

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

“EN LA CARNE DESNUDA LA ESCARCHA”.  
MODALIZACIÓN LÍRICA Y CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA  
EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO.

ELIA SANELEUTERIO TEMPORAL

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Servei de Publicacions  
2011

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 9 de setembre de 2011 davant un tribunal format per:

- Dr. Joan Oleza Simó
- Dr. Francisco Javier Díez de Revenga Torres
- Dr. Giovanni Gentile Giuseppe Marchetti
- Dr. Ángel Luis Prieto de Paula
- Dra. M<sup>a</sup> Consuelo Candel Vila

Va ser dirigida per:  
Dr. Arcadio López-Casanova

©Copyright: Servei de Publicacions  
Elia Saneleuterio Temporal

---

I.S.B.N.: 978-84-370-8799-3

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Arts Gràfiques, 13 baix  
46010 València  
Spain  
Telèfon:(0034)963864115



**«EN LA CARNE DESNUDA LA ESCARCHA»**  
**MODALIZACIÓN LÍRICA Y CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA**  
**EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO**

**TESIS DOCTORAL**

**(DOCTORADO EUROPEO)**

Presentada por:

**ELIA SANELEUTERIO TEMPORAL**

Dirigida por el profesor:

**DR. D. ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA**

**VALENCIA, 2011**



*A Gonçal.*

*Als nostres fills, Gonçal, Andrea i Marc.*



## ÍNDICE

RRELIMINAR.....	9
-----------------	---

### CONSIDERACIONES PREVIAS

---

<b>1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>17</b>
1.1. <i>LA LYRIQUE DE POST-GUERRE</i> .....	17
1.2. ESTUDIOS SOBRE JOSÉ HIERRO .....	36
<b>2. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>51</b>
2.1. ESQUEMA COMUNICATIVO Y MODALIZACIÓN LÍRICA .....	51
2.1.1. <i>Actitudes básicas y sus modulaciones</i> .....	55
2.1.2. <i>Tácticas de desdoblamiento</i> .....	64
2.1.3. <i>Procesos de escenificación</i> .....	68
2.1.4. <i>Metodología de análisis</i> .....	70
2.2. CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA: BASE TEÓRICA .....	72
2.2.1. <i>El símbolo</i> .....	78
2.2.2. <i>Propuesta de sistematización</i> .....	85
2.2.3. <i>Metodología y herramientas</i> .....	87

## PARTE I: LA MODALIZACIÓN LÍRICA EN HIERRO: BISAGRA ENTRE SUS DOS ÉPOCAS

---

<b>3. PRIMERA ÉPOCA: POÉTICA DEL TESTIMONIO Y ESTRUCTURA COMUNICATIVA .....</b>	<b>91</b>
3.1. LA PALABRA DE RAZÓN HISTÓRICA .....	91
3.1.1. <i>Sistema realista: tres factores</i> .....	96
3.1.2. <i>El creador</i> .....	96
3.1.3. <i>El producto</i> .....	100
3.1.4. <i>El destinatario</i> .....	108
3.2. ACTITUDES LÍRICAS DETERMINANTES .....	114
3.2.1. <i>La expresión egotiva</i> .....	114
3.2.2. <i>La persona amplificada</i> .....	120
3.2.3. <i>Apóstrofe lírico</i> .....	134
3.2.4. <i>Enunciación lírica</i> .....	146
3.3. OTRAS ACTITUDES SIGNIFICATIVAS .....	155
3.3.1. <i>Imagen en el espejo</i> .....	155
3.3.2. <i>Enunciación encubridora</i> .....	159
3.3.3. <i>Actitudes periféricas</i> .....	163
<b>4. SEGUNDA ÉPOCA: LA MODALIZACIÓN DE LA POÉTICA DEL DESENCANTO .....</b>	<b>167</b>
4.1. LA ALUCINACIÓN COMO DESENCADENANTE DEL CAMBIO .....	167
4.2. ACTITUDES LÍRICAS CARACTERIZADORAS .....	184
4.2.1. <i>El yo alucinado</i> .....	184
4.2.2. <i>Recursos apelativos</i> .....	195
4.2.3. <i>Enunciación lírica: tipologías</i> .....	199
4.2.4. <i>Desdoblamiento de segundo grado</i> .....	204
4.3. OTRAS ACTITUDES LLAMATIVAS .....	210
4.3.1. <i>Consideraciones acerca de lo femenino</i> .....	210
4.3.2. <i>El yo mujer y otras voces marginales</i> .....	223



## PARTE II: LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO

---

<b>5. SÍMBOLOS FUNDAMENTALES Y CONSTANTES EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE HIERRO ..</b>	<b>231</b>
5.1. SÍMBOLOS EMBLEMÁTICOS.....	235
5.1.1. <i>Emblemas cromáticos</i> .....	235
5.1.2. <i>Emblemática floral y vegetal</i> .....	260
5.1.3. <i>Geometría emblemática</i> .....	275
5.2. SÍMBOLOS ARQUETÍPICOS.....	280
5.2.1. <i>Símbolos céntricos</i> .....	280
5.2.2. <i>Arquetipología ascensional</i> .....	290
5.2.3. <i>Símbolos descensionales</i> .....	335
5.2.4. <i>El agua</i> .....	348
5.2.5. <i>El fuego</i> .....	370
5.2.6. <i>La tierra y los minerales</i> .....	383
5.2.7. <i>Simbología temporal</i> .....	398
5.2.8. <i>Símbolos zoomórficos</i> .....	419
<b>6. SÍMBOLOS CARACTERIZADORES DE LA PRIMERA ÉPOCA HIERRIANA .....</b>	<b>435</b>
6.1. SIMBOLOGÍA ACTORIAL .....	435
6.1.1. <i>Manifestaciones simbólicas del sujeto poético</i> .....	435
6.1.2. <i>Otros símbolos de protagonización</i> .....	444
6.1.3. <i>La simbología femenina</i> .....	463
6.2. SÍMBOLOS ESCÉNICOS.....	469
6.2.1. <i>Estampas de naturaleza afable</i> .....	469
6.2.2. <i>La llanura y el páramo</i> .....	477
6.2.3. <i>La patria</i> .....	483
6.2.4. <i>Cuadros de privación y cárcel</i> .....	489
6.3. SIMBOLOGÍA DE LA ESPERANZA.....	497

<b>7. SISTEMA SIMBÓLICO DE LA SEGUNDA ÉPOCA: ALUCINACIÓN Y DESENCANTO.....</b>	<b>507</b>
7.1. SÍMBOLOS DE PROTAGONIZACIÓN .....	507
7.1.1. <i>Manifestaciones simbólicas del sujeto poético</i> .....	507
7.1.2. <i>Otros personajes simbólicos</i> .....	524
7.2. ESCENOGRAFÍA SIMBÓLICA.....	543
7.2.1. <i>La gran ciudad</i> .....	543
7.2.2. <i>El mitema del viaje y la superposición de lo exótico</i> .....	553
7.3. SIMBOLOGÍA DEL DESENCANTO.....	565

## CONCLUSIONES

---

8. EN LA CARNE DESNUDA LA ESCARCHA .....	579
9. <i>RÉSUMÉ ET SCHÉMA CONCLUSIF</i> .....	601

## BIBLIOGRAFÍA

---

A. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE JOSÉ HIERRO .....	607
B. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE JOSÉ HIERRO Y SU OBRA .....	616
C. BIBLIOGRAFÍA SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA, TEORÍAS LITERARIAS Y CRÍTICA METODOLÓGICA.....	661

## PRELIMINAR

La poesía de José Hierro, a pesar de no configurar una obra extremadamente extensa, ha merecido –además de numerosos premios y galardones que prueban su innegable y reconocido valor– gran atención por parte de numerosos críticos, quienes la han analizado desde muy variadas perspectivas. No resulta muy habitual, tratándose de un poeta tan reciente, el hecho de que haya suscitado en tan poco tiempo tal cantidad de monografías y artículos. En este sentido podría parecer que esta investigación se adentra en un terreno donde ya todo está dicho; no obstante, la obra literaria de José Hierro ofrece todavía muchas posibilidades de cara a su estudio y sistematización, sobre todo si consideramos la profundidad e inagotable riqueza de la escritura poética con la que nos enfrentamos. Justificar la razón de ser de este estudio no resulta, tampoco, complicado si tenemos en cuenta que la crítica es reiterativa a la hora de señalar que la obra poética de este autor no constituye un objeto de estudio sencillo de incluir y explicar según las periodizaciones al uso, pues no se adecua sino con muchas objeciones a los rasgos literarios de posguerra a los que la tradición hispanista nos tiene acostumbrados. Nuestra aportación se justifica, en primera instancia, por el hecho de intentar nuevamente ubicar la poesía hierriana en su contexto.

La presente Tesis Doctoral no se agota, sin embargo, en este intento, sino que adquiere su verdadera razón de ser por su pretensión de analizar dos aspectos que creemos decisivos en el acercamiento al texto poético. La primera cuestión, que conforma la primera parte del estudio, se centra en los procesos de modalización y,

desde ellos, en la figuración del sujeto lírico, la voz o voces a los que el poema da forma. Nuestra hipótesis inicial es que estos procesos están en la base del cambio de poética<sup>1</sup> que se advierte en la producción poética de José Hierro, y por ello pretendemos demostrar que los usos e implicaciones de las actitudes líricas y de las funciones vocales son diferentes en cada una de sus dos épocas. Sirva lo afirmado hasta el momento como adelanto de nuestra concepción bipartita de la producción hierriana, división que proponemos una vez aceptada la complejidad que su obra presenta a la hora de ser ubicada. Si bien contados críticos –en aportaciones más o menos puntuales, cuyas referencias iremos brindando oportunamente– se han fijado en algunos llamativos procedimientos –frecuentemente los de naturaleza colectivizadora o enmascaradora–, esta perspectiva analítica no ha sido todavía aplicada por nadie como explicación de las líneas evolutivas del poeta, cosa que no deja de ser sorprendente, dado lo reveladora que resulta<sup>2</sup>.

La segunda cuestión primordial que expondremos abordará los diferentes niveles de construcción simbólica de los poemas, partiendo de la hipótesis de que la frecuencia de aparición de los símbolos y las líneas interpretativas de los mismos son diferentes en cada una de estas épocas creativas que la modalización simbólica parece separar de manera tajante. En definitiva, pretendemos demostrar que el punto de inflexión en la trayectoria poética de José Hierro se encuentra en el mismo lugar de su producción, tanto desde una perspectiva de análisis como desde la otra.

No es la primera vez que la simbología hierriana se convierte en objeto de análisis crítico, aunque la mayoría de las aportaciones se centra en algún poema o libro concreto.

---

<sup>1</sup> Si, según Joan Oleza (1985: 268), «es posible estudiar las transformaciones históricas de la novela en función de las transformaciones de sus mecanismos modales», es lógico pensar que también es posible hacerlo en poesía. La razón de ello es que los cambios históricos presuponen cambios ideológicos, y estos se expresan «por medio de cambios en el punto de vista y [provocan] cambios del modelo literario».

<sup>2</sup> Únicamente existe un estudio que la aborda como objetivo principal: «Algunas actitudes líricas en la poesía de José Hierro», breve artículo de Domingo Gutiérrez, cuya aportación sobre el tema –además de contemplar únicamente la primera producción del poeta a través de un muestreo selecto– se concentra en realidad en dos páginas (1994: 26-27).

Estudios que afronten la entera producción poética de José Hierro son más bien escasos o incompletos. Uno de los más rigurosos es el de Jesús María Barraión (1999), centrado en el irracionalismo de la expresión del poeta, es decir, en su decir a través de símbolos. Sin embargo, este estudio, por las fechas de su redacción, aunque sí tiene noticia de *Cuaderno de Nueva York* –publicado en 1998–, no lo contempla en su análisis. Además, el propósito del crítico es diverso al que guía la segunda parte de nuestra tesis: mientras Barraión intenta demostrar cómo en la poesía de Hierro «la comunicación se ha desarrollado por vía no racional» (1999: 104), y lo explica obra a obra –sin que le interese resaltar «el significado concreto de cada caso»–, nosotros abordamos la construcción de cada símbolo o esfera simbólica de manera transversal, intentando desentrañar sus significados y dando cuenta de las posibles diferencias en los diversos libros. Nuestro estudio queda así justificado frente a la presencia de la citada aportación de Barraión: además de llegar a conclusiones diferentes, nosotros vamos más allá de su propósito de demostrar la presencia de símbolos en Hierro –prueba según él de su adscripción a la poesía de la modernidad–, y nos centramos en la significación y usos de los mismos como guía que, junto con la modalización lírica, nos ayude a establecer una diferenciación epocal en la producción del autor.

Hemos decidido –pretendiendo una inalcanzable simetría– dividir la exposición de resultados de la presente investigación en dos partes principales, dedicadas respectivamente a la modalización lírica y a la construcción simbólica –tal y como se avanzara en el subtítulo de la tesis–, sacando de ellas los capítulos referidos tanto al estado de la cuestión como a los fundamentos teóricos y metodológicos. Así, antes de abordar el grueso de nuestra investigación, creemos oportuno abrir el presente trabajo con un recorrido breve a través de los estudios sobre la lírica de posguerra, en cuanto que es este el contexto de la mayor parte de la producción hierriana<sup>3</sup>. El estado de la cuestión se completa con una panorámica sobre las aportaciones que diferentes estudiosos han hecho acerca de la poesía del propio José Hierro: dónde ubican su

---

<sup>3</sup> Consúltese al respecto la nota primera de ese capítulo inicial.

poesía, cómo dividen su producción, qué aspectos han analizado, que teorías defienden, etc. Así, resultará más clarificadora la explicación de qué perspectivas vamos a considerar como válidas y cuáles vamos a matizar o rechazar, es decir, en qué línea se ubica nuestro trabajo y qué puntos ciegos pretende, si no rellenar, sí al menos hacer visibles.

En esta parte de cuestiones previas incluimos también un segundo capítulo donde abordaremos la explicación de la base metodológica de nuestro estudio, que parte de la consideración del hecho literario como un acto de comunicación ficticio, inserto en otro acto comunicativo extratextual y, por tanto, real, que lo enmarca y del que cabe distinguirlo, para no provocar interpretaciones ilegítimas que se deriven de la confusión de los planos que configuran la estructura comunicativa del poema. Respecto de la construcción simbólica de los poemas, expondremos la metodología principal de la que partimos para su estudio: qué teorías semióticas consideraremos, enfatizando los puntos en que haremos mayor hincapié, y cuáles son las divisiones y sistematizaciones a partir de las cuales configuraremos la exposición de los resultados.

Una vez aclaradas estas cuestiones, en una primera parte propiamente dicha, procederemos al análisis de las actitudes líricas –con sus correspondientes funciones vocales, cuando estas sean significativas– que encontramos en cada una de las dos épocas hierrianas, para comprobar si en efecto la modalización lírica en su discurso poético puede ser entendida como bisagra de su cambio de poética, es decir, si el tratamiento de las actitudes desde las que se enuncian los poemas tiene rasgos caracterizadores que justifiquen su inclusión en un lado o en otro del supuesto viraje. Para ello deberemos explicitar bien qué presupuestos de la poética de razón histórica se cumplen en la primera época de Hierro, así como cuál es esa segunda poética en la que se va transformando su poesía. El propósito es descubrir cuáles son los aspectos significativos que tienen su reflejo en el tipo de modalización detrás de la que el hablante lírico se posiciona, sin olvidar qué implicaciones tiene todo el proceso en la interpretación que de su comunicación hacemos. Así, intentaremos confirmar algunas hipótesis, como la de la figuración de la mujer como ausencia, derivada de la territorialización masculina

de la primera época, o la del desencanto de la escritura o de la historia, en la segunda época.

Consideramos, pues, necesario y revelador detenernos en el significado que se desprende de algunos poemas, a juzgar por el tipo de actitudes líricas que en ellos se adoptan. A partir de este análisis es como será posible sacar conclusiones generales de las actitudes dominantes según los libros.

En una segunda parte o bloque principal de contenido abordaremos la simbología hierriana. Una de las razones que nos ha llevado a seleccionar esta perspectiva es que, como se ha dicho, «En la poesía del siglo XX, los símbolos tienen tal importancia que desbordan, en cierto modo, su definición como “procedimientos retóricos”» (Bousoño 1977: 152). Desentrañar la construcción simbólica de José Hierro es, pues, mucho más que analizar un aspecto de su obra: se trata, acaso –y con mayor motivo si lo combinamos con el análisis comunicativo de la primera parte del estudio–, de dar con las claves fundamentales de su poesía. El rastreo simbólico a través de la obra hierriana tiene como objetivo no solo llegar a advertir los posibles significados de cada uno, sus modulaciones y evolución, sino también –como quiere Burgos (1982 : 14-15)– comprobar si se organizan o no según ciertas leyes, determinando, en su caso, cuáles son.

Dividiremos esta empresa en tres capítulos, reservando el primero de ellos a los emblemas y arquetipos presentes en toda la trayectoria del poeta, y los dos últimos a los símbolos propios de cada una de sus épocas creativas. Hemos creído oportuno diferenciar en ellos dos apartados principales, dedicados a la simbología de protagonización y a las escenografías simbólicas respectivamente, resultando esta distinción para el caso que nos ocupa –lo comprobaremos en los lugares referidos– enormemente fecunda y afortunada. Un tercer apartado, dentro de cada uno de estos dos capítulos, abordará otras construcciones simbólicas originales que hemos llamado «de la esperanza» y «del desencanto», las cuales configuran, también, paradigmas característicos de las respectivas etapas del autor.

Por último –antes de las referencias bibliográficas, que dividimos temáticamente para mayor comodidad de consulta<sup>4</sup>–, presentaremos un resumen de las conclusiones más importantes que hemos ido extrayendo a lo largo de nuestra investigación, de manera que se pueda comprobar conjuntamente en qué medida estas validan o matizan nuestra hipótesis de partida. A la luz de la investigación en la simbolización y en la modalización del discurso poético hierriano, ¿podemos hablar, realmente, de dos épocas creativas diferenciadas?

Solo esperamos que, tras la lectura de esta modesta aportación, se considere cumplido, en lo posible, nuestro propósito de contribuir con un poco de nuestra particular luz a la hoy ya extensa explicación de la magia de la poesía de José Hierro.

No quiero terminar estas líneas sin expresar mi particular agradecimiento a mi director de tesis, el profesor Dr. D. Arcadio López-Casanova, que ha acompañado intelectualmente mi formación, porque siempre solícito ha tenido sin excepciones respuesta a toda cuestión que atañía a mis investigaciones literarias, aunque en realidad su magisterio ha alcanzado, desde el principio, ámbitos que exceden en mucho lo académico. Agradezco asimismo a todas y cada una de las personas que me han brindado su granito de arena –consejos, revisiones, correcciones, ánimos e infraestructuras– para que este proyecto saliera adelante: desde profesores queridos, compañeros o colegas hasta familiares y amigos. Gracias también a mi marido, *consors vitae*, por haber estado siempre ahí y haber sabido al tiempo respetar, no sin sacrificio, mi espacio cada vez menos propio durante estos cinco largos años de gestación doctoral<sup>5</sup>, que son justamente los que han ido viendo nacer a nuestros tres hijos y que conforman, por ello y por ahora, la etapa más entrañable de mi vida.

---

<sup>4</sup> Llamamos la atención, ya desde estas primeras páginas, acerca de la exhaustividad del apartado dedicado a los estudios existentes sobre el poeta, empresa guiada por la humilde pretensión de ofrecer una herramienta útil al futuro investigador.

<sup>5</sup> Cuatro de ellos corresponden a mi época de becaria en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Sin esta beca predoctoral del programa FPU del Ministerio de Educación, concedida en abril de 2006, los años de realización de la presente tesis se hubieran cuando menos duplicado.



## **CONSIDERACIONES PREVIAS**



## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 1.1. LA LYRIQUE DE POST-GUERRE<sup>1</sup>

Après la secousse brutale que la guerre civile représenta pour l'Espagne, les poètes espagnols ne pouvaient rester impassibles après les expériences qu'ils avaient vécues, donc leur poésie devait être orientée dans un sens ou dans l'autre, même si cela se produisit plus ou moins progressivement. Certains critiques<sup>2</sup> ont tenté une explication de la lente renaissance de la vie culturelle et artistique après le conflit, qui doit être mise en relation avec la situation dans laquelle étaient restés les intellectuels espagnols : bon nombre était en l'exil (Lluch 2000 : 21-23), et ceux qui étaient restés dans le pays, soit avaient démissionné à cause de la pression du régime, soit se trouvaient isolés par rapport au monde international et même national. Ce confinement interne a été renforcé par la construction d'une culture nationaliste artificielle et de qualité douteuse.

---

<sup>1</sup> On dit 'de post-guerre' lorsqu'on devrait peut-être dire 'poésie espagnole après la guerre civile', car ce n'est pas facile de dire quand finissent les années suivantes à la guerre. En tout cas, ce qui nous concerne c'est l'âge qui, atteignant autant à l'aube du XXIème siècle, départ autour 1947 – ou peut-être dix ans plus tôt, si on considère sa *préhistoire littéraire* –, car ici s'est encadrée la créativité lyrique de José Hierro. Nous rédigeons en français parce que c'est une Thèse de Doctorat Européenne.

<sup>2</sup> Cfr. Gustav Siebenmann (1973 : 380). Consulter, pour une caractérisation de la poésie de l'immédiate après-guerre, « 1939-1944 : El lento renacer poético », d'Ángel L. Prieto de Paula (1993 : 12-16).

Il s'agit maintenant de discerner, s'il est vrai qu'il y a eu un changement, vers quelle direction il pointait. De nombreux poètes, avec leurs poétiques ou écrits sur leur poésie, démontraient leur aversion commune à la position de la modernité. Certains, comme José Hierro, déploraient qu' « Il manque aux jeunes poètes l'exemple de leurs aînés, l'oeuvre à suivre ou à critiquer. Le seul point sur lequel ils sont tous tacitement d'accord est qu'une poésie comme celle d'avant 1936 n'est plus possible. Mais comment trouver le nouveau chemin? » (1960b : 112). Le fait que la lyrique précédente avait été qualifiée de « déshumanisée » du fait de sa défense d'un art découplé de la vie, a contraint la situation à dévier son cours dans la direction opposée : la violence du contexte historique exercée sur les personnes était telle qu'il n'était pas facile de l'ignorer ; et si nous y ajoutons que la plupart des créateurs défendaient comme un besoin la liaison entre l'art et la vie, nous comprendrons le virage littéraire qui s'est produit à ce moment, lequel signifiait, pour de nombreux auteurs, une rupture radicale avec la poésie de modernité<sup>3</sup>.

Ainsi, on peut dire que, dans les cinq années après la fin de la guerre civile commença et se consolida une nouvelle ère historique-littéraire qui rapportera, selon les termes de Arcadio López-Casanova « otra razón de la poesía, otros fundamentos de la escritura poética, incluso otra *imagen y función* del propio poeta » (2002 : 44). Ce qui change c'est le fondement même des écrivains face à leurs travaux : leur vision du monde et leur conception artistique-idéologique de l'oeuvre littéraire<sup>4</sup>. Nous sommes, en effet, devant un affrontement de poétiques époques, enraciné dans une opposition sous-jacente entre les différents foyers cosmovisionnaires d'où partaient chacune de ces poétiques. La conception associative qui caractérise la modernité apportait un « moi intrasubjectif » (Carlos Bousoño 1976), tandis que l'objet de cette nouvelle poétique sera le

---

<sup>3</sup> Gustav Siebenmann (1973 : 376-377), par exemple, dit premièrement: « Los tan dramáticos años treinta de nuestro siglo están manifiestamente bajo el signo unificador de un común apartamiento de los nuevos poetas respecto a la estética moderna », mais ensuite il clarifie et ajoute que « este cambio de rumbo de los años treinta no ha sido tan radical como aquel que observamos por ejemplo entre Campoamor y el modernismo, como éste y el neopopularismo o como el dado entre la poesía pura y el surrealismo ».

<sup>4</sup> Cfr. Carole Viñals (2006 : 745-754).

« moi historique », qui est identifié avec la représentation de « l'homme dans l'histoire ». Ce sentiment général a été formulé par différents philosophes du moment avec des aphorismes qui ont atteint une grande popularité comme « Je suis moi et ma circonstance » (Ortega), « l'homme est situé » (Sartre) ou « l'homme est au monde » (Heidegger et Merleau-Ponty).

En réalité, quelques postulats qui atteindront la plénitude dans l'après-guerre avaient été déjà défendus et mis en œuvre au cours de la Deuxième République Espagnole<sup>5</sup>. Gustav Siebenmann, en affirmant la révolution nuancée que cette poétique représenta face à la modernité, nous fait voir que, bien qu'elle l'ait encouragé, ce n'était pas vraiment la guerre civile qui avait été l'élément déclencheur du changement:

El clima espiritual ya había cambiado decididamente en los tiempos anteriores a la guerra civil. A la euforia de los años veinte había sustituido una seriedad general, una circunspección a veces medrosa. A consecuencia del cruel impacto de la guerra civil, se generalizó una conciencia de angustia existencial que poco a poco, en los años de posguerra, se ha convertido en esperanza, sea religiosa, sea social. (1973 : 378)

Et il finit par conclure que « el comportamiento estilístico de la posguerra española frente al pasado inmediato no corresponde a una continuación, ni mucho menos. Pero tampoco podríamos hablar de una revolución » (1973 : 379)<sup>6</sup>. Sa proposition se situe donc quelque point intermédiaire qu'il qualifie de « restauración fundamental, en la medida en que se admita que con ello no puede ser entendida una mera imitación de estados anteriores, sino un regreso a lo antiguo como sustitutivo de lo nuevo » (Siebenmann 1973 : 380).

Au même moment, certains procédés de la poésie de la tradition symboliste resteront en vigueur après le changement de la poétique, de telle sorte que l'écartement

---

<sup>5</sup> C'est la thèse de l'intéressante étude *La poesía española entre pureza y revolución: (1930-1936)*, de Juan Cano Ballesta (1972). Cfr. Ángel L. Prieto de Paula (1991 : 110 y 131): « en la España de preguerra, en torno a 1930, autores del 27 y coetáneos habían iniciado un itinerario que puede considerarse precursor de la poesía social del medio siglo ». José Paulino Ayuso, plus récemment, se montre également contraire à cette soi-disant « ruptura tajante » (2003 : XIII-XIV).

<sup>6</sup> Cfr. José Enrique Martínez (1989 : 21): « La guerra civil cortó bruscamente las líneas poéticas que a la altura de 1936 se mostraban en toda su variedad y riqueza y, tal como se ha visto, cambió el signo de la poesía ».

de l'esthétique moderne a été d'une certaine manière réactif, mais pas du tout définitif. D'aucuns vont même jusqu'à défendre que cette poésie de la modernité est en réalité le canon dominant de l'ensemble du XXème siècle. En effet, dès 1955, la création poétique semble revenir à certains de ses principes. Philip Silver serait l'un de ceux qui défendent cette continuité, en proposant une position

que contradiga la visión al uso de que la poesía escrita antes y después de la guerra civil constituye dos movimientos separados e, incluso, opuestos. A cambio, yo sostengo una continuada relación entre la poesía llamada «deshumanizada» del período de pre-guerra y la nueva poesía de Brines y Rodríguez. [...] la obra de estos poetas jóvenes (Claudio Rodríguez, Ángel González, José Ángel Valente, Francisco Brines, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero...) representa una vuelta a la principal corriente de la poesía española del siglo XX y que la poesía social y testimonial de la década de 1940 y primeros años de 1950, había representado una desviación de esa corriente. (1969 : 1; 14)

D'autres spécialistes se sont exprimés dans un même esprit, comme E. Inman Fox, qui, également à la fin des années soixante, estimait avec Dámaso Alonso « que desde finales del siglo pasado no hay ninguna discontinuidad, ningún rompimiento esencial en la tradición poética »<sup>7</sup>; parce que « si examinamos las innovaciones técnicas –la metáfora, la incorporación del uso de un lenguaje cotidiano, hasta la estructura muy cuidada, aunque a veces parezca lo contrario–, de la poesía de tradición simbolista en que el poeta “objetiviza” su emoción, encontraremos que los auténticos poetas españoles hasta ahora no han salido de la “edad” simbolista » (Fox 1969 : 61).

Même s'il est vrai que certains procédés esthétiques de base symboliste sont tracés dans la poésie de la post-guerre, il n'est pas moins vrai que dire d'eux qu'ils justifient une continuité, en oubliant d'autres données constituantes, est la marque d' une confusion qui à notre avis pourrait être due à l'utilisation du terme « symboliste » pour faire référence à la poésie de la modernité<sup>8</sup>, dont la poétique – et c'est l'important – est sans doute de signe lyrique, comme l'a bien remarqué Pedro Salinas (1970 : 34-45).

---

<sup>7</sup> Vid. Alonso (1969: 161).

<sup>8</sup> Ou bien à une école concrète. Cfr. Bousño (1977 : 7-11).

Ce panorama bigarré de positions critiques – motivées par la diverse production poétique d'après-guerre – s'explique si nous comprenons l'évolution des styles poétiques comme un processus graduel, non pas comme une succession de compartiments étanches, articulés par des événements révolutionnaires qui ont marqué le changement. En ce sens, la théorie des *polisysthèmes* (centre-périphérie) d'Itamar Even-Zohar (1990) nous est très utile ainsi que celle des périodes comme modèles temporaires complexes (Claudio Guillén 1989), à partir desquelles Manuel Mantero (1986) avait structuré son étude de la poésie de post-guerre<sup>9</sup>.

Selon ces théories, tous les poètes ne sont pas affectés par la *tendance dominante*<sup>10</sup> d'un moment historique donné, mais nous nous retrouvons avec des contributions dissidentes qui font leur apparition en marge. Ces propositions qui sont nées de façon périphérique peuvent être récupérées ensuite et elles peuvent constituer, quand elles sont majoritaires, un nouveau canon littéraire<sup>11</sup>. De la même manière, ces postulats qui étaient autrefois légitimement canoniques peuvent continuer à être mis en pratique par quelques poètes peu représentatifs numériquement – ou même maintenus par beaucoup d'entre eux, mais d'une façon faible ou sporadique. Par conséquent, le mythe de la solidarité humaine<sup>12</sup>, qui conduisit au renoncement de l'obscurité poétique pour se faire comprendre par la majorité des citoyens ordinaires, impliquait, comme son revers inséparable, un rejet résolu de l'individualisme, de l'originalité et de l'art minoritaire, devenant ainsi le nouveau canon des poètes espagnols, pas seulement de ceux qui commencent à publier après la guerre civile, mais aussi de certains poètes de la génération de 1927 déjà consacrés, comme Vicente Aleixandre et Dámaso Alonso, qui

---

<sup>9</sup> Selon lui, les tendances centriques seraient la poésie inerte ou formaliste, l'existentielle ou « poésie en mouvement » et l'appelée sociale – qu'il dénomme « poésie avec chemin collectif ». Les « ex-centriques » correspondraient à l'orphique, le populaire, l'irrationalisme et la recherche de Dieu.

<sup>10</sup> Cfr. José Paulino Ayuso (2003 : XII).

<sup>11</sup> En fait, l'existence même des tendances périphériques remet en question l'universalité du canon. À cet égard, voir Joan Oleza (1993 : 122). Cfr. Oleza (1976 : 88).

<sup>12</sup> Cette confraternité couramment sentie dans une difficile et inégale communauté a été parfois chantée comme devise de la soi-disant poésie sociale, mais en réalité elle la dépasse : elle rejailit aussi sur d'autres tendances de signe historique pas strictement « sociales ».

coïncident en publiant en 1944 deux livres avec lesquels ils annoncent leur changement personnel de poétique comme précurseurs des nouvelles tendances. En effet, comme dit Díez de Revenga, *Sombra del paraíso* «es un libro que se halla muy próximo al sentir humano preocupado por el mundo y por la hora presente» (2009: 85), tandis que *Los hijos de la ira*, souvent mis en relation avec celui d’Aleixandre, mais en exacerbant le sentiment et le ton de la déchirure existentielle, est une autre «propia y personal revolución» (2009 : 130)<sup>13</sup>. Les deux ouvrages, mais surtout celui de Dámaso, marquent certainement un tournant dans la poésie d’après-guerre, au point que Ángel L. Prieto de Paula l’a utilisé comme devise quand il parle de « La diáspora de los hijos de la ira », en faisant référence à la lyrique espagnole dans les années qui ont suivi 1944 (Prieto Paula 1991 : 109-157). En outre, Díez de Revenga le qualifia, du fait de sa nudité stylistique et de son engagement thématique avec la cruauté du moment historique, comme « l’origine de la poésie sociale en Espagne » (1993 : 153).

Le centre ou canon de cette époque, la « poésie officielle » – comme l’appelle Prieto de Paula (1991 : 139)<sup>14</sup> – sera occupé par un modèle d’écriture de signe réaliste, avec des irradiations narratives dominantes, sur lequel met l’accent Laura Scarano :

La constitución de este nuevo discurso en el sistema literario hispánico supuso la consolidación de una práctica literaria amplia y compleja, representativa de multiformes modalidades, inscriptas todas en un modelo estético pretendidamente referencial y deliberadamente «humanizador» o, como se ha dicho, «historicista». Se construye en el discurso una estructura de alusiones y procedimientos vinculados con lo histórico-social, contextualizando permanentemente sus componentes, y produciendo un circuito de correferencialidad tanto de la historia individual [...] como de la historia colectiva [...]. (1994 : 47-48)

Ces « multiformes modalités » attribuées à la poétique de signe réaliste – dont le caractère général communément admis est la « rehumanisation »<sup>15</sup>, conformément au

---

<sup>13</sup> Díez de Revenga ajoute *Oscuro noticia*, même au courant de sa moindre diffusion (2009 : 130-131). Nous renvoyons aux chapitres entiers d’où proviennent ces citations: « Utopía y paraíso en Vicente Aleixandre » (2009 : 85-102) et « Dámaso Alonso: innovación y revolución » (2009 : 127-153). Nous soulignons à propos de celui-là sa lucide interprétation dans le contexte du célèbre vers aleixandrin « ¡Humano: nunca nazcas! » (Díez de Revenga 2009 : 100). Cfr. son essai précédent (1998 : 47-60).

<sup>14</sup> Avec ce terme il ne parle pas – cela va sans dire – de la défense de l’idéologie du « régime officiel », qui s’est réalisée, pour exemple, dans la revue *Vértice*, mais des vrais principes littéraires dominants, qui avec leur thèmes combattaient justement le système.



foyer cosmovisionaire de l'époque, « l'homme dans l'histoire » – peuvent être expliquées par la différente mise à jour de ce foyer. Quelques poètes se servront davantage du terme « homme », donnant ainsi lieu à l'existentialisme poétique, tandis que d'autres mettront l'accent sur « le monde », avec ce que l'on nomme « poésie sociale ».

La chronologie de chacune de ces tendances n'est pas définie avec précision, mais il est possible d'en évoquer quelques aspects. Ainsi, la poésie existentialiste occuperait les années 40, malgré le fait de ne pas être une position poétique homogène. Dámaso Alonso, dans son étude *Poetas españoles contemporáneos*, consacre une section à cette tendance (1969 : 345-358). Pour lui, la poésie de cette décennie a deux facettes distinctes auxquelles il donne le nom de *poésie enracinée* et *poésie déracinée*.

La première serait basée sur le soutien que l'homme reçoit de sa vision du monde, bien apparentée avec la métaphysique, avec la religion ou avec la tradition en général – cela expliquerait l'existence de la poésie métaphysique et religieuse. Comme exemples de ces types de poésie enracinée Dámaso Alonso cite Jorge Guillén, José María Valverde et Leopoldo Panero<sup>16</sup>, respectivement, qui coïncident en leurs positions poétologiques – avec les nuances soulignées – en dépit de leur différence d'âge ; elles sont « imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre [...] voces poéticas todas con fe en algo [...]: fe metafísica, fe histórica, fe teológica » (Alonso 1969 : 345-346), une foi qui, bien que différente, stabilise et range leur monde.

---

<sup>15</sup> Voir, par exemple, José Enrique Martínez (1989 : 19): « frente al concepto orteguiano de “deshumanización”, se iba extendiendo un proceso contrario de “rehumanización” o vuelta al hombre, en el que confluían varias líneas poéticas », ou Gustav Siebenmann (1973 : 379): « Así –abstracción hecha de una breve corriente clasicista– se puede observar hasta cierta medida una renuncia a los artificios poéticos, mientras la temática, invirtiendo la fórmula de Ortega, experimenta una amplia rehumanización ». Même José Hierro dans un de ses métatextes l'a constaté: « L'originalité extérieure, la fantaisie, l'élan inspiré, l'attitude “l'art pour l'art”, cédait le pas à une nouvelle façon de concevoir la poésie, plus attachée à l'homme, à la terre, plus occupée de vie que d'art » (1960b : 112).

<sup>16</sup> Il ajoute ensuite José Antonio Muñoz Rojas, dans la ligne historique et traditionnelle de Panero (1969 : 346).

Les poètes déracinés, en revanche, se sentent horrifiés devant le vide de ne trouver aucun fondement pour comprendre la plénitude de leur existence<sup>17</sup>. Cette douleur vertigineuse face au malheur humain rencontrerait dans la poésie son expression libératrice, sa catharsis. La recherche<sup>18</sup> d'appui et la détresse causée par l'absence de ce dernier seront des thèmes constants chez un grand nombre de ces poètes, lesquels feront de leur poésie un témoin direct et parfois triste de la condition humaine – à ce groupe appartiendraient José Hierro, Eugenio Nora et Blas de Otero<sup>19</sup>. Miguel Ángel Martínez Perera (2008 : 169) a récemment revu ce groupe de poètes et propose de parler d'une « promotion existentielle » avec laquelle il va au-delà des cinq que propose Mantero (1986) pour la poésie de « l'existential » – Carlos Bousoño, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, José Hierro et Blas de Otero. Cette promotion comprendrait également Victoriano Crémer, Rafael Morales, Eugenio de Nora et José María Valverde, en considérant seulement leurs livres publiés entre 1939 et 1952.

En ce qui concerne la catégorisation damasienne, d'autres poètes, dans la même lignée déracinée, choisiront d'aller un pas plus loin : ils ne veulent pas être uniquement des témoins, mais ils désirent être politiquement actifs, c'est-à-dire, qu'ils ont l'intention de changer le monde avec leur poésie – la critique ultérieure insérerait ici Victoriano Crémer, Gabriel Celaya et Ángela Figuera, entre autres. Cette poésie soucieuse d'efficacité, avec

---

<sup>17</sup> « Para otros – dit Dámaso Alonso –, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia ». Si cette angoisse existentielle peut se donner au cours des années de paix, ce n'est pas du tout étonnant d'en parler pendant « esos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis » (1969 : 349).

<sup>18</sup> Cette quête de l'infini est cruciale pour le sentiment de vide existentiel : « el tema del vacío se enlaza con el religioso. Porque, en definitiva, el vacío en el hombre es sólo un ansia de Dios. Y por ser infinito lo buscado, el no encontrarle es un infinito negativo: una angustia infinita, un vacío absoluto » (Dámaso Alonso 1969 : 353).

<sup>19</sup> En fait, Dámaso Alonso, dans son étude précitée, propose seulement la poésie de Blas de Otero pour illustrer le profond déracinement poétique, avec lequel il reconnaît en plus une dette terminologique ; c'est à partir des vers d'Otero qu'il pressent l'explication de cette branche : « Un mundo como un árbol desgajado. / Una generación desarraigada. / Unos hombres sin más destino que / apuntalar las ruinas » (*Ángel fieramente humano*, 1950).

le prosaïsme qu'elle comporte, est celle qui normalement s'est identifiée avec l'étiquette de « poésie sociale ».

Comme nous le voyons, cette distinction a pour base l'idéologie dans laquelle baignent les créations poétiques de ces auteurs. Cependant, en ce qui concerne l'analyse, il convient d'être attentif aux caractéristiques formelles, outre les thématiques et les positionnements idéologiques. En ce sens, ce que ces deux attitudes créatives ont en commun serait « la renuncia a la perfección artística y hasta una postergación de la problemática individual » (Siebenmann 1973 : 378) ; elle serait exprimée avec une poétique pour la parole simple et sans éloquence et devrait supposer un renversement de la présence du moi comme centre du poème<sup>20</sup>, une dispense de l'individualisme et une cessation de la quête du style personnel et original. Si tout est déjà dit, si même ce qui n'est pas encore mentionné est en quelque sorte dans une attente pré-verbale, quel sens pourrait-il y avoir à concevoir la poésie comme une création propre, il faudrait plutôt l'envisager comme une manière de communiquer. Et puisque toute communication vise à se rendre compréhensible, la recherche de la simplicité et du langage quotidien serait justifiée, car la poésie voudra avoir comme destinataire « la inmensa mayoría ». Biruté Ciplijauskaitė en 1966 l'a déjà synthétisé assez pédagogiquement – bien qu'elle fasse entrer la branche existentielle dans la sociale :

en general se señalan dos grandes grupos: el ya comentado de los arraigados y el opuesto: los partidarios de la poesía social, que se distinguen por una serie de características comunes. Frente a la preocupación por la forma, se puede observar la introducción del lenguaje coloquial. Más que insistencia en Dios, fe en el hombre. Intento de superar la angustia individual sumergiéndose en la angustia colectiva. En lugar de placidez estética o lamentación religiosa, compasión humana. Frente a Garcilaso, Espadaña. Paso de lírica pura a narración épica y canto colectivo; de valores subjetivos a lo objetivo; de la selecta minoría a la inmensa mayoría; del monólogo al diálogo. La realidad presente se afirma como la mejor fuente de toda poesía. Hay que señalar asimismo un cambio en el receptor: el público general va demostrando más interés por la poesía; las revistas y las colecciones de libros de poesía, los premios se multiplican: la poesía va alcanzando de veras un radio mucho más extenso. (1966 : 404)

---

<sup>20</sup> Selon Manuel Mantero (1971), c'est une caractéristique fondamentale qui a marqué le voyage de la poésie moderne du moi jusqu'à nous. Sur la même ligne, Laura Scarano postule que dans le réalisme d'après-guerre le sujet se dissout dans les autretés (1994 : 28).

L'opposition enracinement vs. déracinement de Dámaso Alonso s'explique par les autres critiques à travers différentes terminologies. En corrélation avec le premier type, Ángel L. Prieto de Paula parle de poésie méditative, « frecuentemente religiosa o neomística, que apunta a la elevación y trascendentalización de lo vulgar y cotidiano » (1991 : 124), et il conclut: « ¿poesía arraigada? No, desde luego, si ello significa poesía de acomodadas seguridades » (1991 : 135).

Dans cette sphère existentialiste – qui met, il convient de s'en souvenir, l'accent sur l'homme –, Prieto de Paula (1991 ; 1993) oppose à la poésie méditative, religieuse et consuetudinaire, l'expressionnisme « tremendiste »<sup>21</sup>, qui concevait la poésie comme une protestation déchirante personnelle, d'abord, et sociale, ensuite. Les caractéristiques qui la définissent rapprochent le vers du mot quotidien, et les thèmes passeront de l'angoisse existentielle, exprimée avec un pathétisme démesuré, à la préoccupation collective.

Ainsi, nous pourrions dater le début de l'aspect social du réalisme poétique vers les années 50, celle qui concentrait son attention sur le deuxième terme du foyer cosmovisionnaire, le monde. Comme poètes représentatifs on pourrait citer Gabriel Celaya, Blas de Otero ou Leopoldo de Luis, promoteurs dans leurs vers de divers modes d'organisation sociale. Leur perspective peut être collectiviste, mais elle est souvent de signe individuel, en présentant un sujet touché par les vicissitudes sociales, mais qui n'est pas dilué dans les mêmes.

À ce point la dénomination 'poésie sociale' pour se référer à la lyrique d'après-guerre se montre discutable, tout d'abord du fait du caractère imprécis du terme, également appliqué à un courant très spécifique de l'aperçu général<sup>22</sup>. Deuxièmement,

---

<sup>21</sup> Ou « neo-expressionism », plus précise que « *tremendismo* », terme utilisé traditionnellement. Pour sa caractérisation, voir Víctor García de la Concha (1987 : 667-694).

<sup>22</sup> Cette confusion a été encouragée significativement par les plus jeunes poètes, principalement les « *novísimos* », qui, avec leur volonté explicite de rupture, réduisirent l'image précédente en la proscrivant sous une même étiquette de 'poésie sociale'. Cfr. Paulino Ayuso (2003 : XXII). La réévaluation indépendante de chaque partie de la poésie de post-guerre commence à la fin des années 70, avec la revendication d'une des tendances – l'école de Barcelone – de la main de Carme Riera, principalement, en se consolidant au cours de la décennie suivante avec la publication de sa thèse de

dans la définition de la poésie écrite à un moment il ne suffit pas, comme nous l'avons dit, de faire appel à sa thématique<sup>23</sup>, car c'est la façon d'écrire qui détermine une poétique, ce qui la différencie d'une autre, non pas les sujets traités au niveau sémantique – cela complète, mais ne définit pas. Il nous semble préférable – en tant que nous définissons les implications formelles – la dénomination « poésie réaliste ou de raison historique » (Arcadio López-Casanova 2002), parce qu'elle couvre l'ensemble de la période – nous le verrons plus en détail. L'idée de réalisme autorise également à réunir en elle – avec ses doses de narration et descriptivité intrinsèques – pratiquement toutes les branches de la poésie espagnole dès 1933 jusqu'à 1965, chose qui ne pourrait être atteinte sous la bannière de « sociale ».

Abarca este realismo un sentimiento franciscano del mundo, la piadosa humildad ante las cosas sencillas y frente al prójimo anónimo en su mundo cotidiano, de la misma manera que la protesta vehemente contra la injusticia social, la denuncia de un mundo sin piedad, la conciencia social y política está impregnada del ethos de una responsabilidad recíproca, también de un altruismo idealista. (Gustav Siebenmann 1973 : 406)

En dépit de ces points en commun, la plupart des critiques accepte un tournant dans la poésie espagnole à partir de 1955<sup>24</sup> : on observe dans les textes poétiques certains dépassements du réalisme ci-dessus indiqué, parce qu'ils transcendent la réalité physique et historique à la recherche de la vérité subjective et ils préfèrent des ressources formelles plus soignées. En ce sens, les poètes sensibles à ce changement

---

doctorat (Riera 1988), qui est venue confirmer cette nouvelle attitude ; la revue *Olvidos Granada*, par exemple, consacre en 1986 une monographie en hommage à la génération des années 50.

<sup>23</sup> Cfr. l'opinion de Leopoldo de Luis, un des défenseurs de la mise en œuvre du mandat social à la poésie de l'après-guerre : « Creo que la mejor forma de estudiar la poesía de una época es indagar sobre su temática » (1981 : 13). L'inconfort avec l'étiquette « sociale », de toute façon, est partagé par une grande partie de la critique. On peut prendre comme exemple les arguments de Prieto de Paula (1991 : 127-128) ou Laura Scarano (1994 : 29-31).

<sup>24</sup> Carlos Barral, par exemple, note que « muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética », et en même temps considère comme « triste », « très ennuyeux et stylistiquement gris » les années précédentes (1969 : 39-42). Gustav Siebenmann, de sa part, se prononce : « La próxima etapa se puede reconocer en el año 1955 » (1973 : 402). Cfr. Prieto de Paula (1991 : 109-157) qui choisit la date de 1952, année de publication de l' *Antología consultada* de Francisco Ribes, considérée par lui comme un état de l'art.

ne concevront plus la poésie comme une arme de combat mais comme un instrument de connaissance<sup>25</sup>.

Même si c'était une poésie plus expérimentale et formellement polie, on conservait la base de la « réhumanisation » – comme refus de la poésie « pure ». Avec des ressources terminologiques générationnelles, certains appellent cette nouvelle ère « génération du 50 »<sup>26</sup>, d'autres préfèrent l'appeler « deuxième génération de post-guerre »<sup>27</sup> ou même « génération Rodríguez-Brines »<sup>28</sup>. La confusion s'est produite du fait que la production poétique de ces auteurs se superpose chronologiquement avec celle des soi-disant poètes sociaux<sup>29</sup>. Pour l'éviter et pour l'expliquer de façon plus éclairante on devrait parler d'une seule « unité générationnelle »<sup>30</sup>, celle des nés entre 1914 et 1938.

Pero esa amplia *unidad generacional*, ciertamente cohesionada por el foco cosmovisionario de *el-hombre-en-el-mundo*, ha de quedar luego operativamente articulada en dos *comunidades de edad*, una que corresponde a los *maiores* (la *comunidad* de Otero, Hierro, Bousoño, Morales o Gaos), y otra que será –si utilizamos el expresivo identificador de Josefina Aldecoa– la de los *niños de la guerra*, la del grupo del 50 o medio siglo. (López-Casanova 2002 : 46)

Cette deuxième « communauté d'âge » se caractérise par singulariser le foyer cosmovisionarie des *maiores*, qui en conséquence sera actualisé comme « un homme

---

<sup>25</sup> C'est l'idée maîtresse de l'étude d'Andrew P. Debicki (1987), qui, d'ailleurs, appelle cette ère « génération espagnole de 1956-1971 ». L'opposition des conceptions de la poésie comme communication ou connaissance fut très contestée à l'époque ; elle était basée sur des paroles de Carlos Barral en 1953, qui discutait d'autres d'Alexandre, de l'année précédente.

<sup>26</sup> Tellement le fait Pedro J. de la Peña dans certaines parties de sa monographie. En d'autres occasions il le clarifie tout disant que c'était plutôt une « deuxième génération du 50 » (1978 : 74).

<sup>27</sup> Comme le font, entre d'autres, Florencio Martínez Ruiz – déjà dans le titre – dans *La nueva poesía española. Antología crítica (Segunda generación de postguerra 1955-1970)* (1971), Carlos Bousoño (1976 ; 1981) ou José Luis García Martín (1986). Manuel Mantero, de sa part, remet en question, avec des arguments, l'approche générationnelle et propose de parler de promotions ; selon son point de vue, les poètes des années cinquante et soixante configureront la « deuxième promotion de post-guerre » (1986 : 37).

<sup>28</sup> L'expression l'a utilisée Philip Silver dans un de ses articles (1969).

<sup>29</sup> « Los sociales y los del 50 son cronológicamente paralelos en cuanto a la creación se refiere » (Ángel L. Prieto Paula 1991 : 114). Selon cet auteur, 1952 est l'année où se consolide la poésie sociale et, en même temps, où commencent à apparaître d'autres voix que « si bien mantienen concomitancias temáticas con las de sus compañeros de creación, presentan ya marcas creativas acusadas y específicas, no asimilables a la estética del socialrealismo » (1991 : 123).

<sup>30</sup> On prend la catégorisation de Karl Mannheim (1990).

concret dans son monde particulier » ; ils disent qu'ils pratiquent une poésie d'autoconnaissance qui atteint un ton personnel, subjectif et intime (Paulino Ayuso 2003 : XX). On peut dire, à l'aide de l'éclairante formulation de López-Casanova, que « el yo *histórico* –sujeto de las líneas existencial y social– da paso ahora en estos poetas a un yo *de la intrahistoria personal* como soporte poemático » (2002 : 46).

Une fois expliquées les modalités et les articulations de la poétique centrale, il convient d'aborder, au moins schématiquement, les tendances périphériques avec lesquelles les premières coexistaient. Bien qu'il s'agisse de propositions très dissemblables, elles ont toutes quelque chose en commun, précisément ce qui les sépare du canon : leur éloignement du réalisme<sup>31</sup>. Ainsi on trouve, d'une part, la culture du surréalisme et de l'avant-garde avec sa poursuite *postiste* – *post-surréaliste*<sup>32</sup>. Bien que ces lignes ne s'opposent pas réellement aux thèmes « rehumanisés », elles le font en ce qui concerne la forme, chaotique et gênante pour la communication directe. On expliquerait avec cet argument qu'elles n'étaient pas reconnues comme poétiques ajustées à ce qui, à cette époque, s'estimait nécessaire, se conservant toujours, par conséquent, dans la périphérie.

D'autre part, l'émergence du groupe *Cántico* marque un retour à l'esthétisme et à l'étalage culturalistes. Certains parlent d'un « aristotélisme esthétique » ou d'un « ornato elegante y selecto » (Prieto Paula 1991 : 146), qui lui couta le mépris des tendances centriques : elles la taxaient d'anachronique du fait qu'elle se découplait de la réalité sociale et historique, celle que les soi-disant poètes sociaux appréciaient tant. Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette tendance, dans le contexte de nos recherches, c'est son intérêt pour l'utilisation de miroirs pour montrer la réalité, ainsi que la présentation du moi sous une couverture artistique.

---

<sup>31</sup> Cfr. Manuel Mantero (1986 : 331-524).

<sup>32</sup> Vid. Víctor García de la Concha pour le surréalisme (1987 : 718-771) et aussi pour le postisme (694-618). José Enrique Martínez appelle ces mêmes tendances « voix de la dissidence » (1989 : 30-31).

Bien qu'aujourd'hui les propositions poétiques de la période soient jugées comme étant très disjointes par certains critiques, ce n'était pas ainsi au départ, comme en témoignent des nombreuses anthologies qui ont prospéré depuis les années 50. Celle de Francisco Ribes (1952) est « consultée », c'est-à-dire fruit du multiperspectivisme proportionné par la ressource de l'enquête ; cela peut sembler fiable, mais ce ne l'est pas étant données ses lacunes évidentes. Parfois la position unificatrice provenait des auteurs d'anthologies, qui défendaient leurs sélections biaisées dans leurs préfaces plus ou moins longues. En ce sens nous considérons exemplaire *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959* (1960), de José María Castellet, révisée et agrandie en 1965 sous le titre *Un cuarto de siglo de poesía española*. Ici ce qui est mis en avant, c'est une conception dynamique et historique de la poésie et de la littérature (Castellet 1960 : 13-17), en proposant une façon inhabituelle d'établir une anthologie: au lieu de le faire par auteurs, il le fait par années, chacune comprenant les poèmes, qui ont été perçus en tant que représentants de l'esprit de l'époque. Le travail qui en a résulté, comme prévu, était partiel, parce qu'il relève de l'intérêt de Castellet pour défendre un parcours particulier de la lyrique d'après-guerre, qu'il appelle « sociale », et c'est donc à partir de ce point de vue que les poèmes ont été sélectionnés.

[...] el poeta realista de hoy se siente llamado a un quehacer histórico al que no puede negarse, bajo riesgo de traicionar el concepto mismo de la poesía hoy en vigencia y su propia responsabilidad social. [...] el poeta no es más que un hombre entre los demás, que participa con ellos en una misma empresa social, cantando en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica. (Castellet 1960 : 34)

Quoi qu'il en soit, les anthologies de ce genre ont mis en évidence la tendance croissante du réalisme en général que les lignes poétiques ont présenté après la guerre ; c'est le dénominateur commun que Vicente Aleixandre avait constaté en 1955 dans sa conférence « Algunos caracteres de la nueva poesía española » (1968 : 1411-1435). Il laissera néanmoins – on va le voir – la possibilité de réunir des tons et des conceptions assez différents.

Un autre esprit a probablement guidé Castellet dans son anthologie suivante, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) : il n'y a aucun dogmatisme, mais une attitude



beaucoup plus sceptique. Quelque chose a changé dans la poésie espagnole ; en fait les poètes inclus sont tous des nouvelles révélations, ils appartiennent donc à ce qui a été appelé « troisième génération d'après-guerre »<sup>33</sup>. Il exclut donc tout poète antérieur, même si certains montrent un changement dans sa poésie dans la direction de ces nouvelles tendances – c'est le cas de José Hierro et de Carlos Bousoño.

Florencio Martínez Ruiz, par exemple, parle dans son anthologie d'une série de poètes « différents » qui cassent « el usual servicio de la poesía "senior" –garcilasismo, poesía social, tremendismo y escuela neorromántica, etc.–, con una viva sustancia humana y una remoción estética de efectos espontáneos y liberadores » (1971 : 8).

Certaines caractéristiques de cette nouvelle phase de la poésie d'après-guerre s'orientent vers un irréalisme croissant dans les contenus, qui correspond à une plus grande préoccupation pour la qualité expressive, ainsi qu'une attitude plus festive et moins grave ; selon Carlos Barral (1969 : 42), le climat stylistique de ces dernières années est clairement plus amusant. D'où le fait que la production poétique de cette époque montre une fréquence notable des frivolités, blagues pleines d'esprit, parodies et métaphores absurdes. Il s'agit de l'option des poètes « *novísimos* », dans plusieurs cas, pour libérer la poésie espagnole du pessimisme amer où elle semblait être tombée pendant les premiers ans après la guerre. Le terme « *novísimos* » avec lequel les baptisa Castellet (1970), dont il ne supprime pas les résonances eschatologiques, est deux fois plus heureux : il s'applique aux derniers poètes du moment – les plus nouveaux –, qui ont en commun une ferme intention de faire sauter la réalité vers un au-delà qui, bien qu'il ne corresponde plus du tout avec « mort, jugement, enfer et gloire », est en relation avec l'imagination et la culture, en refusant aussi l'environnement palpable et voisin de l'« ici-bas », ce qu'on peut appeler littéralement l'« au-d'ici ».

---

<sup>33</sup> Vid. Prieto de Paula (1993 : 46), qui estime qu'ils pourraient être appelés également première génération « après la post-guerre ».

Cette rupture, datée par les critiques en 1965, connecte avec quelques postulats poétiques qui ont été cultivés accessoirement depuis les années quarante. Il s'agit principalement du culturalisme et de l'esthétisme du groupe *Cántico*. En même temps, les traits qui définissent cette nouvelle poétique pourraient être envisagés, en partie, comme une évolution de certaines propositions plus créatives de la cinquantaine, ceux qui se dirigeaient vers un soin plus important de forme et d'expression. L'admiration pour les auteurs d'ailleurs est un autre aspect qui se reflète également dans les textes, avec un autre type de références culturalistes qui impliquaient une conception de la poésie séparée de la vie, en tant qu'elle s'alimente de l'art même, elle se nourrit de ses propres connaissances et, en conséquence, n'a pas d'utilité pratique en dehors du cadre littéraire lui-même<sup>34</sup>. Ainsi, on peut dire que le scepticisme social s'est traduit par un scepticisme linguistique et littéraire. L'éloignement de la référence historique admet une introspection plus grande, qui avait déjà commencé avec l'intrahistoire personnelle des poètes de la deuxième tranche d'âge. Maintenant, le moi est montré de différentes façons, habituellement dissimulé par des jeux avec la langue et des références érudites. Le sujet reste encore l'homme commun, « aunque autoconsciente, culturizado, intelectual, al cual el grito ya no le emociona, ni le empuja hacia el activismo de la protesta; el poeta se define como aquel que espera del diálogo el resultado de sus palabras » (Arlandis 2002 : 410). Son antirréalisme<sup>35</sup>, né de la symbolisation et de la création d'univers mythiques, était décisif pour dépasser la poétique de signe réaliste.

Face à l'unité apparente que reflètent les anthologies en raison de leurs critères simplificateurs – « poésie sociale » depuis la fin de la guerre jusqu'au milieu des années soixante ; esthétique *novissime* à partir de là – on trouve au cours de la même période un autre phénomène littéraire qui ne présente pas une image aussi liée. Il s'agit des

---

<sup>34</sup> Pour Sergio Arlandis c'est « la ruptura más destacable con la poética anterior: la desideologización de la poesía » (2002 : 411).

<sup>35</sup> Cet antirréalisme n'était pas du à une réaction antagonique, mais plutôt à la « concienciación de un estado de agotamiento, de crisis comunicativa que el lenguaje "realista" y comprometido les posibilitaba » (Arlandis 2002 : 409). D'où la nécessité de s'en tenir au « novissime », au dernier et ultérieur ; on ne peut être réaliste avec quelque chose qui est au-delà de ce qui est réel.

nombreux magazines littéraires qui étaient en plein essor à l'époque. Particulièrement importants dans les années 40 ont été les magazines *Garcilaso* et *Espadaña*, qui se sont concurrencés l'un l'autre – au moins sur le plan programmatique – au niveau des styles et des poétiques, étant donné que le premier visait à développer une poésie à caractère neoclassiciste, tout en préconisant ce qui relevait de l'affectation et de l'artifice, tandis que le deuxième, en tant que réaction, demandait une expression poétique qui montre drastiquement et sans égard la réalité historique<sup>36</sup>. Certains placent cette tendance sous le nom sensationnaliste de « tremendisme ». Avec cette tension, le flux neoclassiciste ne resta pas au-delà de la limite de 1947, date où ses derniers vestiges ont disparu.

On ne doit pas oublier les contributions des différentes provinces espagnoles, parmi lesquelles on peut souligner le magazine valencien *Corcel* et le santanderin *Proel*, auxquels a participé José Hierro<sup>37</sup>. Très productifs étaient également les poètes groupés autour de *Cántico*, magazine cordobèse, dont l'attitude de contraste avec la poésie du moment est expliquée par ses postulats d'indépendance et liberté (Víctor García de la Concha 1987 : 772-837). Rien n'empêchait ces poètes, par conséquent, de défendre le raffinement formel, le thème de l'amour, l'intimisme moderniste et d'autres attitudes que le réalisme et la poésie « sociale » stigmatisaient. Comme on le voit, les poètes de *Cántico* se situent à la périphérie du canon.

Compte tenu de la disparité de postures, on peut conclure que le phénomène des revues littéraires constitue un baromètre important de l'activité littéraire qui doit être pris en considération plus sérieusement par les données qu'il révèle, mais toujours avec prudence pour ne pas tomber dans une facile<sup>38</sup> et trompeuse catégorisation. Il y a

---

<sup>36</sup> Voir Lopez Anglada (1965 : 105) ou De la Peña (2009 : 54-58). La confrontation, toutefois, n'était pas si violente comme l'a voulu montrer plus tard la critique, dans un geste didactique augmentateur. Bien que les revues étaient fondées avec un profil poétique spécifique, dans la pratique la plupart des poètes coïncidait entre ses pages.

<sup>37</sup> Cfr. M.<sup>a</sup> Isabel Navas Ocaña (1996).

<sup>38</sup> À noter, par exemple, les déclarations de Ángel L. Prieto de Paula (1991 : 112-113): « Muchas veces se han trazado esquemas de periodización de la lírica de postguerra atendiendo a las revistas literarias [...], como si éstas fueran la plasmación estética de tal o cual estilo o grupo. La verdad es otra: [...] la mayoría de las revistas de la época, aunque a veces nacieron con orientaciones artísticas definidas, a

certains chercheurs qui l'ont déjà fait – par exemple Gustav Siebenmann (1973 : 395-399) et, plus largement, Fanny Rubio (1976) – mais on pourrait peut-être exploiter d'avantage l'occasion pour éclairer le panorama littéraire si complexe de la période. Actuellement, soit dit en passant, un groupe de recherche de l'Université de Cadix, dirigé par Manuel J. Ramos Ortega (2001 ; 2006), s'y est déjà consacré.

Ce qui a été mis en évidence par la plupart des critiques c'est la grande difficulté, dans un souci d'une systématisation éclairante, de distinguer la diversité de nuances dans les positions de l'après-guerre, surtout en comparaison avec la clarté relative des tendances et des styles poétiques différenciés des trois premières décennies du XXème siècle. Compte tenu de cela, certains expriment donc leur renoncement à la classification :

Con la pluralidad y simultaneidad de las tendencias, la clasificación se hace no sólo difícil, sino también inútil: la exactitud lleva a la fragmentación, las síntesis atrevidas son cómodas pero falsificadoras. De todos modos ya no es posible una diferenciación cronológica según estilos mayoritarios, tal como la pudimos emprender para los períodos antecedentes. Esta circunstancia –consecuencia del alejamiento general de los problemas formales– presenta una de las más radicales diferencias entre la poesía anterior y la posterior al año 1933.<sup>39</sup>

Cette situation s'est aggravée, toujours, avec le manque – à l'exception de la contribution de García de la Concha (1987) – d'études qui nuancent le système et la raison diachronique de la lyrique espagnole entre 1944 et la fin du siècle, tout en postulant de nouveaux critères de périodisation – sur lesquels, au fait, est en train de

---

la poste resultaron intercambiables, al admitir en sus páginas colaboraciones de poetas de toda laya ». Et il ajoute: « Con tal cantidad de publicaciones, parece obligado pensar en el tráfico de firmas de unas a otras, produciéndose una ósmosis estética que atenuó, y hasta en casos hizo desaparecer, la especificidad de cada una de ellas ».

<sup>39</sup> Ce sont paroles de Gustav Siebenmann (1973 : 403), qui plus tard ajoute: « el período desde los años treinta hasta ahora, a pesar de abarcar cuatro décadas (o sea, el mismo lapso de tiempo que dista entre 1890 y 1930, con todas las variedades e innovaciones estéticas que hemos descrito a lo largo de este libro), ofrece asideros muy escasos para un estudio de la evolución de los estilos poéticos. Ya hemos visto, hablando de las tendencias, que la diferenciación de grupos se hacía sobre todo a base de la actitud creadora o de la misión poética que afirmaban tener los mismos poetas y estas agrupaciones están muy lejos de corresponder a algún *ismo*, a una determinación teórica o formal de la expresión poética » (1973 : 420).

(re)construire l'histoire littéraire – en mettant en évidence, en plus, des lignes qui lui donnent un sens.

À la lumière de la pluralité des tendances et de leur chevauchement chronologique on peut se référer à cette période d'après-guerre comme à un modèle temporaire complexe<sup>40</sup>, dans la mesure où il y a des propositions poétiques qui se superposent entre elles, ainsi que la diversité de poètes d'âges divers qui ne peuvent pas être placés dans une tendance unique<sup>41</sup> et dont l'évolution individuelle comporte également des transitions importantes. On peut dire, tout compte fait, que dans ce laps de temps la « poésie officielle » cohabitait avec des réseaux complexes de tendances périphériques. La poésie de signe réaliste, qu'on a caractérisé comme centrale, a été développée dans des formulations qui ne lui appartenaient pas en propre, si l'on s'en tient au cumul de leurs bornes. À partir de l'existentialisme enraciné et déraciné, ce dernier a cédé progressivement la place à la soi-disant poésie sociale, qui a eu une durée de vie d'environ quinze ans, dès 1950 et ce jusqu'à 1965<sup>42</sup>, mais pas de façon homogène ; elle évoluait dans une direction qui est passée du sens collectif exprimé dans un langage nu et quotidien à l'individualisation et l'emphase sur l'esthétique, bien que les postures des uns et des autres aient coïncidé également dans le temps – d'où le fait qu'on parle de deux communautés d'âge concordants dans l'ordre chronologique. Cette évolution a entraîné une rupture : une nouvelle poésie s'inaugura, à l'approche des années 1970, lorsque finalement on opta pour l'irrationalisme dans l'expression, le culturalisme et l'attitude démarquée de la subjectivité. La complexité de la période augmente si on estime que les auteurs de cette nouvelle poésie n'appartiennent pas à une seule génération :

---

<sup>40</sup> Sur la configuration des modèles temporaires complexes, entre nous, José-Carlos Mainer (1994) et Claudio Guillén (1989) y ont réfléchi de façon éclairante. Voir aussi José Enrique Martínez (1989) et confronter avec la théorie des polisystèmes littéraires dont on a parlé ci-dessus (Itamar Even-Zohar 1990).

<sup>41</sup> Cfr. Paulino Ayuso (2003 : XI). Prieto de Paula garantit que « admiten pertenecer a una misma generación *histórica*, pero no asumen una línea estética conjunta » (1993 : 42).

<sup>42</sup> Cela défend Prieto de Paula (1991 : 130), basé sur J. Lechner, mais deux ans plus tard il le nuance, lorsqu'il considère 1965 comme la date « que suele darse como cierre de la poesía social, y que, sin serlo del todo, supone una pronunciadísima inflexión decreciente de la misma » (1993 : 50).

des poètes plus âgés qui militaient dans d'autres tendances maintenant convergent dans leurs moyens poétiques, avec les « novísimos ».

Nous sommes conscients du fait que toutes les manifestations poétiques de cette période ne sont pas susceptibles d'être encadrées ensuite dans des patrons esthétiques toujours précis et identifiables ; notre explication a tenté de montrer la réalité par le biais de l'articulation de certaines lignes. En ce qui concerne les critiques, nous avons vu que certains parlent de rupture et d'autres de développement, mais il est vrai que la poésie après la guerre civile se transforme en tout autre chose ; le signe lyrique qu'impliquaient tous les genres de la modernité a cédé la place à une poésie de « raison historique », comme l'a dit López-Casanova (2002). Néanmoins, des études récentes sur la poésie de cette époque montrent que la balance penche réellement du côté de la deuxième option : le changement n'a pas pu avoir eu lieu du jour au lendemain, c'est-à-dire, le réalisme poétique n'apparut pas soudainement après l'impact de la guerre civile. Il s'agit plutôt de modes d'écriture qui étaient déjà présents avant, à la périphérie, tandis que sur le canon régnait encore la poésie de raison symboliste<sup>43</sup>.

## 1.2. ESTUDIOS SOBRE HIERRO

José Hierro es, en reconocimiento generalizado, uno de los máximos poetas de la segunda mitad del siglo XX, tanto por lo original del conjunto de su obra como por la coherente evolución de su trabajo creador, a lo que habría que añadir, además, su influencia decisiva en las líneas de sentido configuradoras de la lírica del período.

Su obra, ya desde el principio de su aparición, pero muy especialmente en las dos últimas décadas, ha merecido gran atención crítica, siendo fundamentales al respecto los

---

<sup>43</sup> Dans cette (r)évolution, primerait le maintien des parenthèses.

estudios y monografías de José Olivio Jiménez (1972 [1964]), Pedro J. de la Peña (1978; 2009), Aurora de Albornoz (1982), Dionisio Cañas (1986), Susana Cavallo (1987), Gonzalo Corona Marzol (1991), Jesús María Barrajón (1999), Joaquín Benito de Lucas (1999), Juan Antonio González Fuentes y Lorenzo Oliván (eds.) (2001), o Luce López-Baralt (2002), por citar muestras significativas.

Muchas son las bibliografías en las que se han recogido los estudios y análisis que sobre la poesía de Hierro se han publicado. De manera exhaustiva lo hace, por ejemplo, el citado Gonzalo Corona (1988; 1991; 1992; 2001). Ahora bien, en el conjunto de esa amplia bibliografía no abundan las monografías verdaderamente abarcadoras de la obra del poeta y de sus principales claves, pues se trata, en su mayoría, de artículos más o menos externos que se centran en algún libro o en aspectos muy concretos. La temática, por ejemplo, es una de las cuestiones que más atención ha recibido, especialmente el tema del tiempo, al que están dedicadas las aportaciones de Douglass M. Rogers (1961: 201-230), Julia Uceda (1963: 6), José Olivio Jiménez (1972 [1964]), Mercedes López-Baralt (1972: 143-167), Rosario Rexach (1974: 86-119), M.<sup>a</sup> Luisa Cooks (1985) o Jolanta Bartoszewska (1992), entre otras.

José Hierro ha sido considerado durante muchos años como un representante de la llamada «poesía social», si bien dicho encasillamiento no se ha llevado a cabo en volúmenes que aborden de manera específica su poesía, sino en estudios más generales sobre la producción literaria de posguerra, ora se trate de trabajos más abarcadores, ora de análisis parciales de algunas cuestiones, pero aplicadas a varios poetas de la época. Así lo hacen José María Castellet (1960: 79; 1965: 87) y, aunque con objeciones, Arturo del Villar (1974: 17), quien llegará a afirmar que «Si bien Hierro no se adscribió nunca a la disciplina estética del realismo social, estuvo ligado a sus postulados» (1975: 70). La mayor parte de la crítica, sin embargo, valora la obra de Hierro más allá de su identificación con unos simples postulados sociales. Ya bien pronto lo intuyen Marcelo Arroita-Jáuregui –cuando la considera «difícilmente encasillable» (1954: 153)– o José Luis Cano, quien califica la producción hierriana como «Poesía humana y entrañable, y cálida, sí, con muchos versos que sangran, y con honda capacidad de comunicación,

pero no me parece poesía de intención social» (1960: 487). En la misma línea se mueve Torrente Ballester: «No es un poeta *social*. Se queda en lo ampliamente humano, donde lo social puede ser un motivo entre muchos otros, tan cálidamente sentido como ellos, pero no exclusivo» (1964: 365).

A pesar de ello, ninguno de estos estudiosos deja de hacer hincapié en la estrecha relación que, de manera aparentemente paradójica, se establece entre la poesía de José Hierro y su tiempo histórico, en cuanto a su innegable valor testimonial<sup>44</sup>, que ya declarara el mismo Hierro en muchos de sus escritos metapoéticos. Así, Aurora de Albornoz (1982: 27) señala, por ejemplo, que a pesar de su singularidad, su poesía es «inseparable de la circunstancia histórica en que fue creada». José Olivio Jiménez ha estudiado profundamente a Hierro desde esta perspectiva, hasta bautizarlo como «poeta del tiempo» –aunque luego el mismo crítico preferirá utilizar la palabra «temporalidad» (Jiménez 1990: 7-21)–, por decidirse a «buscar el signo emocional de su época y a cantarlo».

Al tanto de la filosofía de nuestro siglo, o ignorándola, que es igual o mejor, poco trabajo les ha costado enterarse de que tal signo es el angustioso sentimiento de la finitud y la precariedad humana que la conciencia de la temporalidad provoca. (Jiménez 1972: 211)

Y de este testimonio de la época histórica, que es patrimonio común, al testimonio de la vivencia individual en ella no hay más que un paso. En este sentido apuntan las monografías de Gonzalo Corona (1991), Joaquín Benito de Lucas (1999) y Pedro J. de la Peña (2009), que estudian la estrecha relación entre la biografía del autor y su obra poética.

Las líneas de lo individual y lo colectivo –que tan magistralmente analizó el último de los críticos citados (De la Peña 1975; 1978) y que reitera la mayoría de trabajos desde

---

<sup>44</sup> Véase, a propósito del tema, el estudio de Emilio de Torre (1983). Confróntese con esta afirmación de Joaquín Benito de Lucas: «Él nunca tuvo como objetivo educar a la gente; es testimonial, social, pero no en el sentido de didáctico. No todo lo político da soluciones a los problemas sociales» (en Calvagna, «Entrevista al professor J. Benito De Lucas, Universidad Complutense de Madrid, realizzata da Isabella Calvagna il 16 giugno 2004 a Madrid» [2005: 213]).



entonces<sup>45</sup>– se trazan en José Hierro de una muy peculiar manera, la cual nos lleva a pensar, junto con Jesús María Barrajón (1999: 21), que:

No estaríamos, por tanto, ante una poesía cuyo punto de vista colectivo permitiera captar tras él la esencia de su individualidad, sino un yo, expresado frecuentemente como un nosotros, que, en cuanto que testimonial, se refiere también a un nosotros. Para unos, será una poesía testimonial con indudable valor íntimo; para otros, una poesía intimista que, por nacer en el tiempo en que lo hizo, posee un indiscutible valor testimonial.

Demostrar lo que acabamos de exponer basándonos en las implicaciones de los enfoques y actitudes a través de los que el hablante lírico se modaliza será, en la primera parte de la presente Tesis Doctoral, uno de nuestros objetivos explícitos, junto con otro no menos importante: sacar a la luz que la modalización del discurso poético hierriano sirve, asimismo, para perfilar dos épocas creativas diferenciadas.

La mayoría de monografías profundizadoras sobre la poesía de Hierro son reiterativas en señalar la enorme resistencia que esta opone a ser ubicada en la generación poética que por edad le corresponde. Así, son frecuentes en estos estudios las matizaciones respecto a la posición de Hierro en relación a la poesía de la generación en la que tradicionalmente se le venía encuadrando, dadas las dificultades que la poesía hierriana presenta, por ejemplo, a la hora de ser definida como «poesía social» –ya hemos comentado arriba su doble carácter intimista y colectivo–. Muchos son, en consecuencia, los que destacan su doble faceta intemporal y coetánea, personal y testimonial, lírica y comprometida, independiente –en suma– de las modas de la época. Por ello, aunque no ha sido así siempre, hoy es frecuente el rechazo de la crítica a ubicar la poesía de Hierro bajo rótulos predeterminados.

Es natural, sin embargo, que se intente buscar la manera de relacionar su obra con las líneas fundamentales del período. Son varios los indicios –lo veremos detalladamente en nuestro análisis– que su poesía presenta a favor de esta sospecha,

---

<sup>45</sup> En realidad José Olivio Jiménez ya lo había advertido antes, aunque no con esta terminología: «la poesía de Hierro estará, indudablemente, a horcajadas entre el lirismo testimonial y el social, pues es bien cierto que la raíz de la que arranca su canto y el especial matiz de su sentimiento temporal es una experiencia plural, compartida» (1972: 289).

pero muchos otros existen, también, que apuntan en direcciones contrarias. Los trabajos críticos sobre el autor, por consiguiente, se posicionan en algún punto de estos extremos. La mayoría insiste en señalar una primera etapa más testimonial y otra más alucinada, coincidiendo con las declaraciones que el mismo Hierro ha ido haciendo en diferentes textos metapoéticos. Así, la primera se extendería a lo largo de sus seis primeros libros: *Tierra sin nosotros* (1947), *Alegría* (1947), *Con las piedras, con el viento...* (1950), *Quinta del 42* (1952), *Estatuas yacentes* (1955) y *Cuanto sé de mí* (1957); mientras que la segunda abarcaría los tres últimos: *Libro de las alucinaciones* (1964), *Agenda* (1991) y *Cuaderno de Nueva York* (1998). Esta división, propuesta entre otros por Benito de Lucas (2002: 30-96), es de la que partirá nuestra investigación<sup>46</sup>. Más abajo veremos otras consideraciones al respecto, como las de Jesús María Barraón (1999) o Pedro J. de la Peña (2009), que sostienen una división trinitaria<sup>47</sup> –el primero de ellos, además, traza su trayectoria con matices opuestos–.

Estudios previos a las publicaciones últimas de Hierro, como el de Mantero (1986), ya ponían el punto de inflexión en *Libro de las alucinaciones*; aunque no se sabía por qué derroteros continuaría su poesía, se podía intuir que era improbable cualquier cosa que supusiera un paso atrás en su decir.

En cuanto al número de poemarios que hemos incluido en la nómina, a partir de cuyo análisis establecemos la división epocal, cabe advertir que no refleja la producción

---

<sup>46</sup> No consideramos en esta división epocal su volumen *Prehistoria literaria (1937-1938)* (1991), dado que recopila poemas compuestos medio siglo antes de su publicación. Tampoco estudiaremos *Emblemas neurorradiológicos* (1990), al menos no de manera sistemática, por ser una obra compartida y no estrictamente lírica.

<sup>47</sup> Prieto de Paula divide también la obra de Hierro en tres momentos, pero haciéndola caminar en el mismo sentido que apuntamos nosotros: «en el inicio, poesía referencial y pegada a la anécdota biográfica y a la sabiduría proporcionada por la experiencia, dentro del ámbito del existencialismo testimonialista de aquel tiempo histórico; luego, paulatino adensamiento de la expresión, coincidente con la mayor atención que, a comienzo de los cincuenta, presta la poesía española a las circunstancias sociales y nacionales en relación con la situación política del franquismo; ya en su madurez, desprendimiento del lastre de lo referencial, desvinculación de la inmediatez biográfica –aunque no de la experiencialidad– y decidida inclinación a la creación visionaria a partir de acontecimientos que ya no afloran a la superficie del poema, donde sólo encuentran cabida los efectos nebulosos derivados de ellos» (Prieto de Paula 2001: 26-27).

completa del autor, y –además– tampoco todos son verdaderos libros: *Estatuas yacentes* presenta una problemática concreta al acercarse más a una sola composición en tres fragmentos que a un conjunto de poemas más o menos autónomos; ¿por qué se incluye entonces como obra del autor? La hemos considerado en nuestro estudio porque desde sus orígenes la tradición crítica hierriana la computa como su quinto libro, a pesar de que su extensión no alcanza ni de lejos el número de versos habitual de un libro de poesía. Si bien José Hierro la publicó en forma de libro, también es verdad que eligió una editorial particular en condición no venal, la misma que treinta y seis años después publicaría, con las mismas características, *Prehistoria literaria (1937-1938)*. Sin embargo, esta última colección de poemas, a pesar de contar con la extensión suficiente de que aquella careciera, no ha sido considerada normalmente dentro de la producción canónica del autor. Dos son las razones principales: la fecha de composición de los poemas, perteneciente al período de formación del autor –y considerada por él mismo como «prehistoria»– y la escasa accesibilidad del texto, es decir, el hecho de que la publicación no saliera realmente al mercado –aunque su nieta lo ha hecho recientemente, en 2006–. Tampoco contabilizamos –aunque sí lo contemplamos para determinados comentarios– *Emblemas neurorradiológicos*, compuesto a dúo interartístico con Jesús Muñoz: salió en 1990, también privadamente, comercializándose en 1995. A pesar de su pronta edición venal, el libro se acercaba más a otro tipo de creaciones artísticas del autor, como las que solía publicar con diferentes pintores en poco accesibles colecciones de lujo, y que tampoco contabilizamos per se, como por ejemplo *Variaciones sobre París* (1968), con litografías de Eduardo Vicente; *Aguafuertes y puntasecas* (1978), con grabados de Francisco Bores; *Cinco variaciones visionarias* (1981), con serigrafías de Juan Barjola; o *Cabotaje* (1988), con aguatinas de Guillermo Vargas Ruiz –aunque estos presentan un tono mucho más cercano a los libros canónicos de la etapa, de hecho los dos últimos citados acabaron vertidos en *Agenda*–.

Volviendo a la evolución poética hierriana, algunos investigadores han optado, a la hora de darle explicación, por una solución ecléctica: se trataría de «un poeta-puente entre los iniciadores del movimiento poético social y sus postrimerías de los años

sesenta, esa segunda generación del 50, o como la llama Philip Silver, “generación Brines-Rodríguez”» (De la Peña 1978: 74). Dionisio Cañas<sup>48</sup> insiste en esta cercanía de Hierro, ya desde sus primeros libros –publicados, como sabemos, en la década de los 40–, con esta poesía posterior, sobre todo en lo tocante a la visión del mundo coincidente con la de Claudio Rodríguez, así como en cuanto a la temática metafísica, de reflexión personal sobre la existencia y la muerte, la cual el crítico emparenta con la poesía de Francisco Brines. En la misma línea, Aurora de Albornoz, en su citado estudio (1982: 7), señala que nos hallamos ante una figura «entre la primera promoción de posguerra y la que le sigue», e incluso va más allá, afirmando que es «puente, también, entre los poetas del 27 y la poesía actual». Una más que aceptable formulación de este intrincado debate es la que ofrece Sánchez Zamarreño, quien remarca la doble postura de la crítica, que se mueve entre la aceptación sin sobresaltos y el desconcierto ante la postura poética de José Hierro:

Esta concepción bifronte de la poesía hace que aceptemos con naturalidad el hecho, en apariencia paradójico, de que Hierro sea considerado a un tiempo figura preeminente del realismo poético existencial y social y maestro señaladísimo de las nuevas tendencias estetizantes que comienzan a cuajar en España a mediados de los 60. (1995: 14-15)

Esta vertiente del panorama crítico podría resumirse en dos posturas, que coincidirían en aplicar a la poesía hierriana la función de pasadera. La diferencia radicaría, pues, en que unos consideran al poeta como puente entre los poetas del 27 y la poesía posterior, mientras que otros ven el lazo entre la primera y la tercera generación de posguerra.

Jesús María Barraón, en su interesante monográfico fruto de su tesis doctoral, concluye que la dificultad de encasillar a José Hierro deriva del hecho de que su poesía responde, en algún momento, a todas las etiquetas, «pero nunca de una manera representativa» (1999: 25). Basándose en lo dicho, y siguiendo muy de cerca las teorías epocales de Carlos Bousoño –director de su trabajo–, sobre todo su afirmación según la

---

<sup>48</sup> Consúltese su estudio introductorio a *Libro de las alucinaciones* (1986: 40).

cual «viejos, maduros y jóvenes dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico» (Bousoño 1976 II: 411), este autor no se sorprende de que

a partir de libros como *Quinta del 42* o *Cuanto sé de mí*, producidos ya en los 50, la poesía de Hierro respondiese a la poética de la nueva generación, sin que ello debiera extrañarnos, como no nos sorprende la inflexión rehumanizadora de los poetas del 27 a partir de los años 30. (Barrajón 1999: 29)

La razón de todo ello es fácilmente explicable bajo la óptica de la teoría bousoniana de las épocas literarias y su evolución. Buena parte de las dificultades con las que la crítica se ha encontrado a la hora de ubicar a José Hierro en el panorama de las letras españolas se deben, pues, al momento histórico concreto en que nace su poesía, dado que en él confluyen al tiempo las relaciones, no solo de dos *generaciones* diferentes, sino también de dos *épocas* y, lo que es más determinante, de dos *edades*<sup>49</sup>. Es por ello que no ha de sorprendernos el hecho de hallarnos «ante un autor cuya poesía forzosamente manifestará rasgos plenamente contemporáneos junto a otros completamente postcontemporáneos» (Barrajón 1999: 37).

La tesis que defenderá Barrajón –y en ello reside su novedad– es la propuesta de una diferente periodización para la obra poética de Hierro, y con este objetivo considerará necesario dividirla en tres épocas. Los tres primeros libros evidenciarían «la clara pervivencia del irracionalismo poético propio de la época contemporánea» (1999: 13); *Quinta del 42* y *Estatuas yacentes* supondrían un paso intermedio hacia la concepción de la poesía como conocimiento; *Cuanto sé de mí*, *Libro de las alucinaciones* y *Agenda – Cuaderno de Nueva York* no es contemplado en su estudio– se instalarían de lleno en los postulados posmodernos de la generación del 70. Veremos cómo, a partir de nuestros análisis, esta división no resulta la más acertada.

---

<sup>49</sup> Si aceptamos la idea de Carlos Bousoño (1981: 112-139), según la cual el cambio de *edad* surgiría con el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Según Barraión (1999: 31), la causa de que muchos estudios de la poesía de posguerra –como por ejemplo los de José María Castellet<sup>50</sup>– afirmen una clara ruptura de Hierro con la poesía anterior, de tradición simbolista, se debe a un aceptado conformismo crítico que busca la claridad metodológica. Frente a esto, este autor defiende un claro entroncamiento del primer Hierro con el irracionalismo propio de la poesía de la modernidad. Y es que, como él mismo dice, «no podemos partir de cero, sino de una poesía anterior que es de la que beben los miembros de las tres primeras generaciones de posguerra, ya sea para tratar de evitarla o para tratar de reivindicarla» (1999: 32)<sup>51</sup>.

Nuestro estudio está en parte de acuerdo con esta idea, sobre todo en lo referente a que las poéticas no se suceden unas a otras de manera brusca, sino que precisan de una evolución. Así se verá reforzada la teoría centro-periferia, al tiempo que se explicarán algunos de los rasgos definidores de la poesía hierriana que la apartan del canon de su época. Ahora bien, la voluntad razonada en apartarse de ciertas actitudes del pasado no deja de ser un motivo temático presente en Hierro. En cuanto a su última producción, tampoco hay cambio brusco, pero sí encontramos –en sintonía con Barraión (1999)– claras características posmodernas. Según Andrew P. Debicki (1987: 53-54), lo poscontemporáneo tendría que ver con la concepción del poema como un vehículo hacia el conocimiento. En este sentido podemos entender la alucinación en Hierro como la expresión de un mundo contradictorio cuyo sentido último no está resuelto en el poema y que, por tanto, demanda un lector coautor, activo en el proceso de construcción de significado. De ahí la «percepción del poema como proceso» (Debicki 1987: 304). Sin embargo, al final lo que triunfará es el desengaño: no habrá posibilidad de comunicación, pero tampoco de verdadero conocimiento.

---

<sup>50</sup> «Hierro va más allá y ataca de base la concepción de la poesía que hemos llamado de tradición simbolista» (Castellet 1960: 83; 1965: 91).

<sup>51</sup> No es el único, sin embargo, en señalar la incorporación –observable sobre todo en los primeros libros de Hierro– de la tradición antecedente, sobre todo Juan Ramón y Machado. Vid. Andrew P. Debicki (1987: 303-305).

En este punto queremos destacar una cuestión importante a la que la crítica no ha prestado excesiva atención. Se trata del cambio significativo que en los años sesenta encontramos en algunos de los poetas de posguerra, con esta incursión en el irracionalismo con analogías evidentes respecto del lenguaje de los jóvenes del 68. Obras determinantes, en cuanto al cambio de postura poética que presentan dentro de la trayectoria de sus autores y en cuanto a su año de publicación, serían *Libro de las alucinaciones* (1964), de Hierro, y *Oda en la ceniza* (1967), de Carlos Bousoño.

Carlos Bousoño inicia con *Oda en la ceniza* su tercera y definitiva etapa, brillantemente rubricada por *Las monedas contra la losa* (1973). Ambos libros, y especialmente el último, protagonizan una intensa renovación expresiva, sustentada en numerosos procedimientos, de gran novedad algunos de ellos, y que producen en el lector una continuada impresión de deslumbradora sorpresa. (Brines 1977: 235)

El paralelismo con la evolución hierriana parece innegable. Así, hacía falta una monografía que incidiera en el carácter imprevisible de su segunda época, y en este sentido Pedro J. de la Peña (2009) ha acertado, al hacer hincapié en el hecho de que, sabiendo evolucionar y no estancándose en su primera poética, lejos de perder vigencia con los años, Hierro ha sido un poeta de éxito creciente: por citar un dato numérico, además de las continuas reediciones de sus obras, su último libro vendió, para sorpresa del propio autor<sup>52</sup>, más de veinte mil ejemplares en un año, lo que en poesía supone un «verdadero récord» (Lentini 2009).

Como hemos adelantado, De la Peña (2009) divide en tres etapas, siendo la central la correspondiente a *Cuanto sé de mí* y *Libro de las alucinaciones*. Sin embargo, él mismo reconoce en varias ocasiones que en el primero asistimos a un proceso que encontrará su culmen y despegue definitivo en el segundo. Así lo demuestran también nuestras investigaciones, hecho que nos lleva a situar justo en este lugar el eje del cambio poético hierriano, y a dividir consecuentemente su poesía en dos únicas etapas, lo cual nos parece no solo más simplificador, sino también más adecuado, pues las

---

<sup>52</sup> Véase la entrevista que dan a conocer Ontoria y Pérez (2000: 38-42). Cfr. Cabré (2001: 143).

diferencias que encontramos entre las primeras obras no son tan decisivas como las que separan sus dos épocas creativas, tal como las hemos definido.

Un último problema tocante a la poesía de José Hierro es que, a pesar de las continuas reediciones de sus obras –gracias principalmente a la Universidad Popular José Hierro, de San Sebastián de los Reyes–, hasta finales de 2009 sus asiduos lectores e investigadores no contaban con ningún tomo abarcador de sus poesías completas. Esta ausencia de una edición conjunta contrasta, en mucho, con la proliferación acelerada de estudios sobre su obra. Normalmente, un poeta suele publicar sus obras completas antes de ser sepultado por la bibliografía sobre ellas. No ha sido así el caso de José Hierro, si bien cabe matizar que su poesía se presta poco a ser inhumada: sobrevive esplendorosamente al paso del tiempo y, a pesar de lo mucho que sobre ella se ha dicho, conserva la virtud de aparecer siempre nueva y sorprendente a ojos del lector.

Por lo demás, consideramos que tal antología era en la actualidad una verdadera urgencia que muchos esperábamos ver cumplida desde hace tiempo, ya que desde 1974 no se había recogido en una sola edición la totalidad de la obra hierriana publicada, con el agravante de que, en esa fecha, todavía no habían sido publicados sus dos últimos libros, con lo que la aparición de unas poesías completas definitivas –post mórtem– se revelaba como todavía más necesaria<sup>53</sup>. Siete años después de la muerte del poeta, por fin contamos con ellas, además en una editorial de prestigio y en un volumen estéticamente lujoso: tapas duras, hojas satinadas y transcripción de todos los poemas en comienzo de página serían los signos más visibles de dicha exquisitez. Sin embargo –y lamentablemente–, desde un punto de vista crítico, la edición cuenta con no pocos inconvenientes, hasta el punto de que González Fuentes (2009) la tilda de «decepción mayúscula» –y lo dice ya con su primera hojeada–. Por un lado, esta podría haberse ceñido a sus nueve obras fundamentales –las nueve que hemos considerado para el

---

<sup>53</sup> Considérese, por ejemplo, la mordaz opinión de Ana Rodríguez de la Robla (2007).



establecimiento de sus dos épocas creativas—, sin embargo, se añade un postrero apartado de «Poemas no recogidos en libro» (Hierro 2009: 689-702)<sup>54</sup>, afán exhaustivo que no se corresponde con la omisión de otros poemas publicados por Hierro, algunos de ellos incluso con forma de libro, como *Prehistoria literaria* o *Emblemas neurorradiológicos*. Por otro lado, se echa de menos un estudio introductorio más profundo y abarcador<sup>55</sup>, así como una selección bibliográfica mínimamente decente o una transcripción de los textos debidamente anotada: ni una sola nota consta en las 653 páginas en las que se extienden los poemas hierrianos —a pesar de que en la portada de la antología se le atribuye dicho cuerpo fantasma de anotaciones a Miguel García-Posada<sup>56</sup>—, echándose a faltar, cuando menos, alguna justificación de las variantes textuales que ofrecen —inclusión u omisión de tildes en palabras de otros idiomas que aparecieron de ambas maneras en ediciones anteriores, segmentaciones diversas de determinados versos, etc.—. Reproducen además versiones ya corregidas por la crítica; no modifican las erratas que advierten, por ejemplo, Dioniso Cañas (1986: 94) o Arturo del Villar (1992: 149) en cuanto a la transcripción de «Teoría y alucinación de Dublin» y

---

<sup>54</sup> El apartado copia —omitiendo «Verdi 1874», que forma ahora parte de *Agenda*— los poemas que ya aparecían en una sección de idéntica rúbrica en *Cuanto sé de mí* (Hierro 1974: 471-483), aunque los antólogos no lo mencionan, y se esfuerzan en dar la referencia originaria de los textos; se equivocan, sin embargo, pues «A María Antonia Dans» y «Pinos» no vieron la luz por primera vez en 1974, sino que ya se recogían en *Poesías Completas. 1944-1962* (Hierro 1962: 518-519). Por otro lado, el primer término del subtítulo «(1947-2002)» es antiestéticamente tres años posterior al que acabamos de citar; la opción por la datación de su *opera prima* debiera corresponder, siquiera por simetría, con la fecha de su libro postrero y no con la de su muerte, la cual se podría justificar únicamente por la inclusión —en este mismo apartado de la antología— de dos únicos poemas posteriores a *Cuaderno de Nueva York*, el último de los cuales, además, tampoco ofrece correcta la referencia de su primera publicación: se trata del soneto «A Joaquín Sabina», que antes de ser transcrito por este en *A vuelta de correo* —libro de 2007, y no de 2008, como ellos indican— había visto la luz en 2003, en la edición de *Sonetos* de Pepe, preparada por su yerno, Manolo Romero (2003: 151). Como vemos, las pocas novedades que se aportan no suponen datos clarificadores, al hallarse sembradas de confusiones.

<sup>55</sup> El de Julia Uceda (2009: 9-31) se ciñe a su vertiente testimonial, que alarga incluso hasta lo que hemos llamado «poética del desencanto», y el de Miguel García-Posada (2009: 703-711), ni es estudio, ni aporta nada novedoso aparte de imprecisiones y errores.

<sup>56</sup> Las «notas al texto» con la que se nos vende el volumen acaban conformando una única «Nota al texto» (García-Posada 2009: 33-35): dos páginas y media que preceden el cuerpo de la antología y que recogen una serie desordenada y aleatoria de datos completamente desprovistos del mínimo rigor, a juzgar por la concentración sorprendente de tantas erratas e incongruencias en tan corto espacio. En fin, unas palabras lamentablemente desafortunadas, por el bien de cuyo autor desearíamos que hubiesen sido suprimidas.

«Nombrar perecedero», respectivamente, en el volumen antológico *Cuanto sé de mí* (1974) –que Uceda y García-Posada siguen a pies juntillas excepto para incluir nuevos errores–, o en la que viene insistiendo Luce López-Baralt desde el mismo año (1992: 161) respecto al primer verso de «Brahms, Clara, Schumann».

En definitiva, además de las puntualizaciones que hemos ido haciendo en este resumen del estado de la cuestión hierriana, echamos de menos en primer lugar, dentro de este panorama crítico, una sistematización profunda de las actitudes líricas y de los procesos de modalización en la poesía de Hierro. Nadie lo ha analizado desde la perspectiva de sus diferentes modalidades formales, aunque sí hay apuntes en algún estudio más amplio que aborda sus figuraciones y significados. Así, Laura Scarano (1994: 29-53) habla del presupuesto realista de la no separación poesía-vida<sup>57</sup>, que conduce a la identificación del hablante lírico de los poemas con el autor empírico, así como a su misma desmitificación. Lo que nosotros trataremos de ver es qué naturaleza presenta ese yo en cada una de las dos épocas hierrianas y si esto fundamenta en algún sentido el cambio de poética del que hablamos.

En segundo lugar, en el prácticamente inabarcable horizonte de estudios sobre la poesía de José Hierro faltaría, asimismo, una explicación exhaustiva de las líneas simbólicas que van abriendo sus libros, así como de los contenidos que las estructuran. Evidentemente, no somos los primeros que abordamos la construcción de los símbolos, cuanto más tratándose de un aspecto cuasi inherente a la poesía. A diferencia de la escasa consideración que la modalización lírica hierriana ha recibido, hasta ahora, por parte de la crítica, los símbolos que Hierro utiliza sí han merecido comentario, si bien se trata en general de interpretaciones aisladas o referidas a poemas concretos, como pueden serlo las aportaciones de López-Baralt (2002) o Juan Andivia (2003).

---

<sup>57</sup> En el que –recordemos– se basan los estudios de Gonzalo Corona (1991) y Joaquín Benito de Lucas (1999), entre otros.

El estado de la cuestión presenta, pues, ante nuestro reto, una doble carencia, aparte de la falta de una propuesta de periodización más o menos consensuada para la poesía de Hierro, unida a la sistematización cuestionable y todavía dudosa de un período tan rico, tan importante de la poesía española de nuestro tiempo, cuyos signos de evolución todavía no han sido dilucidados de una manera verdaderamente esclarecedora. Se trata de la falta, por un lado, de un análisis formal y sustancial de la modalización que presenta el discurso poético hierriano, y por otro, de una clasificación profunda de sus procesos de simbolización, los cuales puedan ayudar a establecer algunos de sus rasgos caracterizadores, así como arrojar luz en el intento general de la crítica, en el que nos incluimos, por determinar en qué sentido avanza la evolución de la obra de este autor, y cuáles son –y por qué– sus puntos de inflexión.

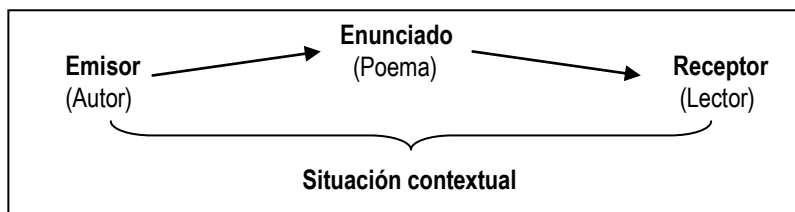


## 2. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

### 2.1. ESQUEMA COMUNICATIVO Y MODALIZACIÓN LÍRICA

La explicación de la modalización lírica<sup>58</sup> ha de partir de la puesta en situación comunicativa del discurso poético. Para su estudio resulta altamente clarificador considerar el análisis de la doble estructura comunicativa que desarrolla el poema, la doble *situación contextual* y *discursiva* que sistematiza Walter Mignolo (1978).

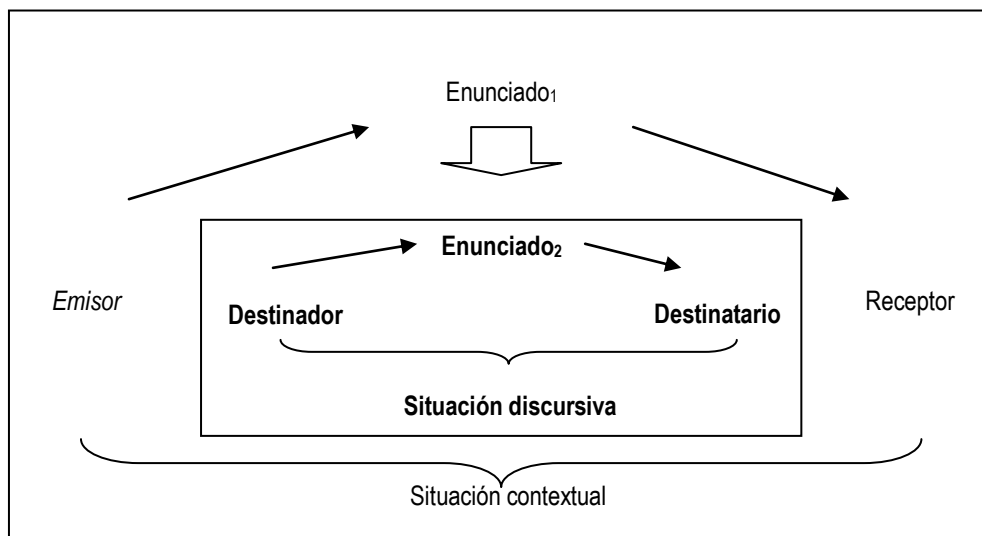
Así pues, en el primer nivel de la comunicación nos encontramos con la situación extratextual, donde el emisor y el receptor corresponderían con el autor y lector reales o explícitos, respectivamente: en la realidad pragmática, un autor compone un poema, escribe un libro, donde «comunica»<sup>59</sup> ciertos contenidos que un lector recibirá y actualizará con su lectura.



<sup>58</sup> Para la conceptualización y categorización global del proceso discursivo que caracterizamos como *modalización en el discurso poético* véase la tesis homónima de Juan M.<sup>a</sup> Calles –defendida en 1997 y publicada en 2002–, así como los trabajos de Joan Oleza (1979; 1985; 1986; etc.) y Arcadio López-Casanova (1982; 1994).

<sup>59</sup> Véase a propósito de esta cuestión el capítulo primero del estudio de Carlos Bousoño, «El poema como comunicación» (1976 I: 15-60). Cfr. Joan Oleza (1976: 46-60).

Dentro de esta macroestructura se incluye una segunda estructura, y en esto reside la peculiaridad del acto comunicativo literario (Oleza 1979: 51-57)<sup>60</sup>. Este nivel discursivo está situado en el plano de la ficción, y por ello se distingue del primero: quien habla en el texto literario no es el autor, sino un sujeto ficticio<sup>61</sup>, una «conciencia constructora». El «sujeto de la obra» –como lo llamaría Okopien-Slawinska (1986: 92)– crea un campo de referencias interno y se dirige a un tú también inserto en la ficción, un enunciatario que puede estar representado en el poema o no. Así pues, estos emisores y receptores que podemos encontrar en la obra literaria son generados en el enunciado de la primera estructura descrita y se desarrollan en la segunda, en el plano de la ficción, donde la comunicación se establece entre un supuesto hablante que se dirige a un personaje fictivo (interlocutor imaginario), independientemente de que ambos estén actualizados en el discurso. En poesía, este emisor imaginario es el hablante lírico, «un sujeto hablante (productor) que genera (y a su vez es generado en) un mecanismo de enunciación intencional» (Calles 2002: 198).



<sup>60</sup> Cfr. su trabajo anterior (1976: 46-70); de ambos se derivan los esquemas que ofrecemos.

<sup>61</sup> O, como postula Jenaro Talens, un *lugar*, el «lugar desde donde se habla» (1983: 48-49). Joan Oleza, por su parte (1979: 55-56), defiende el estatuto del autor como figura, como función o rol, y no como entidad ontológica. Compárense estas reflexiones con la categoría de «autor implícito» (Oleza y Renard 1986: 532), concepto rubricado de diferentes formas por otros autores: Edward Balcerzan, por ejemplo, lo denomina «autor interior» y Slawinski, «sujeto de los actos creadores» (ápuđ Okopien-Slawinska 1986: 91-92). Las reflexiones de Susana Reisz de Rivarola sobre «¿Quién habla en el poema?» (1989: 201-214) también pueden resultar de interés en el estudio de la ficcionalidad lírica.

Como vemos, todo discurso literario es acción lingüística con una especial estructura comunicativa (Oleza y Renard 1986: 530). Desde la consideración del poema como mensaje de un emisor a un destinatario sería posible, como propone Calles (2002: 199), determinar la existencia de un pacto de ficción en el discurso poético. La singular relación entre los elementos de la situación comunicativa discursiva que se establece en la poesía configuraría el *pacto lírico* que conceptualiza el autor citado. En consecuencia, este pacto lírico puede ser considerado como producto directo del desdoblamiento ficticio de la estructura comunicativa que hemos explicado arriba. La peculiaridad de la relación entre realidad y ficción en el caso de la poesía se debe al estatuto que esta ha ido adquiriendo a lo largo de la historia y que ha conferido a su proceso de ficcionalización una cierta certeza institucional. Al tiempo, de manera más o menos paradójica, se acepta una determinada suspensión de las condiciones comunicativas del nivel extratextual que da lugar a la credulidad del lector, quien acepta los roles actanciales y comunicativos que se figuran en el discurso poético. Este movimiento de enunciación del emisor real al emisor interno es posible gracias a una función textual, el hablante lírico, que establece un juego comunicativo con un enunciatario interno –patentizado textualmente o no, como hemos dicho–. Este juego pragmático, a partir del cual se puede interpretar el contenido del enunciado, da lugar a una serie de relaciones modales entre el enunciador, el enunciatario y el contenido, que se conceptualizan en las llamadas actitudes líricas<sup>62</sup>.

Ya en 1973, el teórico soviético Iuri I. Levin<sup>63</sup>, al examinar los planos interno y externo del estatus comunicativo de la lírica, se refería a un lugar «intermedio entre ellos», donde él situaba la intencionalidad (1986: 101). No está muy alejada esta idea de la de modalización, si la entendemos como un «proceso discursivo de despliegue textual de una serie de estrategias y categorías, de naturaleza pragmática y semántica, que tienen lugar en el acto de la enunciación» (Calles 2002: 206). En el ámbito de la poesía,

---

<sup>62</sup> Véanse los artículos de Joan Oleza (1979: 49-85; 1985: 237-271) para consideraciones de este tipo, pero aplicadas al discurso narrativo.

<sup>63</sup> El artículo en ruso fue publicado en 1973; existe un resumen accesible en francés (Lévine 1976: 205-212), aunque también se puede consultar, preferiblemente, su versión española completa en la revista *Criterios* (Levin 1986: 101-119).

las relaciones de carácter pragmático son las que se establecen entre el hablante lírico y el lector, mientras que las semánticas se refieren a las relaciones entre este hablante lírico y el enunciado. De igual modo que en narrativa no tenemos un único narrador, sino una función narrativa (Joan Oleza 1979), en el discurso poético podemos hablar de modalización en la medida en que el hablante no siempre se muestra de la misma manera. Si en el discurso narrativo no hay solo una mirada o punto de vista, el poético tampoco comporta una única voz o actitud lírica. La actividad del narrador / hablante lírico será, pues, la de asumir ciertas perspectivas y figuraciones textuales.

La modalidad integra no sólo la relación interactancial pasiva (sabiduría del narrador con respecto al personaje, mayor o menor subjetividad de su percepción del mismo, etc.) sino también la relación interactancial activa (¿participa el narrador en su historia o se limita a contemplarla?, ¿la actividad del narrador se proyecta directamente sobre la historia o llega a ella tras una reflexión sobre sí misma?, ¿es una actividad que se dirige a todos los actos y personajes por igual o privilegia a unos con respecto a otros?), integra, por tanto, a los miembros actanciales en tanto que sintagmas nominales y en tanto que sujetos de un predicado, y acumula así la relación entre la acción narrada y la acción de narrar a la que existe entre el personaje narrador y el personaje narrado. (Joan Oleza 1985: 239)

La modalización lírica podría ser definida, en virtud de lo dicho, como un mecanismo de discursivización que intenta aprehender las relaciones pragmáticas y las semánticas. Calles (2002) –siguiendo a Joan Oleza (1979; 1985)– incluye, además de la actitud lírica, la temporalización y la espacialización, en las que no nos detendremos sino en cuanto posibilitadoras de procesos simbólicos que abordaremos en su momento.

Podemos concluir que el hablante lírico, si así lo entendemos, es un sujeto modalizador en cuanto que filtra el enunciado, ofreciéndonoslo desde su particular punto de vista e impregnándolo de implicaciones. Asimismo, puede tomar diversos registros de voz y puede adquirir una determinada representación en el enunciado, dando lugar a los diferentes procesos de actorialización.

Antes de entrar en la sistematización de las actitudes líricas conviene aclarar la categoría de voz, dentro de las figuras pragmáticas de la modalización. Esta categoría, según López-Casanova,

en un sentido muy amplio, corresponde a los modos del discurso, o –quizás para ser más precisos– a las «señales» del hablante con respecto al enunciado lírico, los «filtros» subjetivos



que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, los «gestos», en fin, propios del sujeto modalizador. (1994: 75)

La voz puede manifestarse bajo tres funciones básicas: la patética, con actos de habla expresivos, como petición, ruego, oración, invocación, grito, etc.; la modal, con verbos de creencia, duda, volición u obligación; y la ideológica, que supone aclaraciones o matizaciones por parte del hablante.

### 2.1.1. ACTITUDES BÁSICAS Y SUS MODULACIONES

El emisor ficticio puede, como hemos avanzado, aparecer modalizado en diferentes actitudes líricas. En el discurso poético, según sea la focalización, el sujeto lírico se puede actualizar de tres formas, que corresponden a las tres actitudes básicas de lo lírico. Estas actitudes, que se corresponden con el dominio de las funciones externas del lenguaje, han sido lúcidamente sistematizadas por Wolfgang Kayser (1985: 445-460), quien les da el nombre que recogen estudios posteriores, aunque sin integrarlas en un proceso más amplio de modalización.

La primera y más auténtica actitud lírica es el *lenguaje de canción*, que desempeña la función emotivo-expresiva del lenguaje. Se caracteriza por el uso de la primera persona –Levin le llamaría texto «egotivo» o «de tipo I» (1986: 107)–, y de ahí que suponga la expresión máxima de la subjetividad en el lenguaje. Aleksandra Okopien-Slawinska lo considera el caso comunicativo más simple (1986: 85). Con esta actitud se abre el segundo libro de José Hierro, *Alegría*, hecho que resulta significativo si tomamos en consideración las palabras de Pedro J. de la Peña en su reciente estudio: «en el segundo [*Alegría*] se asume la condición individual de poeta para transmitir a los demás cosas relacionadas con su mundo propio y que serían, de otra manera, intrasferibles» (2009: 98). Transcribimos el poema para que pueda apreciarse que, efectivamente, la perspectiva desde la que se habla es exclusivamente la del yo-hablante:

*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.*

*Era alegría la mañana fría  
y el viento loco y cálido que embiste.  
(Alma que verdes primaveras viste  
maravillosamente se rompía.)*

*Así la siento más. Al cielo apunto  
y me responde cuando le pregunto  
con dolor tras dolor para mi herida.*

*Y mientras se ilumina mi cabeza  
ruego por el que he sido en la tristeza  
a las divinidades de la vida. (A: 133)<sup>64</sup>*

La segunda actitud correspondería al *apóstrofe lírico*, con una clara función conativa al patentizar en el discurso a un tú, es decir, a un enunciatario en principio implícito. La diferenciación entre el yo y el tú es, como quiere Okopien-Slawinska (1986: 84), «una dualidad puramente funcional, y no personal, de la existencia, porque ambos papeles pueden ser realizados por una sola persona». En efecto, el destinatario puede ser de diversas naturalezas –lo veremos más adelante–, pero lo que nos interesa ahora es la orientación gramatical de estos textos hacia la segunda persona, perspectiva que explica que sean llamados *apelativos* o «del tipo II» (Levin 1986: 107). Así funcionan las estrofas en cursiva del poema «Yepes cocktail», de *Libro de las alucinaciones*:

*Juan de la Cruz, dime si merecía  
la pena descolgarte, por la noche,*

---

<sup>64</sup> A la hora de publicar sus libros, Hierro transcribía en cursiva determinados poemas, normalmente por su importancia temática o según criterios de ubicación. En este trabajo se respeta escrupulosamente la tipografía escogida, sea a la hora de citar versos, sea en la reproducción de los títulos. Creemos, por otra parte, que no hace falta justificar nuestra decisión de ejemplificar los conceptos de este apartado con poemas de José Hierro. Lo que sí resulta necesario es explicar el sistema de citación que utilizaremos en adelante. Por facilitar la consulta del lector, unificamos las citas tomando como referencia la paginación de un único volumen, dado que ya existe. Citamos, pues, por *Poesías Completas (1947-2002)* (Hierro 2009), indicando, en lugar de las iniciales de la antología, las abreviaturas de cada uno de los títulos publicados: *TSN*, *A*, *CPCV*, *Q42*, *EY*, *CSM*, *LA*, *Ag* y *CNY* se refieren, respectivamente, a *Tierra sin nosotros*, *Alegría*, *Con las piedras*, *con el viento...*, *Quinta del 42*, *Estatuas Yacentes*, *Cuanto sé de mí*, *Libro de las alucinaciones*, *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*. Compruébese la correspondencia de páginas en la nota primera de la bibliografía. Pretendemos con ello que el lector identifique inmediatamente a qué libro pertenece cada fragmento citado, cuando este no esté explicitado en el cuerpo del texto. Aprovechamos para indicar que se obviará la referencia de citas consecutivas si pertenecen a la misma página que la primera.

*de tu prisión del Tajo, ser herido  
por las palabras y las disciplinas,  
soportar corazones, bocas, ojos  
rigurosos, beber la soledad...*

[...]

*(Dime si merecía  
la pena, Juan de Yepes, vadear  
noches, llagas, olvidos, hielos, hierros,  
adentrar en la nada el cuerpo, hacer  
que de él nacieran las palabras vivas,  
en silencio y tristeza, Juan de Yepes...  
Amor, llama, palabras: poesía,  
tiempo abolido... Di si merecía  
la pena para esto...)*

[...]

*(Juan de la Cruz, dime si merecía  
la pena padecer con fuego y sombra,  
beber los zumos de la pesadumbre,  
batir la carne contra el yunque, Juan  
de Yepes, para esto... Vagabundo  
por el amor, y huérfano de amor...) (LA: 503-504)*

Como veremos, la apelación a diferentes personajes de la literatura y la historia será uno de los elementos del creciente culturalismo que caracterizará definitivamente a los últimos libros de José Hierro.

Finalmente, la tercera actitud es la *enunciación lírica*, claramente ligada a la función representativa o referencial del lenguaje: se habla de la no-persona, de lo que no forma parte del esquema comunicativo emisor-receptor, el cual queda latente.

El narrador representado es el que posee una figura, esto es un volumen, una forma, unas dimensiones, su contrario es el vacío, lo informe, lo adimensional. Lo contrario del narrador representado podría ser calificado como narrador neutro o diluido. (Joan Oleza 1985: 242)

Esto, en poesía, constituye la diferencia básica entre el lenguaje de canción y la enunciación lírica. Veamos una estampa hierriana en donde no se explicitan los lugares del hablante y enunciatario:

El sol de octubre ciñe  
al paisaje maduro.  
Otorga a lo que vive  
su plenitud de fruto.

El aire se hace de oro,  
se enjoya de susurros,  
panal de los dulzores,

reino del ritmo puro,  
 melodía de flauta  
 que derrumba lo oscuro,  
 entra por la ventana,  
 dibuja desde el júbilo  
 seres con sosegada  
 vocación de desnudo,  
 criaturas del gozo  
 que llegan de otro mundo. (CNY: 656)

A partir de esta clasificación elemental se desarrollan las diferentes modulaciones del sujeto poemático, tal y como magistralmente sistematizó Arcadio López-Casanova en varios de sus estudios (1982; 1994)<sup>65</sup>, quien acabaría denominándolas *figuras pragmáticas*.

El yo lírico puede aparecer –lo hemos visto en el ejemplo de arriba– en su singularidad, como expresión de un hablante que se patentiza textualmente, independientemente de que este sea más o menos identificable con el autor implícito.

Además, también puede aparecer amplificado. En este caso, las razones que llevan al yo lírico a difuminarse en un *nosotros* pueden ser de muy diversa naturaleza. Si se utiliza, por ejemplo, una primera persona dual, será para referirse, principalmente, a la pareja humana. No serán las mismas las implicaciones de un *nosotros* que signifique tú y yo que las de un *nosotros* de referencia externa (yo-ella), pero en todo caso impregnarán el texto de matices de gran lirismo, intimidad y complicidad amorosa. En la obra de José Hierro no es muy frecuente el uso del *nosotros* con estos matices, excepción hecha de *Con las piedras, con el viento...*, presidido por esta actitud lírica. Veamos, pues, un ejemplo de este libro:

No tienes tú la culpa. Somos  
 los prisioneros de ayer.

---

<sup>65</sup> La terminología y conceptualización que emplearemos para referirnos a las modulaciones que se derivan de cada actitud básica la tomamos, pues, de estos trabajos. Véase, para un esquema clarificador, los cuadros que ofrece López-Casanova (1994: 57-82).

El pasado que no fue nuestro  
lo quisiéramos poseer.  
Contemplar a la luz del día  
toda su amarga desnudez.  
Pensar que ha sido de nosotros  
lo que ya nunca podrá ser.

No tienes tú la culpa. Vamos  
ciegos. Vivimos sin saber.  
No tengo yo la culpa, pero  
los dos debemos padecer.  
Purificar con la tristeza  
lo que ya fue.

Tiramos piedra contra el cielo  
y nos caen piedras desde él  
El mal que hicimos, no sabíamos  
en qué manos iba a caer.  
Pusimos hiel en nuestros surcos  
y los frutos saben a hiel.

El mal que más nos entristece  
es el que no se quiso hacer. (CPCV: 336)

Otras veces el nosotros será verdaderamente plural en cuanto a su referencia, bien se haga como recurso de enmascaramiento o pudor afectivo<sup>66</sup> –el poeta habla de sí mismo a través de un plural de modestia–, bien se haga con intenciones de implicación del lector o de solidaridad humana –el sentir del yo no es diferente al del resto de la humanidad, o al menos, al del resto del grupo en el que el yo se incluye–. En este último caso la dimensión existencial es, como cabe esperar, inevitable, de ahí que Levin lo denomine primera persona «generalizada» (1986: 107, 115). En el caso hierriano se trata en general del nosotros de una quinta, la que elevaría a nivel paratextual<sup>67</sup> en su cuarto libro. Hierro utiliza el plural como señal consciente de pertenencia a una generación con común destino, y así titula uno de los poemas del temprano *Tierra sin nosotros*<sup>68</sup>:

---

<sup>66</sup> Cabe remarcar que este procedimiento difumina al hablante, lo encubre, pero la objetivación no llega al punto de convertirse en desdoblamiento –al fin y al cabo se sigue utilizando la primera persona–.

<sup>67</sup> Para los paratextos en general y sus implicaciones, véanse las categorizaciones de Gérard Genette (1989: 11-12), desarrolladas minuciosamente en *Umbrales* (Genette 2001).

<sup>68</sup> Susana Cavallo, obviando el título, ve en este nosotros el enmascaramiento del yo (1987: 116-118). Nuestra investigación sostendrá, sin negar el encubrimiento, que el poeta, al tiempo que habla de sí mismo, da cuenta de un sentimiento compartido y, por tanto, colectivo.

## GENERACIÓN

*No fue jamás mejor aquello.  
 Esto de ahora es doloroso;  
 pero el dolor nos hace hombres  
 y ya ninguno estamos solos.  
 Alto fue el precio que pagamos:  
 miseria y llanto de los ojos,  
 nuestros mejores años verdes  
 y nuestros sueños más hermosos.*

*Porque nacimos bajo el signo  
 del cerebro. Pero ya todo  
 se vino a tierra una mañana.  
 Lo devastó un viento glorioso,  
 y somos ruinas o cimientos,  
 algo inconcreto, algo borroso:  
 tronco cortado a ras de tierra,  
 que nadie sabe que fue un tronco.*

[...] (TSN: 77)

El tú lírico es una actitud también intrínseca al lenguaje poético. Así lo vio Martin Buber en sus reflexiones filosóficas recogidas en una obra fundamental del pensamiento del siglo XX, *Ich und Du* (1923)<sup>69</sup>, cuando consideraba que la poesía es, ante todo, apelación, que está orientada al tú antes que al ello. Cuando el enunciatario toma cuerpo textual, este hecho va a determinar por completo la actitud del hablante –que aunque no aparezca permanece implícito–. Como hemos sugerido arriba, la segunda persona puede explicitarse en el poema adquiriendo diversas naturalezas. Así, no tendrá las mismas implicaciones un apóstrofe lírico que se refiera a la persona amada, que un tú de la imprecación, de la confidencia o de la exaltación. Nótese a propósito de lo dicho la diferencia entre los fragmentos siguientes:

*Me preguntas, amigo, y no sé qué respuesta he de darte.  
 Hace ya mucho tiempo aprendí hondas razones que tú no comprendes.  
 Revelarlas quisiera, poniendo en mis ojos el sol invisible,  
 la pasión con que dora la tierra sus frutos calientes.  
 [...] Sin palabras, amigo; tenía que ser sin palabras  
 como tú me entendieses. (A: 144-145)*

*Te conocería siempre.*

---

<sup>69</sup> Para este estudio hemos manejado una traducción española, por la que citamos (Buber 1995).

Esperándote han pasado  
 los días. Ni un pensamiento  
 mío dejó de ser tuyo,  
 amado,  
 ni un pensamiento dejó  
 de ser tuyo. No has cambiado  
 nada. Te veo venir  
 hacia mí. Los viejos ramos  
 están verdes. Soy la misma  
 y eres el mismo. Parado  
 ha estado para nosotros  
 el tiempo tres años largos,  
 querido,  
 parado el tiempo. (Q42: 384)

Tampoco significará lo mismo que se dirija a una persona, como acabamos de ver, o que el apóstrofe lo encarne un ente de otra naturaleza: sea este la patria, un elemento de la naturaleza, un signo temporal, etc., con las diferencias que entre ellos existen<sup>70</sup>. Por no extendernos más, obviamos la ejemplificación de cada uno, y con más razón teniendo en cuenta que tendremos ocasión de desentrañarlos con detalle en los apartados correspondientes de los capítulos que siguen.

Aunque no es tan usual en Hierro como en otros poetas de posguerra, también encontramos algún ejemplo del tú de la trascendencia, como este poema de *Tierra sin nosotros*:

VIENTO DE INVIERNO

Si me hiciste, Señor, de barro tierno,  
 de húmedas albas silenciosas,  
 ¿cómo no dar, por mi terrestre invierno,  
 la más perfecta de tus rosas?

Si me hiciste de musgo y llamas locas,  
 de arena y agua y vientos fríos,  
 ¿no he de buscar mi ser entre las rocas,  
 en las arenas y en los ríos?

¿No he de sentirme enriquecido al verlos  
 en olorosa y cruda guerra,  
 si me diste dos pies, para tenerlos  
 siempre en contacto con la tierra? (TSN: 100)

---

<sup>70</sup> Cfr. Levin (1986: 118-119), quien considera esta actitud «sumamente característica de la lírica».

Como es lógico, el apóstrofe puede aparecer amplificado en un vosotros: «No me digáis que considere el día sólo como una ola de lo eterno. [...] “Razón teníais”, os diré. [...] Decid: “Va ciego”. / Pero dejadme, por favor, que viva» (CSM: 444). Dependiendo de su naturaleza, esta actitud tendrá unas implicaciones u otras, reveladoras en el caso de la poesía de José Hierro, pero en las que tampoco nos detendremos en este apartado.

En cuanto a la enunciación lírica, hay algo fundamental del modelo comunicativo que se ve transformado: es el hablante mismo, que permanece implícito, el que se modifica al variar el punto de vista: «El Yo de la palabra básica Yo-Tú es distinto del de la palabra básica Yo-Ello» (Buber 1995: 7). La relación del yo con el enunciado cambia definitivamente, pues lo representado se percibe lejano o inaccesible en su esencia o totalidad. Esta tercera persona verbal puede referirse a muy variados elementos, pero siempre ajenos a los interlocutores. Atendiendo a su naturaleza se distinguen los casos en que se representan paisajes de los que presentan personas. En el primer caso estaríamos ante una *estampa* o *cuadro*; en el segundo, ante un *retrato*. Fijémonos en estos dos poemas que así lo ilustran, ya desde su título:

#### APUNTE DE PAISAJE

Las nubes puestas a secar al sol.  
 Los ciruelos condecorados por la primavera.  
 Abril, de manos húmedas,  
 acaricia la frente de los arces.  
 La lengua púrpura del atardecer  
 lame la curva de las lomas de plomo  
 y las convierte en carne tibia.

Todo ha sido creado  
 para mayor gloria del viento del oeste  
 que despeina las aguas del lago.  
 (Más allá, la ciudad, desplegadas las velas de cemento  
 navega hacia su olvido, noche, sueño, nunca). (CNY: 659)

#### RETRATO DE UN DESCONOCIDO

Tuvo unas barbas húmedas, marinas,  
 y pálida y desnuda era la frente.  
 Adorador del fuego del poniente  
 entre las piedras de las propias ruinas...



Viajero en alas de las golondrinas  
se desnudó a la luz resplandeciente.  
Desnudo –nuevamente adolescente-  
con el dolor jugó a las cuatro esquinas.

La carne está en su ocaso. Queda el gesto.  
Es la luz su mejor libro de texto  
y reza, rosa a rosa, su rosario.

Ama las horas porque borran huellas  
en la serenidad, y en las estrellas  
estudia su futuro itinerario. (Q42: 297)

Cuando estampa y retrato se funden, podemos hablar de *escena*, como sucede en algunos poemas de *Agenda*, como es el caso de «Habanera en Bermeo»:

Bajo un relampagueo de gaviotas  
la carne fresca de la mar se viste  
de incandescencia gris.

La ciudad, malherida, se desangra,  
la acarician los dedos del poniente,  
de marfil y de miel.

Y en el silencio, misteriosamente,  
alguien que iba a bordo de la bruma  
toca el acordeón.

El sonido libera playas de oro,  
palmas, insectos, mediodías de oro,  
islas de flamboyán.

El marinero, en su sepulcro de olas,  
sueña con Lola y con su verde cola,  
y hasta el piloto  
pierde el compás. (Ag: 568)

También es posible que se presente un breve argumento. El hablante pasa a ser el narrador de una anécdota, de un suceso ocurrido a alguien, rasgo que aparta a este tipo de poemas del signo lírico característico de la modernidad (Salinas 1970: 34) y que configura un tipo enunciativo denominado *episodio*. El ejemplo que Arcadio López-Casanova (1975: 94-95; 1982: 185-186) ofrece para ilustrarlo proviene precisamente de la pluma de José Hierro. Se trata de su archiconocido reportaje «Requiem», del cual no creemos necesario transcribir más que el fragmento inicial, por ser el más significativo

para mostrar lo que decimos, el cual, además, es suficiente dada la celebridad del poema.

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. (CSM: 417)

### 2.1.2 TÁCTICAS DE DESDOBLAMIENTO

A las diferentes modulaciones de las actitudes líricas cabe añadir las ocasiones en que el poeta utiliza procesos de desdoblamiento para ocultar su yo. Y es que a veces, cuando formalmente el hablante lírico no está patentizado en el poema, es posible advertir indicios que apuntan a una sospecha esencial para entender la profunda significación de las actitudes líricas: que el enunciado poemático hace en realidad referencia al yo hablante, y no a un tú o a una tercera persona. Tales pistas pueden ser de diferente envergadura, así como el significado de la postura poética que se desprende de cada una de ellas: la aparición de datos biográficos aplicables al autor implícito, o incluso de su identificador onomástico; la asunción de determinados roles, como el de poeta; la actualización de atributos o símbolos que guíen nuestra interpretación en este sentido; los indicadores nominales genéricos –«el hombre»–; etc.

Cuando el hablante selecciona la segunda persona para hablar de sí mismo, asistimos a un proceso de desdoblamiento de primer grado conocido como «imagen en el espejo» (López-Casanova 1994: 64-65) o apelación «autocomunicativa» (Levin 1986: 108): se trata de lo que Ángel L. Prieto de Paula (1996: 363-368) ha definido como «tú reflexivo», un tipo de «yo desplazado» que se utiliza para pensar sobre uno mismo – cuando esto se hace apelando a un miembro del propio cuerpo o a un sentimiento, se le

denomina *discurso* o *diálogo interior* (López-Casanova 1994: 68)–. Valga como ejemplo el siguiente poema de *Cuanto sé de mí*, al cual precisamente recurre en calidad de ejemplo el citado crítico en un estudio anterior<sup>71</sup>.

LAS NUBES

*Inútilmente interrogas.  
Tus ojos miran al cielo.  
Buscas, detrás de las nubes,  
huellas que se llevó el viento.*

*Buscas las manos calientes,  
los rostros de los que fueron,  
el círculo donde yerran  
tocando sus instrumentos.*

*Nubes que eran ritmo, canto  
sin final y sin comienzo,  
campanas de espumas pálidas  
volteando su secreto,*

*palmas de mármol, criaturas  
girando al compás del tiempo,  
imitándole a la vida  
su perpetuo movimiento.*

*Inútilmente interrogas  
desde tus párpados ciegos.  
¿Qué haces mirando a las nubes,  
José Hierro? (CSM: 443)*

También es posible que el yo se enmascare detrás de una tercera persona, dando lugar a la «enunciación encubridora» o «desdoblamiento de segundo grado» (López-Casanova 1982: 187-196; 1994: 64-65): el yo focaliza su subjetividad en ese *otro*. Carlos Bousoño contraponía esta objetivación del yo al impudor romántico (1976 II: 385-387). Otra posibilidad es que este desdoblamiento sea explícito: que haya un yo en el poema y que se hable de un él que es una parte del primero. Así ocurre en el siguiente poema de *Libro de las alucinaciones* –el ejemplo es largo, pero merece la pena–:

---

<sup>71</sup> Vid. López-Casanova (1982: 163-164). Con ello pueden considerarse definitivamente matizadas algunas de las primeras afirmaciones que él mismo había hecho sobre la cuestión que nos ocupa (1975: 100-101).

## EL RESCATE IMPOSIBLE

## I

Invierno vestía de plata  
 las lejanías. Primavera  
 pulsaba sus verdes. Estío  
 bruñía la espada sangrienta.  
 Otoño desencadenaba  
 los torrentes de su tristeza.

Y él está siempre allí. Miraba  
 lo imposible. (Han pasado cerca  
 de veinte años.) Y él está  
 ensimismado, ante la puerta  
 infranqueable.

Estío funde  
 su estatua de ola, viento, piedra.  
 Y él está allí. Desnuda otoño  
 su torso pálido de estrellas.  
 Invierno oculta con su máscara  
 la desolada calavera.  
 Y él está allí. Sigue allí, bajo  
 la invención de la primavera.  
 Desde allí mira no sé adónde,  
 caída la clara cabeza.

Quiero arrancarlo de su éxtasis  
 para reintegrarlo a la rueda  
 temporal, para darle vida.  
 (Olvidé que han pasado cerca  
 de veinte años. Olvidé  
 que ya no es clara su cabeza,  
 que ya no puede ser posible  
 que me escuche y que me comprenda.)

## II

## EJEMPLOS

*(Ya no es posible: lo que ha sido  
 un instante, es estatua eterna.  
 Todo es presente: aun el recuerdo.  
 Todo dura, aunque no se vea.  
 Está detrás de nuestros ojos.  
 Detrás de nuestro aliento, alienta.  
 ¿Quién rescata y borra una lágrima?  
 ¿Qué sonrisa tiene esa fuerza?  
 La estrella extinguida hace siglos  
 aún vive en la luz que nos llega.  
 Visteis abetos en la nieve:  
 hoy palmeras sobre la arena.  
 No creáis que se transformaron  
 los abetos en las palmeras:  
 todos tienen su lugar justo,*

*dispuesta tienen su presencia  
para los ojos de los seres  
que se acercan y los contemplan.)*

III

A los ojos..., al pensamiento...,  
¡Qué más da!... Han pasado cerca  
de veinte años... No se puede  
cantar al niño que se era,  
acunar con mano arrugada  
el cuerpecillo de piel fresca,  
hacerlo feliz con estío,  
soñador con la primavera,  
sonoro y grave con otoño,  
hondo en invierno... ¡Ojalá fuera  
posible borrarlo del tiempo,  
quemar su memoria y su huella!...

Allí, y así, seguirá siempre,  
ensimismado y triste, cerca  
del sueño, lejos de la vida,  
anclada su nave de nieblas.  
¿Era a ti mismo a quien mirabas?  
¿Te veías como aún no eras,  
como serías, como soy,  
criatura mía materna? (LA: 523-525)

Estos procesos modalizadores dan riqueza a la construcción comunicativa del poema, puesto que detrás de la elección de las actitudes líricas siempre subyacen unas razones u otras, de las que –y en esto radica su importancia– derivan implicaciones concretas a la hora de interpretar y dar significación a los textos. Así, el hecho de que el poeta decida utilizar procesos de enmascaramiento puede deberse a muy diferentes causas. Lo más habitual es que el encubrimiento del yo se haga como táctica de pudor afectivo (Bousoño: 1976 II: 385-387, 392-405), es decir, para desdivinizar al yo o para resguardarlo, pero otras veces puede deberse a una voluntad de crear «una distancia interior o psíquica, un plano de lejanía, lo cual permite, en consecuencia, una mayor lucidez analítica de las vivencias acorde con un temple anímico más atemperado» (López-Casanova 1982: 155). En este caso, más que de enmascaramiento habría que hablar de distanciamiento u objetivación, dado que se pretende evitar el sentimentalismo. Sería un pudor con «causa cosmovisionaria que en Hierro se refuerza desde un poderoso estímulo psicológico», que no es otro que el de «desestimar lo puramente

íntimo» (Bousoño 1992: 180). Con los desdoblamientos se logra también una mayor implicación del lector en lo enunciado<sup>72</sup>, dado que se puede reconocer en ese tú o en esa tercera persona, según estemos hablando de imagen en el espejo o de enunciación encubridora.

### 2.1.3. PROCESOS DE ESCENIFICACIÓN

Por último, cabe señalar que mediante las actitudes líricas el hablante también puede desarrollar procesos de escenificación. Hablamos de «yo escénico» (López-Casanova 1982: 116-121) cuando este aparece especialmente marcado en alguno de sus atributos, es decir, cuando encarna un personaje –esté dotado o no de nombre propio–. La poesía de José Hierro recurre muy frecuentemente a este procedimiento, y lo hace con muchas y muy variadas implicaciones, la mayoría de las cuales excede la simple consideración de que se trata de un yo totalmente diferente al hablante que habitualmente sale a escena. No nos detendremos ahora en este punto, puesto que tendremos tiempo para ello en los capítulos siguientes.

El procedimiento –y este dato sí conviene destacarlo ahora– es especialmente explícito cuando el narrador presenta y a continuación cede la voz a otro, quien a partir de ese momento hablará en primera persona. Un caso ejemplar de esta actorialización en la poesía de Hierro lo encontramos en *Estatuas yacentes*, cuando toma la palabra don Gutierre de Monroy, después de ser descrito.

«Nadie supo que yo conduje  
por los años mi vida huérfana.  
Debí casar con mujer fuerte  
y engendrar en ella mi estirpe.  
Atesorar en su regazo  
mis cuidados, y descansar.

---

<sup>72</sup> Sobre cuestiones colindantes reflexiona Lázaro Carreter en «El poeta y el lector» (1990: 34-52).

Cuando volvía de la guerra  
o, más tarde, en la paz, herido  
por el vacío de mi vida,  
necesitaba ser un niño,  
entre los brazos niños de ella;  
saber defendido mi sueño,  
por la espada de la mujer  
que cercena toda impureza,  
tala toda fatiga, borra  
todo desánimo, traspasa  
todo recuerdo y toda pena...» (EY: 390-391)

Muy poco frecuentes son en Hierro los casos donde es una segunda persona la que dialoga con la primera. «Diálogo escénico» es como se denomina este procedimiento en los estudios citados. Además de ser un recurso poco requerido en nuestro poeta, nunca se da en su obra en estado puro; como mucho, lo encontramos enmarcado por acotaciones tan extensas que prevalecen sobre dicho diálogo. En *Con las piedras, con el viento...* encontramos algún ejemplo donde, si acaso, se citan palabras textuales dichas por el tú: «“No quiero que pienses”, dices» (CPCV: 237). Exceptuando «Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca» –poema suelto que publicó Hierro en *Peña Labra* (1971: 9-16)<sup>73</sup>–, no encontraremos un diálogo mínimamente dinámico hasta *Cuaderno de Nueva York*, donde se reproducirá una conversación con Beethoven. Nos interesa destacar –aunque lo desarrollaremos más adelante– la originalidad del procedimiento utilizado por Hierro: en ambos casos el yo dialoga con un personaje histórico.

[...] Pero él, van Beethoven,  
dio media vuelta y se marchaba.  
«Pero, ¿precisamente ahora?», le pregunté.  
«Yo regreso al hotel. Voy a escuchar  
la Novena Sinfonía en el televisor,  
la transmiten en directo», contestó.  
«¿Me permite que le acompañe?», dije.  
Y se encogió de hombros. (CNY: 626)

---

<sup>73</sup> El poema apareció luego en el apéndice final de *Cuanto sé de mí* (Hierro 1974: 473-480) y, recientemente, en el volumen de *Poesías completas (1947-2002)*, por el que citamos (Hierro 2009: 691-697). Por su parte, pero en menor medida, también *Emblemas neurroradiológicos* presenta algún caso de dialogismo.

No queremos finalizar el presente apartado sin dejar constancia de que aquello que más interesante puede resultar del estudio de las figuras pragmáticas es que, en cuanto perspectiva no solo legítima, sino además muy oportuna –y sobrepasando lo vislumbrado por Levin (1986: 109)–, sirve para explicar muchos libros de poesía en algunas de sus claves más caracterizadoras<sup>74</sup> e incluso épocas determinadas de la historia de la literatura, así como trayectorias enteras de autores concretos. Tuvimos ocasión de demostrarlo para el caso de Miguel Hernández<sup>75</sup>, con motivo de su centenario (Saneleuterio 2010b: 37-63), suponiendo la coyuntura de la obra hierriana una complejidad todavía mayor. La parte primera de la presente Tesis Doctoral lo estudiará en profundidad.

#### 2.1.4. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

A la hora de analizar la modalización del discurso poético de José Hierro nos hemos visto en la tesitura de tener que seleccionar un concreto sistema de actuación que nos ayudara a ser lo más exactas posibles en nuestras afirmaciones. En primer lugar –y en un momento todavía embrionario de la investigación– anotamos las actitudes líricas más significativas de cada uno de los libros hierrianos, observando minuciosamente qué implicaciones tenía cada una de las perspectivas adoptadas en cada caso y prestando especial atención a las dominantes de aparición en los diferentes momentos de su trayectoria. Los resultados obtenidos nos permitieron hacernos una idea de lo que nos íbamos a encontrar, al tiempo que iban confirmando nuestras hipótesis iniciales, que quedaron, sino definitivamente confirmadas, sí al menos fortalecidas.

---

<sup>74</sup> Considérense como ejemplo nuestros artículos sobre algunos libros de Ángel García López (Saneleuterio 2008: 53-59; 2009b: 245-257) y Vicente Aleixandre (Saneleuterio 2009c: 13-21).

<sup>75</sup> Antes de nuestras aportaciones, Rosa M.<sup>a</sup> Belda (1995) ya había ensayado esta perspectiva para el caso de otro poeta español del siglo XX, Miguel Fernández.



Llegados a este punto, era necesario proceder a un segundo nivel de investigación, más profundo y exhaustivo. Para ello revisamos de nuevo el corpus poético de Hierro, y transformamos aquellas impresiones iniciales en gráficas desde las cuales, partiendo de diferentes coordenadas, pudiéramos extraer datos numéricos y estadísticos que verdadera y definitivamente corroboraran aquellos primeros datos obtenidos. Con esta metodología recopilamos, en cierta manera, algunos de los «residuos de obras humanas» a los que se refiere Genette (1967: 26), es decir, llevamos a cabo un desmantelamiento de los poemarios extrayendo de ellos aquellos elementos que resultaban de interés para, sistematizándolos, vislumbrar el sentido que, acaso inconscientemente, tras ellos se ocultaba. No creemos oportuno transcribir, ni siquiera como anexo, todas las tablas realizadas, por su excesiva extensión, que no se corresponde en absoluto con el escaso interés que pueda despertar su consulta, pero sí ofreceremos –en momentos oportunos y cuando lo consideremos relevante– algunos datos concretos con los que nos hemos ido encontrando. Además, es importante señalar aquí que las actitudes líricas o las funciones vocales no se suelen presentar de manera pura en los poemas, con lo que la valoración numérica se complica, viéndose perjudicada su supuesta objetividad. Esto es tanto más relevante en el caso de los elementos comunicativos que aparecen de manera periférica<sup>76</sup>: podemos pasarlo por alto de cara al análisis, si este no afecta a la significación global, pero también puede ocurrir que un solo vocativo, por ejemplo, sea suficiente para orientar el texto en un determinado sentido. La frontera entre ambas posibilidades, sin embargo, nunca estará limitada de antemano.

---

<sup>76</sup> Cfr. Levin (1986: 109).

## 2.2. CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA: BASE TEÓRICA

La presente Tesis Doctoral aborda, en su segunda parte, las implicaciones de la construcción simbólica que José Hierro lleva a cabo en su poesía. Para ello nos parece necesario establecer primero las bases teóricas en las que fundamentaremos nuestros análisis.

A la hora de definir y sistematizar el concepto de *símbolo*, nos surge la necesidad de enmarcarlo en un sistema teórico más amplio, como es el que da cuenta de la función imaginativa. La imagen, como sabemos, está intrínsecamente relacionada a la expresión poética, hasta el punto de considerarse un elemento poético imprescindible, pues en ella reside la magia del poema: nada puede explicarla o parafrasearla de manera fiel, su sentido es ella misma. «*La imagen se explica a sí misma*. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir» (Paz 1967: 109-110). La particularidad la imagen va incluso más allá: su función primordial es dotar de intensidad al poema, es decir, transformarlo en palabra poética. Pero esta capacidad no le viene de su imposibilidad de ser parafraseada, sino precisamente, como bien defiende y explica Jean Cohen, de su imposibilidad de ser negada.

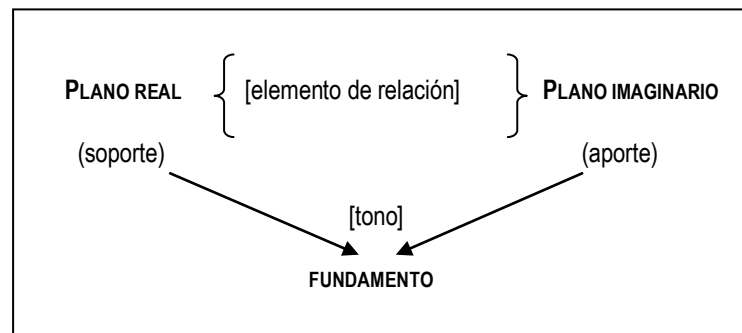
Privada de oposición, la palabra se afirma como TOTALIDAD semántica y se otorga un sentido absoluto. Este es el «sentido más puro» que la poesía da a las palabras de la lengua. Más puro por estar depurado de lo que niega en el uso que de ella hace la tribu. (1982: 103)

Pero Cohen no se detiene ahí: esta imposibilidad de encontrar opuesto es lo que hace del lenguaje poético un lenguaje estructuralmente totalizador y funcionalmente intensificador. La figura poética es la que, según el teórico, transforma el concepto en imagen mediante una operación de cambio no en el contenido, sino en la forma del sentido: por eso la imagen poética se expresa siempre en un lenguaje afectivo (Cohen

1982: 126-132). Así es como, basándose en el papel fundamental de la imagen, desentraña este estudioso el lenguaje de la poesía<sup>77</sup>.

Ahora bien, una vez clarificada la competencia de la imagen, podemos preguntarnos por su estructura interna. Así pues, intentaremos explicar en qué consiste formalmente ese proceso imaginativo y cómo lo desarrolla el poeta.

Entendemos por *función imaginativa* la relación entre un plano real y uno imaginario, planos que se igualan teniendo en cuenta una serie de rasgos comunes a ambos, es decir, según un *fundamento*. Esta estructura básica de la imagen podría esquematizarse así:



El *soporte* de la imagen es el elemento perteneciente al plano real o *tenor* de la imagen, mientras que el plano imaginativo estaría representado por un *aporte* o *vehículo*. Para que esta relación alcance una expresión formal, se necesitará un elemento gramatical que los vincule. Finalmente, siempre encontraremos un tono o intención con que se ha construido la imagen.

El *fundamento* es imprescindible para establecer la imagen, dado que en él se basa toda comprensión o sentido del proceso. A estas notas comunes entre tenor y

---

<sup>77</sup> La teoría de la poeticidad de Jean Cohen sostiene, en resumen, que el lenguaje de la poesía es intenso porque es totalizador, cosa que se deriva del hecho de que no tiene opuesto –por eso precisamente es un lenguaje desviado–. Y es así porque lo que la poesía intenta expresar es una experiencia también intensa y totalizadora.

vehículo las llamamos *semas imaginativos*, por ser las unidades mínimas del fundamento imaginativo.

Don Gutierre de Monroy, mano  
de hierro, pecho de peñasco,  
alma forjada sobre el yunque  
luminoso de la aventura,  
torre grave en el llano, espejo  
de caballeros, don Gutierre  
de Monroy, gimió el epitafio  
que cifraba toda su vida. (EY: 391)

El fundamento en el caso citado es de base objetiva: la relación entre el plano real y el imaginario se apoya en semas imaginativos lógicos, es decir, evidentes racionalmente. La fuerza del protagonista –«mano / de hierro»–, su impasibilidad –«pecho de peñasco»–, su resistencia –«torre»–, características todas que hacen de él ejemplo modélico –«espejo / de caballeros»–, se expresan mediante imágenes cuya conexión con el plano real se encuentra en ellas mismas: es uno de sus semas el que se escoge para representar las distintas facetas del sujeto.

La imagen poética, sin embargo, también puede tener un fundamento subjetivo, es decir, puede estar basada en semas imaginativos de naturaleza intuitiva o emotiva. Se trataría de elementos que sugestivamente suscitara impresiones equiparables. Cuando el poeta escribe «sentimos la boca glacial de la muerte tocar nuestra boca» (CPCV: 260) está equiparando, por la emoción semejante que produce, el acabamiento del amor –eje temático del poema de donde está extraído el verso– con un verdadero acabamiento físico, aunándolo con las sensaciones de falta de calor de lo que no tiene vida, que se asocia al frío que produce el alejamiento sensual, evocado también por la focalización bucal: el placer oral ya no tiene lugar –las bocas de los amantes no se tocan entre ellas–, sino que su ardor es sustituido por el contacto con el frío de la muerte –de la soledad–.

Según la naturaleza del fundamento, y teniendo en cuenta el elemento de relación o su concreta formulación en el poema, López-Casanova (1994: 92-100) propone una tipología de la figuración poética, que quedaría esquematizada en el siguiente cuadro, siendo A el plano real y B el simbólico:

FUNDAMENTO OBJETIVO	FUNDAMENTO SUBJETIVO
<i>Simil o comparación</i> A como B	<i>Imagen visionaria</i> A como B; A es B; A, B
<i>Imagen (sentido estricto)</i> A es B; A, B;	
Metáfora [A] - B	<i>Símbolo</i> [A] ← B
<i>Imagen verbal o adjetiva</i> S - [a] b	<i>Visión</i> S - [a] - b

En el *simil*, la formulación imaginativa más elemental, hay un elemento que establece la analogía –«como»– entre los dos planos, ambos patentes.

Pinos altos, como humos quietos,  
muy silenciosos y muy verdes. (TSN: 64)

Quedan así los pinos, por su elevación al cielo, asimilados al humo, un humo quieto: el crecimiento del árbol es un hecho –son «muy verdes»–, pero no se aprecia sino a largo plazo, a diferencia del continuo ascender de las materias en estado gaseoso; se trata además de pinos no agitados por el viento, de ahí su quietismo y su silencio. En la forma de las copas arbóreas, objetivamente parecida en sus contornos a una humareda o exhalación de vapores, encontraríamos la base de la imagen. En ocasiones la fórmula es de comparación, pero el fundamento que subyace no es racional:

Eternidad: como un gran viento  
debes de ser. Como una llama  
de amor que aviva el viento, encima  
de las cimas de nuestras almas.  
Como este cántico que acordan  
la tierra, el cielo, el fuego, el agua. (CPCV: 219)

No podemos explicar por vía racional esta comparación de la eternidad con «un gran viento», con «una llama» o con «este cántico» que aúna en realidad a todos los elementos. No hay razones lógicas que la sustenten y, sin embargo, la imagen es muy poderosa emotivamente; al dibujarnos la eternidad –concepto abstracto– con estas

claves sentimos, acaso, lo que el poeta ante ese plano real que pretende describir: agitación, sublimidad, pasión, trascendencia, superación de lo natural, impresiones todas vehiculizadas por realidades más concretas que puedan producir en el ánimo esos mismos impulsos.

En la *imagen* propiamente dicha también encontramos los dos planos, pero identificados mediante un verbo copulativo, formulados mediante una aposición o incluso mediante un sintagma preposicional.

Si ahora yo te dijera  
que es tu vida esa roca en que rompe la ola,  
la flor misma que vibra y se llena de azul bajo el claro nordeste,  
aquel hombre que va por el campo nocturno llevando una antorcha,  
aquel niño que azota la mar con su mano inocente... (A: 144)

En la *imagen visionaria* (o simbólica) encontramos la misma estructura interna que en la anterior, y también el esquema propio de la comparación. La diferencia estriba en que el fundamento de la imagen visionaria es subjetivo, mientras que el de las dos anteriores es objetivo. En el ejemplo dado, las imágenes aplicadas al término real «vida» conllevan más dosis de irracionalismo que de sentido lógico.

La misma diferencia encontramos entre la *metáfora* y el *símbolo*, siendo semejante su estructura: en ambos casos se textualiza solo el plano imaginativo. Desde este vehículo, por deducción racional o por asociaciones intuitivas, según el caso, se llega al simbolizado oculto.

Llamar «nieve» a la espuma de cerveza es una metáfora, pues se sustituye el plano real por el imaginario, en base a unos semas comunes, su color y aspecto, en este caso. Ahora bien, superponer sobre ello una serie de asociaciones del orden descendencial –arquetípicamente atribuidos a lo níveo, como veremos– hace que la imagen vaya más allá de una construcción lógica. La nieve que «colma los jarros», iniciada como simple metáfora, acabará tiñéndose de irracionalismo, simbolizando una suerte de la limosna celestial que permite al hombre, como el efecto del alcohol, manifestar lo oculto e incluso cantar «en yiddish»:

Y –prodigio diario– una nieve  
 caída *en otro cielo, en otro reino extraño*,  
 colma los jarros, trae a nuestros labios  
 el amargor antiguo, desata nuestras lenguas. (CNY: 635)

La *imagen verbal* o *adjetiva* y la *visión* presentan un esquema formal más complejo: a un elemento real (sustantivo, S) se le aplica un verbo o adjetivo (b) semánticamente impertinente. La diferencia, de nuevo, depende de la naturaleza lógica o irracional de la reducción requerida. El predicado con que se abre el poemario inaugural de José Hierro podría considerarse un ejemplo del primer caso: «*las horas esperaban / que unas manos las exprimiesen*» (TSN: 55); exprimir no es sino sacar todo el partido posible a algo, y la aparición de «*unas manos*» lo que hace es visualizar lo abstracto de la idea –aprovechar el tiempo– materializándola en una acción concreta –que nos recuerda al ordeño, tarea de connotación rural que, por cierto, le resultará relativamente operativa en sus primeros libros–.

En cuanto a las visiones, encontramos en *Cuaderno de Nueva York* un ejemplo donde se acumulan tanto las de naturaleza verbal como las adjetivas:

En esta encrucijada,  
 flagelada por vientos de dos ríos  
 que despeinan la calle y la avenida,  
 pisoteada su negrura por gaviotas de luz,  
 descienden las palabras a mi mano,  
 picotean los granos de rocío,  
 buscan entre mis dedos las migajas de lágrimas. (CNY: 681)

Las «palabras» de este poema reciben tres predicados impropios: descienden a las manos del poeta, entre sus dedos buscan su alimento y lo picotean. Este triple movimiento converge hacia la visualización aviaria del plano real, apoyada por las «gaviotas de luz» que previamente han aparecido. Estas parecen compartir estructura imaginativa con «los granos de rocío» y «las migajas de lágrimas»; sin embargo, hay diferencias entre ellas. Las dos últimas contienen complementos nominales impertinentes, cuyo fundamento no se basa en semejanza lógica, sino emotiva –la delicadeza y exquisitez del rocío, el componente sentimental de las lágrimas–, presentando la peculiaridad de que el sustantivo al que se aplican no corresponde

tampoco con el plano real: «granos» y «migajas» son a su vez imágenes de fundamento subjetivo –pequeñez e insignificancia del alimento con que se nutre la palabra poética–. Las «gaviotas», por su parte, encuentran su plano real tras la preposición «de», como imagen más o menos lógica de los efectos lumínicos de los objetos típicos de la noche urbana –focos de las tiendas, anuncios luminosos, faros de los coches, resplandor en las ventanas–, que son claros y volantes, como el plumaje del citado pájaro.

Respecto al viento, elemento descompositor casi por definición, son los cabellos los que despeina, no «la calle y la avenida». Expresarlo en estos términos, más que visión, sería un caso de construcción sinecdótica: descompone los peinados de quienes caminan por la vía urbana, acción que al tiempo puede ser imagen de otra, la de remover, a su paso, los periódicos, las hojas del suelo, los toldos de las tiendas.

Así, según estemos ante imágenes verbales y adjetivas o ante una visión, encontraremos un soporte real sobre el que se hace una atribución de cualidades o predicación de funciones, cuya interpretación será, respectivamente, por vía lógica o sugestiva. Como hemos visto, no siempre es sencilla la categorización, si bien lo que nos interesará de cara a nuestra investigación será observar en qué esferas de sentido se van insertando las imágenes, con el objetivo de advertir cuál es el universo simbólico que con ello se va construyendo.

### 2.2.1. EL SÍMBOLO

El símbolo es un concepto muy amplio, que se actualiza en muy diversas naturalezas, encontrando aplicación en diversas disciplinas. Sin embargo, no resulta pertinente ahora detenernos en categorizaciones semióticas, dado que es únicamente el símbolo literario el que nos concierne. Así, y según ha quedado planteado, por símbolo entendemos la representación de un simbolizado implícito, mediante un simbolizador que sugestivamente produzca la impresión afectiva que se quiere suscitar. Es la manera en que la poesía expresa la realidad espiritual o íntima (plano real) a través de elementos



del mundo sensible (plano imaginativo). Es por ello que las imágenes simbólicas son especialmente visualizadoras: representan plásticamente lo indecible, lo que no es posible «negar» ni decir «de otra manera»<sup>78</sup>. Son, en palabras de Jean Burgos, «*expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens*» (1982: 9).

Dada la importancia del símbolo en el lenguaje poético moderno, son muchos los estudios que se han dedicado a estudiarlo y categorizarlo. No es el objeto de esta investigación analizar con profundidad la evolución de las teorías sobre el símbolo, pero sí convendría esbozar muy por encima algunas aportaciones, para exponer y justificar cuál es la propuesta metodológica que más se ajusta a nuestros intereses.

A lo largo de la historia se han ido barajando distintas definiciones del símbolo<sup>79</sup>, haciendo hincapié casi siempre en su esencia sintética e imaginativa que, «partiendo de lo visible y particular sirve de nexo asociativo con una realidad trascendente e invisible» (Fernando García 2003: 172). Entre nosotros, Carlos Bousoño (1976 II: 320-337) se ha esforzado desde el principio en establecer que la sugerencia en la que se basa dicha identificación, al ser provocada por la aparición en la conciencia no de un concepto, sino de una emoción, es de orden irracional. El citado teórico dedica un ensayo posterior a explicar el símbolo, titulándolo precisamente *El irracionalismo poético (El símbolo)* (Bousoño 1977). Para él, la definición de esta categoría ha de partir de la consideración de la no semejanza lógica entre la palabra utilizada y aquello que suscita:

El irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. (Bousoño 1977: 21)

---

<sup>78</sup> Precisamente por su carácter no literal o ilógico Carlos Bousoño (1977) se refiere al fenómeno simbólico como «irracionalismo poético».

<sup>79</sup> Juan Eduardo Cirlot (1997: 17-59) presenta un buen resumen de lo que podría ser un –siempre provisional– estado de la cuestión.

Lo característico de este modo de poetizar es que se prima la emoción por encima de la comprensión: tradicionalmente, el aspecto emotivo se colocaba en segundo plano, como consecuencia de una primera e indispensable comprensión del texto. Para el verdadero simbolismo, por el contrario, ya no es necesario entender el poema para que este nos emocione. Es exactamente lo que ocurre muchas veces en la poesía de José Hierro: el lector es estimulado en su fibra sensible antes de poder desentrañar las claves de la escena que se le propone.

Muchas veces, el hecho de que el lector perciba un temblor inexplicable racionalmente tiene que ver con lo que Jean Burgos (1982: 10) denomina *espesor del texto* o «*cheminement vertical*». Así, como él afirma,

[...] *vient se superposer, jusqu'à l'oblitérer, une pluralité sinon de sens du moins de valences qui le font résonner, laissant émerger du même coup autour de lui une réalité qui sans lui ne serait jamais venue à l'existence.* (Burgos 1982 : 10)

Para desentrañar el misterio que desde siempre ha envuelto la descripción de lo simbólico, Carlos Bousoño traza toda una tipología del símbolo, de la cual destacaremos algunos aspectos que nos resultarán útiles en adelante. Se distingue así el simbolismo homogéneo del heterogéneo o de disemia heterogénea –etiqueta con la que corrige el concepto de «símbolo disémico» de su anterior trabajo (1976 I: 263)–. La peculiaridad de este último es que admite un sentido lógico, sobre el que se superpone uno o varios irracionales: se trata del primer tipo de irracionalidad, el «simbolismo de realidad o lógico» (Bousoño 1977: 24). El símbolo homogéneo, por el contrario, solo permite lectura simbólica; los símbolos de esta clase pueden ser monosémicos, disémicos o polisémicos, pero todos los sentidos serán irracionales. Esta es la razón de que conformen un segundo tipo de irracionalidad, el «simbolismo de irrealidad o ilógico» (1977: 28), el cual se completa con otros modos simbólicos: la imagen visionaria y la visión, que se distinguen del primero principalmente en la forma<sup>80</sup>. No es nuestro objetivo clasificar las imágenes que aparecen en la poesía de Hierro según estas tipologías, sino analizarlas

---

<sup>80</sup> Para sus semejanzas y diferencias, véase Bousoño (1977: 116-119).

en el conjunto de su obra para clarificar su significado y establecer, si acaso, las diferencias de construcción entre sus dos épocas creativas –para lo cual su estructura nos puede servir como apoyo, pero no como fin–. La sistematización de Bousoño nos ayudará, en definitiva, a explicar algunos casos, pero no podemos utilizarla como eje organizativo de nuestro trabajo, dado que no resultaría tan relevante para los propósitos marcados.

Nos parece interesante referirnos ahora a una de las matizaciones de Bousoño al rebatir el reproche de Gilbert Durand respecto a la imposibilidad de traducir los símbolos a conceptos lógicos<sup>81</sup>. Bousoño (1977: 26) dialoga con las observaciones del teórico francés, concluyendo algo que no se habría de perder de vista en un análisis crítico de la simbología de un autor:

[...] «traducir» un símbolo no supone, de ninguna manera, pensar que tal traducción *equivale* al símbolo mismo como tal. El símbolo es sólo una determinada emoción en la conciencia; su traducción, un significado lógico, sin emoción alguna. El misterio del símbolo nace, justamente, de que su sentido permanece oculto para la conciencia, lo cual no implica una inefabilidad que haya de afectar también al hermeneuta.

Creemos, pues, con Bousoño, que el efecto de trascendencia de los símbolos – del que habla Durand– no impide «una traducción que jamás pretende rivalizar con la emoción simbólica misma: su pretensión se reduce, únicamente, a explicar intelectualmente a esta última» (Bousoño 1977: 26). Para hacerlo, empero, nosotros simplificaremos el proceso explicativo que promueve la teoría bousonianiana, sin especificar meticulosamente cada paso de la cadena de múltiples miembros. Para decir, por ejemplo, que «crepúsculo» es un símbolo de la muerte o de la cercanía de la muerte, será suficiente justificarlo resaltando sus semas de acabamiento. No necesitamos –amén de que resultaría farragoso hacerlo con cada símbolo– explicitar todo el proceso, como sí hace Bousoño (1977: 132)<sup>82</sup>:

---

<sup>81</sup> Vid. Durand (1976: 43).

<sup>82</sup> Hecho que, por otra parte, sí resulta oportuno en una obra como la suya ya que, dada su naturaleza metodológica, le conviene dejarlo desmenuzado: se propone explicar el funcionamiento del símbolo y no sus esferas significativas concretas en corpus dados.

«crepúsculo» (en el sentido de una determinada luz vespertina) [=noche = no veo = tengo menos vida = estoy en peligro de muerte = muerte =] emoción de muerte en la conciencia

Otras son las categorías que conviene precisar antes de abordar el corpus hierriano, como por ejemplo los casos en que varios símbolos convergen hacia una misma dirección emotiva. Marius Schneider (1946) habla de que ciertos elementos, tomados en su esfera irracional, presentan un «ritmo común» cuando confluyen sus sentidos simbólicos: hay objetos que sentimos místicamente emparentados, aunque dichas relaciones, en realidad, presentan variaciones según las culturas. A estas «concomitancias» (Cirlot 1997: 43) Gilbert Durand, siguiendo a C. Baudouin, las llama «isomorfismos», seguramente por la coincidencia de forma emotiva: su contemplación sugiere semejante emoción –aunque él mismo reconoce preferir el término «isótopo» (Durand 2005: 47)–. Recurriremos a estos conceptos en nuestras argumentaciones, dadas sus facultades aclaratorias a la hora de abordar las redes simbólicas con las que se construyen determinados poemas de José Hierro.

Por otro lado, se ha visto desde el principio la relación del símbolo con las estructuras míticas, ya que estas se sirven de imágenes de esta naturaleza para explicar la existencia y para visualizar plásticamente los principios invisibles que actúan en el mundo, es decir, lo inexplicable. Las asociaciones poéticas que posibilitan el símbolo encontrarán su explicación, en muchas ocasiones, a partir de mitos y creencias arraigadas en el inconsciente humano desde antiguo<sup>83</sup>. Por eso nos resultarán útiles, en el desentrañamiento semántico de los símbolos, los trabajos de Mircea Eliade sobre la historia de las religiones (1972; 1981), así como el estudio básico de Gilbert Durand (2005) *Las estructuras antropológicas del imaginario* o las reflexiones de su maestro, Gaston Bachelard, acerca de las diferentes concepciones psicológicas de los elementos (Bachelard 1943; 1966; 1978; 1998; 2006). El objetivo de la mitocrítica es, pues, localizar las estructuras míticas que se esconden tras el objeto artístico. Durand las considera

---

<sup>83</sup> El hecho de que ciertos elementos míticos sirvan de fundamento a un símbolo es fenómeno relativamente frecuente. Cfr. Bousoño (1968: 215-217).

producto del imaginario del hombre, y las hace corresponder con ciertos tipos de representación simbólica que se derivan de las dominantes reflejas: postural, digestiva y sexual, asociándose la primera al régimen diurno de la imagen, y las dos segundas, dentro del nocturno, al régimen místico y sintético, respectivamente<sup>84</sup>. Recurriremos a estas líneas explicativas cuando así convenga a nuestro trabajo, momento en que desarrollaremos, con la debida referencia, el aspecto que corresponda.

Frente a esto, la propuesta de clasificación de López-Casanova (1994: 94-99) nos resulta altamente clarificadora, pues se basa en el grado de oscuridad o sorpresa de su virtualidad simbólica.

Según ello, encontramos en primer lugar los *símbolos de uso* o *emblemas*, apenas novedosos para el receptor y en muchos casos incluso con un nivel alto de lexicalización. Entre ellos se encuentra toda la simbología cromática y numérica, así como la mayoría de flores y figuras geométricas. A algo parecido se refiere Campbell cuando afirma que «en la historia de nuestra especie, todavía joven, un profundo respeto por las formas heredadas ha tendido a suprimir la innovación» (1992: 23).

En segundo lugar, las *imágenes arquetípicas* representarían un subtipo de símbolos contruidos sobre asociaciones propias del inconsciente colectivo<sup>85</sup>. Todo lo referente a los cuatro elementos, al mundo animal, a los regímenes diurno o nocturno, ascensional o descensional (Durand 2005), e incluso toda la simbología de lo céntrico o sagrado (Eliade 1981), entrarían en esta clasificación, dada su directa influencia en la construcción simbólica de los elementos culturales: formarían parte de fijaciones inconscientes que provocan reacciones similares en sujetos diferentes.

---

<sup>84</sup> Puede consultarse un acercamiento a algunos de estos autores en el volumen que coordina Jaime D. Parra (2001).

<sup>85</sup> Vid. Jung (1962; 1970; 1989).

Por último, los símbolos de mayor novedad expresiva son los *de creación*, no muy alejados del concepto de «mitología creativa» de Campbell. Según el mitólogo:

desde mediados del siglo XII, una desintegración cada vez más acelerada ha ido anulando la formidable tradición ortodoxa que alcanzó su apogeo en ese siglo y, con su caída, han irrumpido los poderes creativos liberados de un gran grupo de individuos sobresalientes, de forma que, en un estudio del espectáculo de nuestra era titánica, debe tenerse en cuenta no una, ni dos ni tres, sino una galaxia de mitologías –tantas, podríamos decir, como la multitud de sus genios. (1992: 23)

Los *símbolos de creación* son, en definitiva, los caracterizadores del sistema poético de un escritor. López-Casanova los subdivide en una doble tipología, según se refieran a los actores líricos –*símbolos de protagonización*– o a los contextos poemáticos –*símbolos escénicos*, en los que a la localización espacial o *topema* se puede añadir una concreta nota temporal o *cronema*–. Respecto a los primeros, López-Casanova, en su *Diccionario metodológico de análisis literaria* ofrece la siguiente definición de *símbolo actorial*:

*É un tipo de símbolo de creación, no que o simbolizador corresponde a un actor lírico ou poemático, é dicir, a unha figura autónoma do universo imaxinario representado, identificada por unha constelación de atributos, unha función e rol temático. (2001: 24)*

Los símbolos de protagonización abarcan, por tanto, desde figuraciones antropomórficas más o menos realistas o míticas (el *leñador*, el *enanito*) hasta cualquier tipo de personificaciones simbólicas (la *muerte*, la *primavera*, etc.).

Dentro de los *símbolos de creación*, podríamos añadir otros que se refieren a determinados elementos u objetos de particular funcionamiento o relevancia en la obra de un autor y que no pueden ser clasificados a priori: dependerá del sistema simbólico que cada poeta vaya construyendo. Estos símbolos han sido frecuentemente analizados desde perspectivas psicoanalíticas que los acercan a lo que Charles Mauron denomina «metáforas obsesivas», aunque Mauron lo aplica en una perspectiva más amplia de análisis, que abarca todo aquello que se repite con frecuencia en determinado autor:

*Dans l'énorme majorité des cas, tous les mots d'un texte ont été écrits sous le contrôle de la volonté. Leur attribuer une origine involontaire constituait ainsi une interprétation toujours récusable. Mais tout change si l'on considère, au lieu des mots, les liens entre les mots, leurs groupements, les structures verbales. La pensée consciente d'un écrivain s'exprime par des*

*relations logiques et syntaxiques, des figures de style, des rapports de rythmes et de sons. Cependant les réseaux d'associations que j'étudiai d'abord sous le nom de métaphores obsédantes dans Mallarmé l'obscur n'appartiennent à aucun de ces trois groupes. Ils témoignent d'une pensée encore, mais plus primitive, prélogique, reliant les images selon leur charge émotionnelle. Cette pensée primitive a toutes les chances d'être largement inconsciente. (Mauron 1962: 30)*

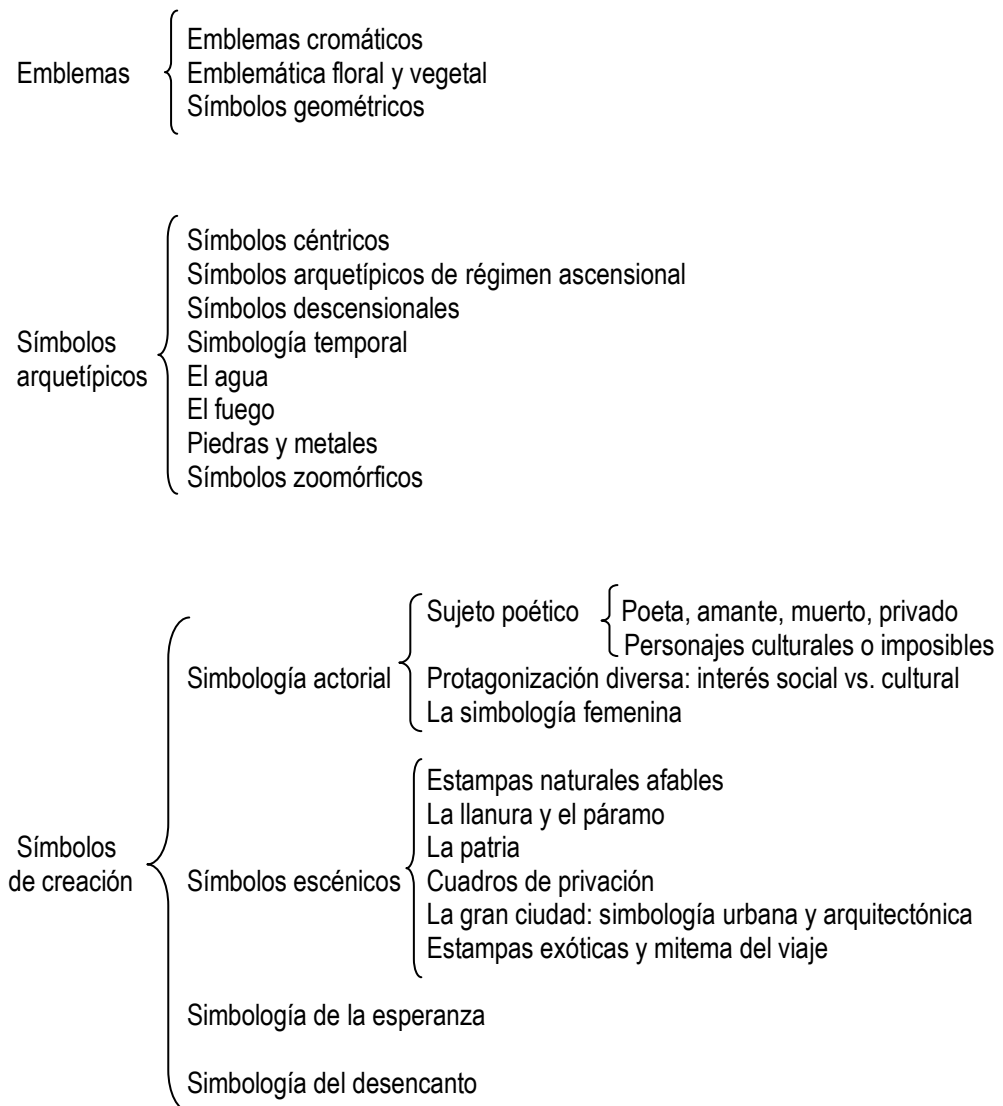
La clasificación primigenia de los símbolos que hemos descrito sucintamente en los párrafos precedentes podría quedar condensada en el siguiente esquema:

- a) Emblemas o símbolos de uso
- b) Símbolos arquetípicos
- c) Símbolos de creación
  - { Símbolos de protagonización
  - { Símbolos escénicos
  - { Otros símbolos

## 2.2.2. PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN

Un análisis profundo de la poesía de José Hierro revela una construcción simbólica tan trabada que no quedaría bien desentrañada con una diferenciación excesivamente simplificadora. Es por ello que, a la básica categorización de los símbolos que hemos expuesto arriba habría que añadir otras subcategorizaciones que permitieran una funcional explicación del mundo simbólico hierriano y dieran cuenta, al mismo tiempo, del cambio sustancial que en su trayectoria poética se lleva a cabo. En el caso concreto de Hierro, por ejemplo, el color cobrará especial importancia tanto por su frecuencia y diversificación como por sus virtualidades simbólicas. En su trayectoria, sin embargo, no habrá emblemas numéricos significativos más allá del tres, que comentamos al paso en los lugares oportunos –tampoco abundan los emblemas geométricos, pero sí entrañan algunos aspectos que justificarán su inclusión en un apartado diferenciado–.

Así pues, teniendo en cuenta la descripción de López-Casanova (1982; 1994), combinada en algunos aspectos con las teorías de los citados simbólogos, mitólogos o antropólogos, y sin perder en ningún momento de vista cuáles son las esferas simbólicas más recurrentes y relevantes en cada una de las dos épocas creativas del poeta, proponemos un minucioso esquema que recoge y sistematiza los símbolos más importantes de la poesía de Hierro.





### 2.2.3. METODOLOGÍA Y HERRAMIENTAS

Antes de plantear el esquema definitivo de símbolos que nos guiara en el análisis de la construcción simbólica que José Hierro lleva a cabo en su poesía, hemos seguido unos tan sencillos como laboriosos pasos que nos ofrecieran las pistas necesarias para elaborar el plano de actuación.

En primer lugar rastreamos libro a libro y verso a verso la obra de José Hierro, anotando en una gráfica los posibles símbolos que se encontraban en cada poema –o fragmento, si este formalmente estaba individualizado de alguna manera–.

En segundo lugar, trasladamos todos esos datos a otra tabla, ordenándolos según su naturaleza, en un primer mapa poético que luego se vio modificado sustancialmente. Ese primer esquema, que dividía los símbolos según parámetros muy concretos –por ejemplo, según los elementos o por funcionalidades– ya revelaba qué símbolos contaban con una mayor diversificación terminológica, al tiempo que nos daba idea de qué símbolos contaban con una marcada persistencia durante toda la trayectoria del poeta, así como de la pérdida total o en intensidad de algunos y la incorporación o intensificación de otros.

Esta provisional esquematización simbólica la enriquecimos con una herramienta informática que nos ha sido tremendamente útil, propuesta y proporcionada por Giovanni Gentile G. Marchetti en mi estancia en la Universidad de Bolonia –mi más sincero agradecimiento, pues, al profesor Marchetti–. Se trata del programa informático WordSmith, en su cuarta versión, que permite el tratamiento informático del léxico de uno o varios textos, según diferentes coordenadas. Así pues, la citada herramienta fue aplicada a cada uno de los libros de Hierro, en agrupaciones diversas, y fue así como conseguimos las ocurrencias léxicas de los símbolos más representativos del poeta, así como nuevos datos sobre otros que habían pasado más desapercibidos.

Esto requirió un arduo trabajo previo de digitalización de la obra entera de Hierro. Escaneamos todos sus libros de poesía –excepto textos puntuales que se encontraban

disponibles en la web–, revisamos y corregimos los versos y dividimos el material en documentos informáticos de extensión «.txt», que son los que requiere el programa WordSmith.

Los resultados fueron largas tablas numéricas que, tras un cuidadoso examen, proporcionaron datos reveladores que iremos comentando al hilo de la exposición, en la segunda parte de nuestro estudio. Sabemos –como advierte Burgos (1982: 12)– que el índice de frecuencias puede ser engañoso e inducir a error; para evitarlo hemos tenido la precaución de corroborar cada resultado relevante con otros elementos y pistas que lo sustentaran. Con estos datos, elaboramos un nuevo esquema que, modificándolo convenientemente en algunos detalles, es el que hemos propuesto en el apartado anterior como pauta guiadora de nuestra investigación.

Dadas las diferencias visibles –e implícitas– entre las dos épocas creativas de Hierro hemos creído conveniente tratar en dos capítulos diferentes algunas de las tipologías simbólicas propuestas, mientras que otras –precisamente las que tienen que ver con los símbolos más emblemáticos o arquetípicos– las trataremos de manera conjunta en un capítulo precedente. Es así como se explica la concreta ordenación, tal y como se ve en el índice de la tesis, de los resultados de todo el trabajo analítico realizado.

## **PARTE I**

### **LA MODALIZACIÓN LÍRICA EN HIERRO: BISAGRA ENTRE SUS DOS ÉPOCAS**



### 3. PRIMERA ÉPOCA: POÉTICA DEL TESTIMONIO Y ESTRUCTURA COMUNICATIVA

#### 3.2. LA PALABRA DE RAZÓN HISTÓRICA

José Hierro empezó a escribir en los años inmediatos a la guerra civil española. Como él mismo afirma en varios de sus textos metaliterarios, el contexto social de desamparo y desgarró abocó a los poetas de posguerra a una escritura comprometida con el dolor del pueblo español. Esta temática recurrente es la que llevó a la crítica a etiquetar como «social» la poesía de este período. Hierro, sin embargo, siempre prefirió hablar de su propia producción como «poesía testimonial»: con ella pretendía desde su individualidad, desde su testimonio, conectar con el sentir general de los demás, puesto que todos estaban expuestos a las mismas vicisitudes externas. Valgan para formularlo lúcidamente las tan citadas palabras de Pedro J. de la Peña (1978: 182): «una poesía del compromiso solidario con la colectividad que se realiza en el signo de lo autobiográfico». El mismo estudioso añadirá que «Hierro *canta y cuenta*; y desde esa mínima diferencia fonética se produce la milagrosa fusión “epilírica” de sus textos» (1991: 60). Consecuentemente, y en trabajos posteriores, el crítico se referirá a la obra hierriana como «poesía del compromiso» (De la Peña 2009: 67) o «del testimonio social» (2009: 75), matizando que: «Se trata del compromiso, pero no desde la denuncia, sino desde la visión de un testigo de los hechos que narra la epopeya bélica y sus resultantes creando también protagonistas ajenos» (2009: 79). Nosotros, siguiendo al mismo Hierro (1962: 9),

la llamamos sencillamente testimonial, no solo porque sea él quien lo haga –numerosas son las ocasiones en que se han cuestionado las categorías propuestas por el propio poeta, por ejemplo, la famosa distinción entre reportaje y alucinación, que resultará más desconcertante que clarificadora–, sino porque es el término que consideramos más adecuado a la realidad de la poesía de su primera época. También Eleanor Wright, afirmando la escasa vinculación del poeta con el «*Socialist Realism*» –dado que sus textos evitan retos explícitos–, habla de «*testimonial techniques*» (1986: 157). Es la de Hierro una poética de razón personal además de histórica, la cual excede –aunque sin apartarse demasiado– los supuestos estéticos del realismo dada la naturaleza de sus imágenes poéticas. Como dice Albornoz, «“testimonial” es un término muy abarcador, y no necesariamente opuesto a “intimista”» (1980: 14-15); precisamente por ello lo escogemos, teniendo en cuenta que, por ejemplo, *Con las piedras, con el viento...* se escapa a todo compromiso público y preocupación social, si bien no deja de suponer un testimonio, frente a los libros últimos, donde con contadas excepciones<sup>1</sup> se pone sobre la mesa un fondo que excluye formalmente todo dato testimonial al presentarse como alucinado. Por lo demás, cualquier discusión terminológica corre siempre el riesgo de resultar inacabable, ambigua y nunca satisfactoria<sup>2</sup>. Conscientes de ello, nos parece oportuno prevenir al lector sobre las inevitables dosis de arbitrariedad que, aun intentando evitar, tiñen fatídicamente el lenguaje escogido; ahí reside, en cierta manera y sin hacer desprecios, el misterio y la grandeza de las investigaciones literarias –o humanísticas en general–, frente a la definitoria univocidad de las ciencias experimentales y exactas.

---

<sup>1</sup> Algunas de estas salvedades las conformarían lo que la citada crítica ha denominado «testimonios velados» (Albornoz 1980: 15).

<sup>2</sup> Véase, sin ir más lejos, las justificaciones que sobre los calificativos de la poesía puso Leopoldo de Luis al frente de su antología de *Poesía social* –en el prólogo a la primera edición (1965)–: «La *poesía social* –en mi opinión– no es lo mismo que la *poesía civil*. Esta última parte de un principio exaltador de valores no siempre coincidentes con la realidad viva del momento histórico. Tienen de común su historicidad, su realismo y su participación épica o narrativa. Pero en tanto la segunda va a cantar, con tono más heroico que emocionado, la primera va a fundirse con la situación real de las gentes de su tiempo» (De Luis 1981: 15): los nombres y los conceptos, con un aparato justificativo detrás, pueden llegar a ser intercambiables.

Cabría preguntarse ahora qué características de la poesía que se escribía en su tiempo mantiene esta primera voluntad poética de Hierro.

La configuración de una época literaria siempre se basa en unos supuestos cosmovisionarios, es decir, en un conjunto organizado de ideas y creencias estéticas e ideológicas que establecen la relación del hombre con el mundo. Esta es una de las premisas fundamentales de la que parten las teorías bousoñianas: «todas las características, por ejemplo poéticas, de un instante determinado nacen de una intuición radical frente al mundo o “verdadera realidad” que es la misma para todos los autores de ese tiempo histórico» (Bousoño 1992: 172). En una época literaria, pues, se destacan y se seleccionan una serie de valores y de preferencias, mientras que se aparcan otros. Es la visión del mundo que tienen los escritores de una época la que marca su forma de escribir y los temas que escogen. Cabe, pues, antes de analizar cómo escriben, preguntarse sobre qué escriben y con qué sustrato cosmovisionario, es decir, cuál es la cosmovisión<sup>3</sup> de esta época de posguerra.

En la época literaria anterior a la guerra civil, el poeta se apartaba de la sociedad para encerrarse en su torre de marfil, creyéndose el elegido para buscar la perfección en el decir, la esteticidad de su obra por encima de todo, para lo cual creaba sus propios mundos, inventando un cosmos de perfecta belleza en un gesto autocreador. Frente a esta visión del mundo de la modernidad, ahora el ideal es el hombre común, confundido con la masa, preocupado por la dimensión histórica de la vida, ligado a un tiempo y a un espacio, a una sociedad concreta con sus problemas y sus sufrimientos. Teniendo en cuenta que estamos hablando de los años inmediatamente posteriores a la contienda, entendemos que se valore por encima de todo la conciencia social, la preocupación por el sufrimiento del pueblo español, el dolor de la patria y las experiencias de la guerra y de la cárcel. Es lógico que ante este panorama los ciudadanos sientan radicalmente diferente a la modernidad, que el poeta no se sienta realizado en su propia obra, sino en

---

<sup>3</sup> Véase al respecto Carlos Bousoño (1981: 9-25).

el compromiso con la sociedad, con los desvalidos, que luche por cambiar el mundo con sus palabras.

El poeta de la belleza es como un perfume, algo de lo que se puede prescindir, lujo o vicio. El poeta testimonial es como un tónico, necesario para nuestra salud. El primero es poeta para tiempos felices y descuidados. El segundo, para tiempos dramáticos. Los poetas de la posguerra teníamos que ser, fatalmente, testimoniales<sup>4</sup>.

El centro temático será, pues, el hombre en la historia<sup>5</sup>. Se aborda así el tema de la vida humana sujeta a un lugar y una época concretas que la determinan. La solidaridad con los demás, la conciencia social y la preocupación por la patria y por el paso del tiempo son, pues, modulaciones de esta visión del mundo. En este sentido apunta el título de la sección I de *Quinta del 42*, «Los hombres y las horas», cuyo primer poema declara: «Con ojos ciegos / no sabemos ser felices» (Q42: 293). Frente a la modernidad, que construía su propio mundo, el nuevo sentir lleva al hombre al compromiso social en aras de la propia realización personal. De ahí que se valore del hombre no la heroicidad o la distinción, sino la humanidad misma, el ser persona. Las personas no somos más que una «Hechura de dios. Harapos / desdichados de su estirpe» (Q42: 293), pero en ello precisamente reside nuestra dignidad. Por eso el poeta no necesita de grandes personalidades sobre las que escribir<sup>6</sup>, cualquiera es digno por el hecho mismo de ser, de ser hombre. Así entendemos el poema «Retrato de un desconocido», de *Quinta del 42* (Q42: 297), transcrito en el capítulo segundo<sup>7</sup>: da igual quién sea, cualquiera podría ponerse en su lugar, a cualquiera podemos atribuir las preocupaciones de este anónimo

---

<sup>4</sup> Así se expresa Hierro en 1962, el «Prólogo» a *Poesías Completas* (1962: 6). Diez años antes, en la «Poética» que precede a su selección de poemas para la antología de Francisco Ribes (1952: 99-107), había sido más radical: «Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesita el poeta ser narrativo, porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. No son tiempos en que un corazón se ve asediado por vagos sentimientos».

<sup>5</sup> Ya lo advirtió Aleixandre en 1955, cuando dijo, durante su conferencia «Algunos caracteres de la nueva poesía española», que «El tema esencial es el cántico de la vida humana en su dimensión histórica» (1968: 1411-1435).

<sup>6</sup> Veremos que no ocurre lo mismo en la segunda época, cuyo culturalismo le llevará a focalizarse en personajes destacados de la cultura y el arte, pertenecientes, sobre todo, a épocas históricas anteriores.

<sup>7</sup> Vid. supra (apartado 2.1.1, p. 62-63).



protagonista. Es más, la solidaridad del poeta llega a tal punto que la identificación no basta: el yo sufre por el prójimo aunque no le conozca, tal es la conciencia social, que le lleva a confesar, en otro poema –«Tarde de invierno»–:

[...] Las heridas  
me duelen a mí. Me hieren  
las flechas desconocidas  
que yo no sé cómo son,  
ni por qué, ni quién las guía. (Q42: 320)

Y es que el poeta no se canta solo, en un gesto lírico individualizador, sino con los otros, sus coetáneos, los que comparten con él tiempo y espacio, el espacio de esa España que el poeta quiere transformar: «Quisiera talar con mis manos tus bosques, sembrar de ceniza tus tierras reseca, / arrojar a una hoguera tus viejas hazañas» (Q42: 317), escribe Hierro en «Canto a España». Sin embargo, en el poema siguiente el yo se da cuenta de que «mi tiempo no sólo es esas / tierras amarillas» (Q42: 319), y por eso no puede olvidarse de que el momento histórico también les determina, que piensan, sienten y escriben de esa determinada manera porque «somos del tiempo estrecho en que vivimos / y sólo de ese tiempo» (Q42: 355) –explica Hierro en «Para dos poetas de América»–.

Paralelamente al ensalzamiento del hombre en su atributo más básico, la humanidad, se canta la otra cara del tiempo, no ya como momento histórico o como devenir raudo, sino simplemente como cotidianidad. Si el héroe deviene antihéroe, ya que, como hemos visto, el protagonista puede ser un desconocido, se puede reflexionar también sobre el tiempo sin necesariamente contar con grandes razones; es decir, cualquier momento puede protagonizar un poema, y así lo denota el título «Una tarde cualquiera» (CSM: 298-300). No es casualidad, pues, que este poema sea consecutivo a «Retrato de un desconocido». Pedro J. de la Peña lo sintetiza muy acertadamente:

Todo ser humano puede ser protagonista de la vida colectiva y, en plena *rebelión de las masas*, el concepto orteguiano de destacarse un individuo de la multitud para volver a ella una vez finalizado su proyecto personal se instala en el poema. Pero no como una excepción, sino como un postulado en toda la obra de Hierro. (2009: 87)

### 3.1.1. SISTEMA REALISTA: TRES FACTORES

Esta nueva manera de ver el mundo exige un nuevo sistema de representación. Ya no sirve el signo lírico que teñía todos los géneros de la modernidad (Salinas 1970: 34-45), que valoraba sobre todo la esteticidad en el objeto artístico y que se iba haciendo cada vez más antirrepresentacional. El sentimiento temporalizador que se atribuye a esta nueva época literaria, donde el ideal humano es el totalizador que incluye a todos los sujetos y a todos los momentos, que no selecciona únicamente lo bello de la vida humana, sino que cualquiera y cualquier instante es digno de ser cantado, buscará un sistema de representación que se acerque a modelos o estereotipos de la realidad, es decir, de signo realista. Pero esta nueva manera de decir no se puede explicar desde postulados meramente sustancialistas, atendiendo a la temática común, como se ha venido haciendo tradicionalmente. Aquello que hay que tener en cuenta, por el contrario, son los diferentes elementos de la configuración del sistema literario –como lo son el creador, el producto o el destinatario– para averiguar en qué se diferencian de la poética anterior.

Veremos en los subapartados siguientes en qué sentido se cumplen los presupuestos realistas de esta poética en estos tres factores fundamentales de la configuración del sistema de escritura de José Hierro.

### 3.1.2. EL CREADOR

El poeta en el paradigma realista se ajusta al tipo de *hombre social*; se trata del escritor comprometido que se preocupa por la problemática real de la sociedad en la que vive, porque –y utilizo la misma cita que arriba– «somos del tiempo estrecho en que vivimos» (Q42: 355). Tal y como hemos apuntado ya, este tipo de ser humano contrasta

radicalmente con la concepción que las poéticas anteriores tenían del creador, entendido exclusivamente como *hombre estético*<sup>8</sup>. Mientras que el tipo estético valora su propia individualidad, el social ama y afirma la vida ajena, guiado por lo que Spranger llama «espíritu de la simpatía» (1935: 211). Para el primero, la relación con el prójimo se produce en la medida en que este le resulta objeto estético para el propio goce o simpatía<sup>9</sup>, frente al deseo de ser útil a los demás que guiaría la actitud del segundo. Se trata de la propia realización personal en sí mismo frente a la realización en los otros. Las actitudes sociales ante la vida se sienten y cobran sentido en el prójimo: no buscan, por tanto, el bien ajeno por altruismo, porque de alguna manera el otro deja de ser ajeno en cuanto parte de uno mismo<sup>10</sup>.

Esta contraposición básica en el sistema de representación realista se explicita en el segundo poema de *Quinta del 42*; funcionando a modo de segundo prólogo, «*Para un esteta*» (Q42: 288-289) es un texto programático de lo que va a ser el libro, al tiempo que extiende su aplicación a toda esta época literaria de razón histórica: el esteta se encierra en su mundo, creado por él mismo, para observar únicamente la «*perfección de la vida*» y decirlo con «*bella palabra*». El hombre social no considera su mundo bello, pues –como dice Hierro– sus flores no tienen aroma, sus aguas no corren transparentes, sino teñidas de sangre, porque es un hecho que en la vida real, «*la muerte ronda*». Este tipo de creador está comprometido –«consigo mismo como individuo, con su arte y con la sociedad en crisis que le rodea»<sup>11</sup>– y de ahí que su poesía sea, efectivamente, de

---

<sup>8</sup> Tomamos la terminología –y la caracterización de estos dos tipos ideales, *homo æstheticus* y *homo socialis*– que Eduard Spranger propone en *Formas de vida: psicología y ética de la personalidad* (1935). Estas «formas de vida», entendidas en su pureza, no se oponen entre sí, sino que contrastan unas con otras en sus diferentes características; sin embargo, los poetas sociales sí mostraron una voluntad de ruptura con la concepción estética anterior.

<sup>9</sup> De hecho afirma Spranger que «se retrae de las gentes y se basta a sí mismo en cuanto ve su posición amenazada por los demás» (1935: 197).

<sup>10</sup> Cfr. Spranger (1935: 221). El mismo autor había ya advertido que tampoco se trata de una entrega fruto de una especie de ambición política (1935: 213).

<sup>11</sup> Así lo asegura Dionisio Cañas (1986: 23).

testimonio<sup>12</sup>: el hombre social está con el pueblo llano, y esto es algo que se le reprocha al poeta de la modernidad. El creador realista se sitúa, pues, como drástico antagonista de este *homo æstheticus*, se identifica con el hombre que olvida los lujos del vuelo de la belleza para aterrizar en los problemas sociales, para beber las mismas aguas que la gente común:

*Tú que bebes el vino en la copa de plata  
no sabes el camino de la fuente que brota  
en la piedra. No sacias tu sed en agua pura  
con tus dos manos como copa. (Q42: 288)*

Desde la misma publicación del texto se han sucedido, muchas veces en abierta polémica, las tentativas por definir la identidad de ese «esteta» a quien se apostrofa. La gran mayoría lo considera como un desdoblamiento del yo. Lejos queda ya la temprana identificación, que abanderara David Bary (1968: 1347-1352), de ese tú con Juan Ramón –o con una caricatura del mismo–<sup>13</sup>. Teniendo en cuenta la abierta confrontación que se establece con el enunciatario, tras una primera lectura la interpretación en clave personal puede, cuando menos, sorprender. Sin embargo y como veremos, sí parece apostrofarse a una parte del yo, precisamente la que más afinidades presenta con el poeta de Moguer, pero no como un enfrentamiento con su persona u obra en general, dado que a ambas admiraba (De la Peña 2009: 69-70), sino entendiéndolo como que la realidad circundante exige otro tipo de poesía, por mucho que les pese a los poetas del momento. Según Alberto Moreiras en su interpretación de este poema, lo que Hierro estaría planteando es su voluntad de inscribirse en una corriente de escritura *política*, «comprometida en la

---

<sup>12</sup> Hierro se llamó a sí mismo –ya lo hemos adelantado al principio del capítulo– poeta «testimonial». Véase la explicación al respecto que ofrece Aurora de Albornoz (1982: 25-27). Remitimos asimismo al estudio de Emilio de Torre, precisamente titulado *José Hierro: Poeta de Testimonio* (1983).

<sup>13</sup> Cfr. la traducción revisada del citado artículo (Bary 1987: 131-142). José Luis García Martín (1981: 197-198) considera el poema representativo de la abierta ruptura de la poesía de posguerra con la poética juanramoniana, aunque luego lo matiza con una lectura en clave autoacusadora (1981: 202). El propio Hierro, en carta privada a Juan Ramón, lo desmentiría (ápuđ López-Baralt 2002: 296-297).

intramundaneidad y en la historicidad radical del hombre: una ordenación política que surge de la escritura» (1987: 29)<sup>14</sup>.

Esta ambigüedad ha sido corroborada por casi todos los estudiosos que se han acercado al poema, como por ejemplo Aurora de Albornoz (1980: 12), García Martín (1981: 202), Emilio E. de Torre (1983: 106), Moreiras (1987: 17-21), Corona (1991: 259-262) e incluso los pioneros José Olivio Jiménez (1964: 285) o el propio Bary (1968: 1351) –por citar solo algunos–; sin embargo, aunque el sentido último del mismo presente esta gran riqueza de matices, en la forma sí se está demarcando, con la sucesión de estructuras binarias, una clara territorialización: la profecía con que se cierra «*Para un esteta*» representa, a pesar de todo, el anuncio de cambio de poética, el giro radical que la literatura española dio en esta época. Una nueva forma de concepción literaria, reforzada por la coyuntura socio-histórica, se estaba imponiendo, y el poeta es consciente de que, mal que le pese, había que asumirlo, aunque fuera en nombre de una ética decencia –la misma que le lleva a no poder expresarlo explícitamente, hecho del que se deriva que la lectura entrelíneas contradiga a la literal–.

*Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día  
por la música de otras olas. (Q42: 289)*

Cabe matizar, sin embargo, que el sistema de representación de signo lírico, del que el esteta es abanderado, en realidad ya había sido apagado por la nueva poética<sup>15</sup>, aunque quizás a principios de los 50 esto no se viera tan claramente, puesto que no se contaba con la perspectiva que ofrece la lejanía temporal. Sin embargo, ya hemos advertido en el primer capítulo que determinadas características de la modernidad se siguen manteniendo, de manera periférica, en la posguerra. Así, en la primera época hierriana son rastreables ciertos signos de continuidad con la poesía previa e incluso

---

<sup>14</sup> El editor –su estudio es el prefacio de una antología hierriana– entiende la «escritura política» no como la define el antologado –propia de «los que al testimonio añaden soluciones concretas» (Hierro 1962: 9)–, sino como opuesta a las escrituras estética y natural (Moreiras 1987: 28-31).

<sup>15</sup> Entendamos que había sido apagado en el sentido de que ya no estaba ubicado en el centro canónico. Vestigios de algunas de sus características quedaban –lo hemos visto y lo seguiremos demostrando– instalados en la periferia.

anterior: «He aquí una poesía, la de José Hierro, de signo inequívocamente romántico» (José Luis Cano 1960: 486). Estas consideraciones han llevado a varios críticos a interpretar «Para un esteta» de manera heterodoxa: el yo no estaría apelando a un antagonista, sino a sí mismo, tratándose de un desdoblamiento «entre el yo ético y el estético» (Aurora de Albornoz 1982: 115-116)<sup>16</sup>, y en la misma línea apuntan las interpretaciones de Luis Antonio de Villena (2001: 62-63) o Jesús María Barrajón (1999: 132). Estos estudiosos argumentan su posición a partir de un verso enigmático del poema: «¡ay, palabras maravillosas!» (Q42: 288), que dejaría traslucir la división interna del yo –«hombre dividido», según Corona (1991: 102)–, a quien también seduce la belleza de las palabras, a pesar de sentirse impelido por las circunstancias a defender la sencillez y claridad expresivas.

### 3.1.3. EL PRODUCTO

En este nuevo sistema de representación ya no tiene sentido el signo lírico que con anterioridad había teñido todos los géneros literarios, que valoraba sobre todo la esteticidad. Ahora el poema ya no es visto como objeto de plenitud estética, es preferible que se manifiesten primero otros valores, ya que el poema es considerado como un objeto ideológico que puede servir para cambiar el mundo.

La palabra, pues, tiene que expresar una idea en la poética de José Hierro. Nos hallamos ante una poesía ideológica o racionalista, que tiende a la exactitud más que al aparato formalista, y se concentra para exponer sin derroche un pensamiento o creencia. (Del Villar 1992: 150)

Entendemos así que en el mismo poema comentado en el apartado anterior se acuse al esteta de producir un arte inútil, de «*moler la muela con [su] agua transitoria*»,

---

<sup>16</sup> En el lugar indicado desarrolla la citada crítica las impresiones primeras que dos años antes dejara anotadas en la introducción de su antología (Albornoz 1980: 12).

de realizar una faena que no tiene más pretensión que vanagloriarse de su perfección estética artificialmente creada girando en torno de sí misma.

*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. (Q42: 288)*

La gran ambigüedad de esta estrofa, que creemos no ha sido todavía puesta de manifiesto, jugaría en el sentido misterioso y oculto que parece velar el poema: la dicotomía «*No has venido*» / «*Has venido*» esconde una dialéctica de contrarios cuya adscripción no está clara: ¿son afirmaciones o reproches? ¿Es ordenadora la labor del esteta o no lo es y habría de serlo? ¿Comulga con las cosas, o no lo hace y debería?<sup>17</sup> Seguramente la clave de estas ambiguas imágenes se encuentra en el verso final: por las connotaciones elitistas de la palabra «*gloria*» parece que esa acción es la que se le censura, si bien ha sido formulada de tal manera que justo parece decir lo contrario: la poesía del nuevo creador, al tiempo que desdiviniza la realidad y comulga con ella, también viene a «*poner diques*»: esta expresión simbólica, si aplicada al esteta alude, esperablemente, a su labor endulzadora de la vida –ordenar el desorden–, referida al hablante indicaría su pretensión de modelar el mundo utilizando como instrumento las afiladas palabras –denunciar el desorden–. Pero otra vez encontramos aquí el adjetivo «*maravilloso*», que impediría completar dicha identificación –¿por qué querer modificar lo que es maravilloso, aunque sea imperfecto?–. En todo caso este es el producto que pretende conseguir el poeta social, el poeta realista comprometido con su dimensión histórica, unas palabras que no se lleve –o, mejor, que no apague– el viento. Dicho de manera poética, lo que hace este creador es «laborar porque quede de nosotros mañana, / en vez del leño, el fuego» (Q42: 355) –así lo dice Hierro en «Para dos poetas de América»–. Y es que el producto de esta poética realista con frecuencia quiere ser un encendido dardo, «un arma cargada de futuro», como diría Gabriel Celaya. A pesar de

---

<sup>17</sup> Posiblemente, la contraposición planteada no quedaría muy alejada de la dialéctica entre cantar a la rosa y hacerla florecer en el poema, como diría Vicente Huidobro en su «Arte poética» (1916). Pero aplicada a la disyuntiva que nos ocupa, ¿quién se encarga de qué?

ello, Hierro se mostrará siempre cauto ante estos planteamientos: «No me interesa la poesía social. Me suena a panfleto», le confiesa el propio autor en entrevista a Pilar Narvi3n (1954: 6). Efectivamente, «su poes3a carece del prop3sito pragmático de otros» (Emilio Alarcos 1992: 162): aunque sabe que la escritura puede mover el esp3ritu, no la supedita a una ideolog3a metida con calzador<sup>18</sup>. La primera 3poca hierriana se moverá entre esta fe en el poder de la palabra y el descreimiento final en cuanto a su eficacia, que marcará el paso a la segunda 3poca<sup>19</sup>. En el poema precisamente llamado «Creador», de *Alegr3a*, se dice: «Con manos de brasa / volví a modelar cada forma, le di a cada forma su forma precisa» (A: 150). Para eso se considera que la voz del poeta es verdadero fuego que todo lo incendia. Esta imagen arquet3pica se repite en varios poemas de esta etapa, como es el caso del llamado «Ejemplo», que termina así:

Acuérdate que ten3as  
voz de fuego.

Tu destino era incendiar  
el leño reseco.  
Pero no hay leño sin hacha,  
hacha sin hachero.  
Voz de fuego, ent3ndelo,<sup>20</sup>  
voz de fuego. (Q42: 311-312)

En «Estar solo», poema paralelo a este, se hacen variaciones sobre la misma idea: «querrás incendiar el mundo / con tu fuego maravilloso» (Q42: 376)<sup>21</sup>. El deseo de transformar el mundo aparece, con otros matices, en «Canto a Espa3a», donde el yo

---

<sup>18</sup> En ello insisti3 Octavio Paz en el *Encuentro con Jos3 Hierro* que se organiz3 con motivo de su obtenci3n del Premio Nacional de Poes3a en 1990 –mismo a3o en que el mexicano obtuvo el Nobel de Literatura–: «Fue fiel a sus ideas pol3ticas, s3, pero en sus poemas no hay rencor, enmascarado de ideolog3a. Hierro siempre distingui3 entre la poes3a, que es libre por naturaleza, y la servidumbre de la pol3tica y la literatura de propaganda» (1992: 279).

<sup>19</sup> Esta dial3ctica podr3a englobarse dentro de la dicotom3a general analog3a/iron3a (Jos3 Olivio Jim3nez 1992: 240-264) o plenitud/ca3da del canto (Jos3 Luis Puerto 2001: 221-225).

<sup>20</sup> En *Poes3as Completas (1947-2002)*, por donde citamos, este verso aparece partido. Lo corregimos basándonos en el volumen antol3gico *Cuanto s3 de m3* (Hierro 1974: 249).

<sup>21</sup> Cabe destacar que este poema es de la cuarta parte, mientras que el anterior pertenece a la primera, con lo que podemos afirmar que el libro al que ambos pertenecen, *Quinta del 42*, se enmarca dentro de estas concepciones del producto art3stico como fuego. Lo desarrollaremos con detenimiento en el cap3tulo quinto.



explicita que le duele la patria, que quiere rejuvenecerla, cambiarla, para liberarse «del peso que pone en mi espalda la sombra fatal de tu ruina» (Q42: 317)<sup>22</sup>.

Para cambiar el mundo, la poesía ha de estar escrita con sencillez, con la intencionalidad de que llegue a todos; si el poeta es un hombre como los demás, se valorará que sea capaz de vehiculizar lo que Albornoz llama «palabra plural» (Albornoz 1982: 97). Lo coloquial, estas «palabras que pertenecen a un patrimonio común», tendrá así cabida en el poema. Hierro afirma que «Lo único que me preocupa [...] es emplear un lenguaje lo más claro y llano posible: el que emplea el pueblo al hablar con su vecino» (Hierro 1967: 85). Estas «palabras / de cada día» (CSM: 408), a las que se refiere todavía en el libro que cierra la etapa, debemos entenderlas con la clave que se ofrece en los versos contiguos: «bajo las que sonara / la corriente fluvial / de la ternura». Y es que la pericia del poeta consistirá en sostener a pesar de todo el tono lírico. No obstante, estos signos de prosaísmo se encuentran diseminados con gran moderación, a pesar incluso de las declaraciones del propio autor.

Entendemos ahora que, al menos como propósito programático, la función imaginativa del poema intente evitar la base irracional. El hombre de vivencia social ensalza lo conceptual y la «vida enjuta», aquello que al estético «le parece mezquino, sin plasticidad, sin color» (Spranger 1935: 183). De ahí que el primer poema de *Quinta del 42*, «*El libro*», se refiera a la «*palabra sencilla*» (Q42: 287). El mismo Hierro, hablando extraliterariamente desde el «Prólogo» a *Poesías completas* (1962), se pronunciaba en este sentido:

En general, mi poesía es seca y desnuda, pobre de imágenes. La palabra cotidiana, cargada de sentido, es la que prefiero. Para mí, el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector. (Hierro 1962: 11)

Estas declaraciones –es de radical importancia insistir en ello– corresponden a los deseos del poeta por adecuarse al máximo a la poética y sentir general de su tiempo

---

<sup>22</sup> Nótese el perfecto ritmo dactílico, tan frecuente en Hierro, de este verso, que connota la pesadez que provoca en el poeta la ruina de la patria; el mismo ritmo se repite en la estrofa siguiente: «que ven impasibles llegar a la muerte tocando sus graves guitarras».

–si no por asumida convicción estética, sí por una férrea ética del compromiso–, ya que en realidad, si observamos su producción, en absoluto encontramos que esta albergue una expresión «pobre de imágenes»<sup>23</sup>. Él mismo, dos páginas antes, había afirmado que «La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra». Ahora bien, «no entendemos por belleza recargamiento, énfasis, imagería, empleo de materias verbales preciosas, sino precisión poética, adecuación de la forma al fondo. No existen, a efectos poéticos, palabras bellas y feas, sino palabras oportunas y otras que no lo son dentro del poema» (Hierro 1962: 9). Para Hierro poesía clara no implica ausencia de belleza, como tampoco excluye –añadimos– cierta dosis de misterio, que no es lo mismo que oscuridad. Porque en efecto «sus versos son claros, aunque misteriosos» (Alarcos 1992: 162).

Podemos decir, parafraseando y matizando una metáfora del propio poeta (Hierro 1983: 5-6), que el perfume del poema no es vicio, pero sí lujo, y no son tiempos para la ostentación. A pesar de ello, Hierro no será capaz de evitar el gusto por la armonía en el aroma –por continuar con su símil–, y como resultado tenemos su obra, que se debate entre ambos, producto –por tanto– de un «hombre dividido», como lo llamara Corona (1991: 102).

Aquí radica una de las principales sorpresas que nos deparan muchos poemas de José Hierro en relación con la supuesta poética que el grueso de escritores de la época parece compartir: como demuestra ampliamente Jesús María Barraón (1999), pionero en

---

<sup>23</sup> Seguramente por exceso de «humildad campesina» –como la llamaría Pablo García Baena en un bosquejo sobre el poeta (1995: 34)–, modestia no exenta de los ya aludidos impulsos inconscientes de ética y decoro, José Hierro se ocupó, desde sus declaraciones en prosa, en crear esa imagen de sí mismo. Cinco años después haría hincapié en que «la posible brillantez del verso se diluye [...] porque trato de evitar –o a lo mejor es que no tengo imaginación para ello– metáforas y colores que prendan la mirada» (Hierro 1967: 94). Y seguiría insistiendo en estas ideas mucho después; en 1983, por ejemplo, sus *Reflexiones sobre mi poesía* siguen reafirmando las que hiciera más de veinte años atrás. Algún autor se ha fiado demasiado de estas declaraciones y ha llegado a afirmar que su estilo es «libre de rima y escaso de imágenes» (Diego Marín 1986: 494). No hay más que acudir a los textos primarios para desmentirlo. Eso no quita que encontremos en ellos algunas piedras de toque que en las poéticas anteriores hubieran permanecido desterradas de lo lírico. Véase la tesis de Jolanta Bartoszewska (1992: 287-295), donde se analizan los elementos hierrianos productores de efectos prosaicos.

la amplia contradicción de algunos lugares comunes de la crítica hierriana –véanse como muestra de estos las rotundas afirmaciones que hemos citado arriba–, la obra poética que analizamos no renuncia en realidad a la irracionalidad en las imágenes. El mismo Bousoño afirma que «la irracionalidad, en cuanto tal, subsiste, *aun en estos casos más accesibles*, puesto que la emoción (y ello es lo esencial) es *anterior*, en todo caso, a su comprensión intelectual, por rápida que esta se produzca» (1977: 48). Comprobaremos, a lo largo de los capítulos de la parte segunda, cómo encajan a pesar de todo las observaciones de Barraón con la inscripción de Hierro en un decir realista.

Pero volvamos a los presupuestos teóricos de los que los autores de la época, incluido el nuestro, dicen partir. El hecho de que se busque la palabra de ilusión referencial no implica que los poemas no estén trabajados<sup>24</sup>: Hierro volvía a menudo sobre lo ya escrito para depurar la expresión, para conseguir un ritmo que emocionara, pero que no fuera ostentoso. El poeta indaga además en nuevas formas retóricas, buscando combinaciones de versos y acentos que se adapten a su decir. Susana Cavallo, por ejemplo, comenta el acierto de Hierro al emplear ciertos metros, como el eneasílabo<sup>25</sup>, idóneo para expresar la «palabra cotidiana» al permitir «que el ritmo aparente sea imperceptible» (1988: 296-297). Asimismo, «Como el ritmo natural del octosílabo polirrítmico reproduce el de la conversación<sup>26</sup>, tal metro se puede emplear para llevar intacta al verso la frase aparentemente prosaica» (Cavallo 1988: 294). Muy reveladora es la opinión de Arturo del Villar al respecto:

---

<sup>24</sup> Valga como explicación esta metafórica ironía de Hierro (1996 s/p): «Casi todo en la poesía es cuestión de memoria. El poeta es un rumiante: no se conforma con engullir el pasto, sino que lo somete a una operación lenta, constante, hasta convertirlo en una masa digestible, que un día se hará poema. // (Me anticipo a replicar a los graciosos, que nunca faltan, y que me contradirán argumentando que el resultado del alimento digerido es la boñiga, por lo que es absurdo, aunque parezca lógico identificar el poema con el estiércol. Y, sin embargo, las cosas son así para el poeta. Para él –cuando es autocrítico, autoexigente– el poema es a la inspiración inicial lo que la boñiga al pasto fresco ingerido. Tiene conciencia de que siempre se ha quedado corto, que ha fracasado en su tentativa: pero se consuela pensando que el estiércol desempeña un papel importante: fertilizar las rosas)».

<sup>25</sup> Vid. «Romancero de José Hierro», donde Ildfonso-Manuel Gil (1992: 219-239) expone su teoría sobre la tendencia al romance en el poeta, especialmente lo que él considera composiciones romanceadas de nueve sílabas.

<sup>26</sup> Barraón también advierte este «lenguaje conversacional» (2003: 74), aunque lo adscribe fundamentalmente a los tres últimos libros que publica el poeta.

Es innecesario señalar que tales búsquedas retóricas se colocan fuera de toda intención esteticista: José Hierro modela estrofas no usadas para que su voz llegue más lisamente a los lectores. Es como una paradoja, pero tiene su explicación: la métrica nueva está libre de lastres históricos, suena sin ese tonillo inevitable que le ha ido hundiendo en el recitado de los siglos. (1975: 72)

Esta aparente paradoja se amplía con otra consideración: si se busca el decir cotidiano, hubiera sido más lógico hacer uso del verso libre e incluso de la prosa poética, como en efecto hará Hierro en poemas de su segunda época –cuando, por otro lado, se aparta de la poética realista–. Por el contrario, los libros de esta primera época se caracterizan por presentar en general versos cortos y rima<sup>27</sup>. Esto que parece una contradicción con lo que acabamos de decir –la métrica es un artificio añadido a la palabra poética– en realidad no lo es. El canto sigue siendo llano, pues el objetivo es utilizar formas líricas que respondan a esquemas formularios, muy convencionalizados, a los que el lector de poesía está acostumbrado, al tiempo que se intenta evitar el ritmo tradicional, para no caer en ese tonillo de ripio que se ha señalado arriba. El objetivo es no sorprender al lector, no distraerlo, cosa que no implica que se limiten a reiterar lo ya sabido, pretendiendo evitar todo obstáculo de la fluidez comunicativa.

El caso es que el estilo en la poética realista intenta borrarse de la superficie – aunque realmente subyazca– para acercar el discurso a la realidad. Se hace una apología de esta «*palabra sencilla*» (Q42: 287) porque es la única que puede hablar hondo, como leemos en el poema-prólogo de *Quinta del 42*. En conjunto, el estilo del poema trata de parecerse a un no-estilo<sup>28</sup>, de manera que disimula su esteticidad con la

---

<sup>27</sup> Tradicionalmente la poesía estaba unida a la rima, y aunque nos parezca muy prosaica la ausencia de ella, en realidad no lo es tanto, pues la gente estaba acostumbrada a este artefacto en muchos aspectos de la vida cotidiana, como es el caso de los frecuentes refranes, de las rimas publicitarias de mediados de siglo, o incluso de las representaciones teatrales.

<sup>28</sup> Confundiendo quizás la llaneza estilística con una falta de estilo, realidades que en rigor no son intercambiables. Estos parámetros, por otro lado, caminan en parte hacia la transformación que los conceptos clave de la creación literaria sufrirán en el paso de la modernidad a la posmodernidad. Así, como postula Roland Barthes en «La muerte del autor» (1994: 65-71), ya no se busca la originalidad en el estilo personal. Los presupuestos estéticos de la poética de razón histórica estarían a medio camino; la plena manifestación posmoderna de esta concepción del autor será la que lo concebirá como receptor de otras obras, autor en cuanto lector y parásito de otros. No está alejado Hierro de estas consideraciones cuando en el mismo «Prólogo» a *Poesías completas* (1962: 11) dice: «La tradición y el

pretensión de dar ilusión de transparencia, de transitividad informativa que facilite con claridad e inmediatez la representación realista. Afirma de Hierro Manuel Mantero que «las metáforas que él emplea no son espectaculares, no detienen al lector en el poema» (1986: 181). La dificultad y el espesor estilístico no pueden menos que obstaculizar la consecución del fin de la poesía: llegar a todos para cambiar el mundo. Y es que en esta época se entendía la poesía como comunicación<sup>29</sup>: «*Mejor en la sombra / amor se comunica*», dice en el poema que hemos citado arriba; y en otro del mismo libro, titulado «Estar solo»: «querrás [...] / comunicarte; pero siempre / estarás solo» (Q42: 376). El hecho es que a veces, en el caso particular de Hierro, la comunicación es imposible, sobre todo cuando lo que se quiere decir es inefable, como ocurre en «Unos versos perdidos»<sup>30</sup>, cuyas implicaciones comentaremos más adelante. Otras veces, la incapacidad de comunicarse se achaca a la distancia entre las personas: «(Es imposible / que me entendáis)» (Q42: 294), dice en «[Es difícil explicar]»<sup>31</sup>, y de ahí las obsesivas repeticiones que se observan en este poema: «cómo / podría yo no seguir / repitiendo y repitiendo / lo irrepitible...» (Q42: 295). Esta técnica de las reiteraciones, para Carlos Bousoño (1992: 183-184), estaría relacionada con el sentimiento de la frustración: como una pantera enjaulada que se mueve incansablemente de un lado a otro –el símil es del propio Bousoño–, ante una situación sin salida el yo se aferra a la repetición.

A diferencia de la modernidad, donde triunfó la fantasía dictadora, ahora las imágenes apostatan de toda irracionalidad en la expresión, aunque en este punto a Hierro no le interesa ser plenamente ortodoxo –lo demuestra de pasada parte de nuestra investigación, en consonancia con estudios relativamente recientes<sup>32</sup>–. La interpretación

---

ambiente son los que nos forman, y para mí lo personal consiste en una manera peculiar de combinar lo ya existente. Nadie inventa nada».

<sup>29</sup> Recordemos la teoría de Carlos Bousoño en su citado capítulo «El poema como comunicación» (1976 I: 15-60).

<sup>30</sup> En la edición por la que citamos el poema aparece titulado como «Unos versos perdidos» (Q42: 372), errata que constaba ya en la antología *Cuanto sé de mí* (1974: 306), pero que se corrige en otras ediciones del libro.

<sup>31</sup> Utilizamos los corchetes para referirnos, por su primer verso, a los poemas sin título.

<sup>32</sup> Véase, por ejemplo, el ya comentado trabajo de Jesús María Barraón (1999), o el de Luce López-Baralt (2002).

de la imagen será normalmente accesible o lógica, como la que se deriva de la «voz de fuego» –a la que tanto se recurre, con diferentes modulaciones– o la identificación de las etapas vitales del hombre con el tronco creciente de un árbol, en el poema homónimo de *Quinta del 42* (Q42: 361). Cuando el fundamento sea más difícil de captar, este estará frecuentemente explicitado en el título o en algún verso del poema, como hemos visto que sucedía con el tiempo y la melancolía a los que se apelaba en dos poemas. Otro ejemplo de explicitación de la clave ya desde el título es «*Para un esteta*», que nos lleva a aplicar cada una de las imágenes que van apareciendo en el poema a este campo de significación. La intención teórica es no dejar nunca al lector desvalido, no obligarlo a reinterpretar las palabras en un esfuerzo angustioso por aplicar a las «aves retóricas» (Q42: 373) que el poeta ha cazado una referencialidad que le cuadre. No lo logra conseguir José Hierro, y precisamente gracias a ello su poesía, que resulta así tan atrayente y enigmática, tiene la virtud de hacernos disfrutar de una virtual actualidad.

#### 3.1.4. EL DESTINATARIO

El destinatario de la poesía de razón histórica es la «inmensa mayoría», como declaró Blas de Otero, que en el caso de Hierro se concreta en la «inmensa compañía», por citar palabras de Martínez Perera (2008: 220) en su lectura existencialista de la posguerra: «la soledad neorromántica individual de la agonía cristiana va a ir abriéndose a un espacio social y cantar la soledad toda de un pueblo» (2008: 231).

En este ámbito poético que estamos describiendo entran el poeta y sus amigos: el amigo a quien Hierro ofrece cada libro<sup>33</sup>, los amigos a quienes dedica algún poema, los poetas de su mismo sentir, los camaradas, pero también los desconocidos, los

---

<sup>33</sup> Ofrecemos un estudio más detallado de las dedicatorias de las obras hierrianas en el subapartado 3.3.3 del presente trabajo, a propósito de la actitud lírica modalizadora que actualiza al destinatario en el discurso poético.

desvalidos, e incluso los estetas a los que dirige algún poema para posicionarse en el territorio<sup>34</sup> contrario. Como asegura José M. González, «José Hierro apela constantemente al lector histórico, testigo del descalabro bélico y ahora confidente de la melancolía y sutilidad del poeta» (1982: 251). Todo ello para contar los avatares de un yo que podría ser cualquiera<sup>35</sup>, que de hecho es «un hombre / como hay muchos» (Q42: 298). El sentir de los actores poemáticos de la poesía de Hierro en su primera época, como demostraremos más adelante, es susceptible de ser fácilmente asumido por cualquier lector no especializado<sup>36</sup>, aunque como dice Eleanor Wright: «*Hierro cautioned poets against believing that uninformed illiterates incapable of analyzing the beauty of a poem were an appropriate audience*» (1986: 158).

Se da, pues, lo que Pedro J. de la Peña ha clasificado como –y repetimos la cita– «una poesía del compromiso solidario con la colectividad que se realiza en el signo de lo autobiográfico» (1978: 182). El mismo Hierro, en sintonía con las teorías de Spranger sobre el *homo socialis* (1935: 211-228), declarará que lo individual viene condicionado en cierta manera por lo colectivo, pues existe un «denominador común en cada época».

¿No ocurrirá que si yo hablo de *mi* amor, de *mi* alegría o *mi* tristeza, el lector traduzca *nosotros*, nosotros los enamorados, o los alegres, o los tristes? ¿No pertenece mi concepto de las cosas a la misma sociedad que lo conformó? 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. (Hierro 1962: 7)

No obstante, es un hecho que no solo el yo es quien se expresa en su poesía; también encontramos poemas en los que el hablante no se explicita textualmente, sino que da paso a contar algo que sucede fuera de los interlocutores. «Para mí la poesía de

---

<sup>34</sup> Tomamos el término en toda su riqueza filosófica. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, por ejemplo, el territorio sería un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los «territorializa» (1988: 321).

<sup>35</sup> Dice Félix Grande que «Hierro piensa sobre sí mismo con minúsculas» (1991: 31). De esta antonomasia que transforma en común su nombre propio derivaría el hecho de que, al hablar de sí mismo, esté en realidad hablando de todos.

<sup>36</sup> Véase el capítulo cuarto del estudio de José M. González, titulado precisamente «José Hierro y el lector común» (1982: 189-242). Comprobaremos cómo este es uno de los aspectos que cambia en la segunda época de Hierro: las implicaciones culturales y las referencias a personajes importantes del mundo del arte seleccionan un lector necesariamente más culto. Para cuestiones más generales sobre la recepción poética, consúltese, por ejemplo, Lázaro Carreter (1990: 15-52).

hoy ha de ser épica, semejante a la novela», dice Hierro en «Poesía y poética» (1953b: 35). Según esta voluntad de narratividad podemos entender la función de los «reportajes» en la poesía hierriana. Como sabemos, Hierro siempre ha distinguido entre dos modos de presentar el contenido en sus poemas:

A un lado lo que podemos calificar de «reportajes». Al otro, las «alucinaciones». En el primer caso trato, de una manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas. En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan esas emociones. (Hierro 1962: 11)

Es reiterativa la advertencia de la crítica sobre el crédito que debería darse a la opinión o teorización de los poetas sobre su propia obra<sup>37</sup>. Lo cierto es que bien pronto se advirtió que esta separación entre «alucinación» y «reportaje» no puede ser entendida de manera tan tajante<sup>38</sup>, pues en muy raros casos se da en estado puro una u otra forma en el poema. «Son dos maneras distintas, pero compatibles, dentro del estilo del poeta para expresar una experiencia y producir la emoción estética en el lector» (Joaquín Benito de Lucas 1999: 70). Así, encontramos un punto de intersección entre estos dos caminos esbozados, donde el reportaje se disuelve en alucinación, lo objetivo se subjetiviza, la confesión testimonial se empaña, hasta el punto de que Aurora de Albornoz llegará a hablar de «reportajes alucinados» y de «alucinaciones testimoniales»<sup>39</sup>. En esta línea, Gonzalo Corona (1991: 321) da una clave curiosa de interpretación: en el reportaje el fondo del poema es la emoción, y su forma, la razón; en las alucinaciones, el fondo es la razón, y la forma, la emoción. Algunos críticos, como M.<sup>a</sup> del Pilar Palomo, han sido radicales en la consideración de esta naturaleza heterogénea de la teoría de Hierro puesta en práctica, pues se ha llegado a afirmar que «no hay, de manera tajante, alucinación sin reportaje, ni viceversa» (1988: 179-199).

---

<sup>37</sup> Una postura parcialmente disidente en este sentido sería la defendida por Gustav Siebenmann, quien considera –no sin razón– que «la valoración siempre tiene que tomar en cuenta la finalidad declarada por el mismo poeta respecto a su quehacer. Una vez definido el fin, habrá que apreciarse si los medios son adecuados y eficaces» (1973: 417).

<sup>38</sup> El mismo Hierro, años después, en una entrevista con Arturo del Villar (1974: 17), lo admitió con estas mismas palabras.

<sup>39</sup> Vid. Albornoz (1980: 15-16). Cfr. Dionisio Cañas (1986: 33).



De todas formas, sí podemos decir que en esta primera etapa de Hierro encontramos un predominio de la voluntad de reportaje frente a la de alucinación. Esta voluntad, que no siempre se traducirá en realidad, se verá prototípicamente cumplida cuando el poema deje paso a una tercera persona, quedando el hablante lírico implícito en el enunciado, o cuando, en el caso de patentizarse en el poema, el yo lo haga a modo de presentador. Es como si quisiera convencernos de su objetividad, de que aquello que nos cuenta es el testimonio de algo externo al yo, un suceso perteneciente a la realidad y del cual el hablante es testigo. A veces, para explicitar esa supuesta objetividad, lo que se hace es reproducir el texto «no poético» del que se extrae la información, sea este una inscripción funeraria –como en *Estatuas yacentes*–, un artículo periodístico o una esquila –«Requiem»–, procedimiento que Aurora de Albornoz ha denominado «collage» (1980: 22-23)<sup>40</sup>: nótese que a simple vista, en los respectivos poemas citados, llama la atención el respeto del castellano antiguo y el uso de los numerales, escritos en cifra. Este concepto, especialmente si consideramos el uso concreto que Hierro le da, mantiene concomitancias con la categoría de «hipertextualidad», que Gérard Genette desmenuza en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (Genette 1989: 14)

Los textos ajenos «adheridos» al poema no son meras intertextualidades –citas o alusiones que adornan o ilustran–, sino que dan origen al texto, el cual no podría haber tenido lugar sin aquellos. José María Muñoz Quirós da la siguiente explicación: «Los reportajes se nutren del drama ajeno y que el poeta hace suyo, y hace nuestro, de sus lectores, aproximándonos a ese instante en el que vio claro y sintió vivir en él la anécdota allí reflejada» (2003: 29). Paradójicamente, el único poema de la producción hierriana que se titula explícitamente «Reportaje» nos presenta impudorosamente, desde la actitud típica de la canción lírica, la experiencia que el yo vivió en la cárcel (Q42: 301-304). Cabe hacer, además, otra importante matización al respecto, que se verá confirmada y

---

<sup>40</sup> Cfr. López-Casanova (1994: 48).

sustentada por el análisis que llevaremos a cabo en el apartado siguiente. A pesar de que abundan en esta primera época los llamados reportajes frente a las alucinaciones, la actitud lírica de la no-persona no será especialmente relevante hasta el libro *Quinta del 42*. Es más, esta enunciación lírica será aplastante en la segunda época creativa de Hierro, sobre todo en sus dos últimas publicaciones, si bien los objetivos que perseguirá en cada uno de los dos momentos no tendrán apenas puntos en común. Volveremos sobre ello en el apartado correspondiente.

Esta confusión que se diluye en la convivencia de poemas de diversa naturaleza se ve reflejada en las contradicciones que José Hierro, refiriéndose a las funciones de la poesía, mantiene en sus propias declaraciones. Él, que había dicho que la poesía debe ser en cierta manera narrativa, afirmaba también: «Mi ideal sería que se borrara la narración para quedar únicamente el temblor emotivo», claro que eso lo dijo entrada ya la segunda época (Hierro 1967: 93).

En cuanto a las alucinaciones, estas aparecerán explícitamente por primera vez ya en su segundo libro. «Alucinación» (A: 136) hace hincapié en una visión unitaria y solidaria de la existencia, cuyos objetivos no están tan alejados de los del reportaje.

En el subapartado «Alucinaciones» de *Quinta del 42* se da un paso al frente –o al interior, según el título de la sección en que se inserta, «Esfinge interior»–, pues en ella el sujeto se recrea en el sentimiento de sentirse otro, de hablar con muertos, de ver su propio futuro e incluso de experimentar con la muerte. De todas formas, vida y muerte no se oponen drásticamente, sino que se superponen en ese estado de conciencia alucinatorio que domina la presente sección del libro, así como también se confunden otros términos contradictorios que daban fundamento a la dinámica de la vida (dolor / alegría, serenidad / pasión<sup>41</sup>). «Por ello acabarán muerte y vida por no ser sentidas como

---

<sup>41</sup> Cfr. Dionisio Cañas (1986: 26-28).

realidades excluyentes entre sí... como si la muerte y la vida no se opusieran, sino que se interpenetraran...»<sup>42</sup>.

En este recorrido, *Cuanto sé de mí* supondría la antesala a la apuesta definitiva por la alucinación que encontraremos en la siguiente época creativa de José Hierro, dado que presenta un equilibrio entre ambas maneras de focalizar la información. Ya José Olivio Jiménez (1972: 311; 1991: 109) advertía en este libro una «armoniosa convivencia» entre reportaje y alucinación. Este empate, si aceptamos la propuesta de María del Pilar Palomo (1991: 94-101), se ve sustentado por la estructura que presentan las diferentes secciones en que se divide la obra: en cada una de ellas se encontraría un poema de clara inspiración musical que encarnaría una particular vertiente de lo poético en Hierro. La primera sección –significativamente titulada «Lo que vi»– alberga el famoso reportaje «Requiem»; la última, «Por lo que sé» –de clara función modal–, se insertaría en la vertiente más alucinada, especialmente el poema «Experiencia de sombra y música»<sup>43</sup>; entre ambas, la sección «Torre de sueños», con «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven», *reportaje alucinado*, a medio camino entre ambas actitudes<sup>44</sup>.

Es por todo ello que consideramos, junto con Joaquín Benito de Lucas, que con *Cuanto sé de mí* podemos dar por finalizada la primera etapa poética de Hierro, puesto que ya el título «nos remite al resumen de las experiencias acumuladas a lo largo de su vida de hombre y de poeta. Con este libro se cierra una época de su obra y se inicia un nuevo proceso creador» (Benito 1999: 55)<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Son palabras de José Olivio Jiménez (1972: 245-246), de las que parece nutrirse un artículo posterior de Arturo del Villar (1975: 67-80), quien, bajo el título «El vitalismo alucinado de José Hierro», defiende la peculiar armonía de vida y muerte que se zurce en la poesía hierriana.

<sup>43</sup> Bousoño, de hecho, en uno de sus artículos, lo utiliza como ejemplo de alucinación (1992: 189-192).

<sup>44</sup> Cfr. Ángel Valbuena Prat (1983: 579-580), quien coincide en relacionar «Lo que vi» con el reportaje, si bien la alucinación la ve en «Torre de sueños».

<sup>45</sup> La misma idea la repite más adelante, matizando que «Al hablar de ciclos no queremos decir que su poesía se encuentre dividida en dos períodos de creación inconexos» (Benito de Lucas 1999: 63).

### 3.2. ACTITUDES LÍRICAS DETERMINANTES

Las claves poéticas que hemos explicado se desarrollan en consonancia con las actitudes líricas que van apareciendo en los poemas de esta primera época hierriana. Como ya hemos avanzado, será frecuente, sobre todo en *Quinta del 42*, que el poema nos presente los hechos a modo de «reportaje», sin explicitar los lugares de origen y destino del acto comunicativo ficticio en que consiste el poema. Se pretende con ello tratar la vida humana en diferentes dimensiones. Y es que estamos ante «la aceptación de una identidad que se sabe en continuo conflicto y cuya unidad es posible solo en la multiplicidad de ese ser de la persona» (Dionisio Cañas 1986: 26).

Esta múltiple naturaleza interna del ser humano se corresponde con la diversidad externa de individuos. A todos ellos se quiere dirigir el poeta. Comprobaremos, pues, en qué medida esto se refleja en los recursos apelativos utilizados.

Otras veces, la modalización lírica selecciona un hablante plural, que se identifica con los compañeros, y cuando este surge en su singularidad lo hace de una muy peculiar manera: desde su rol de poeta, e incluyendo datos que guían la interpretación según los parámetros de una poética realista. Veámoslo detalladamente.

#### 3.2.1. LA EXPRESIÓN EGOTIVA

El lenguaje de canción es la actitud que más presencia tiene en la poesía de José Hierro, a pesar de que se inserta en una poética que en principio supera el signo lírico de la modernidad<sup>46</sup>. Ya lo advirtió Pedro J. de la Peña hace más de treinta y cinco años en

---

<sup>46</sup> Los libros que destacan por la frecuencia de uso de la primera persona son los tres primeros, justamente aquellos con más características afines a la modernidad, como veremos.

su lúcido análisis doctoral (1975): la intención social no impide que sea el individuo, el yo singularizado, quien se exprese patentizando el lugar del hablante lírico. En esta línea apuntan también nuestras investigaciones en el terreno de la modalización en el discurso poético hierriano.

La figuración del sujeto en esta primera época suele ajustarse a constelaciones de atributos que lo definen como un yo de la alegría, del sufrimiento o de la tristeza, correspondiéndose, como es esperable, con los ejes temáticos tratados.

*Tierra sin nosotros* nos reserva numerosos ejemplos de ello. En este libro –que, según José Luis Cano, supone «un esfuerzo por desterrar la melancolía del alma del poeta» (1960: 483)– la alegría se vive de manera personal y así se nos presenta, cantada desde una clara e impudorosa actitud de canción. En el poema «Olas», por ejemplo, se percibe un tono de confesión mediante el cual el yo reconoce que necesita olvidar el horror para poder seguir viviendo: «He podado las viejas ramas / que maduró el dolor. Las viejas / ramas. Ya el árbol tiene blancas / flores, y frutas opulentas. [...] (Esta alegría que ahora siento / yo sólo sé lo que me cuesta)» (TSN: 109-110).

El libro siguiente, titulado precisamente *Alegría*, da un paso más en la concepción personal de este sentimiento. Ya su primer verso nos da la clave: «*Llegué por el dolor a la alegría*» (A: 133)<sup>47</sup>. Son casi innumerables los poemas que en este poemario inciden sobre el tema, normalmente dejando al descubierto un yo impudoroso, pero que no se siente especial por ello: es consciente de que otros como él también están alegres –ya no a pesar del dolor, como en *Tierra sin nosotros*, sino gracias a él–. Y la alegría consiste en saberse vivos después de haber presenciado tanta muerte. Dice Arturo del Villar:

era el tiempo de la posguerra española y de la guerra mundial, cuando los muertos se contaban por millones. Estar vivo en aquel momento era bastante para estar alegre, a pesar del hambre y de las calamidades, de la incertidumbre ante el futuro. (1975: 78)

---

<sup>47</sup> Véase el poema entero en el capítulo segundo de este trabajo (p. 55-56).

Pero es Aurora de Albornoz quien más claramente explica este sentimiento de la alegría por el dolor cuando habla de la «identificación de la alegría [...] con la conciencia inteligente de saberse viviendo»: «por medio del dolor sabemos que estamos viviendo, y por tanto, a mayor dolor, mayor conciencia; y, en consecuencia –paradójicamente– alegría y dolor se identifican» (1980: 9).

En cuanto a *Con las piedras, con el viento...*, el yo de la alegría alterna con el yo de la tristeza y del sufrimiento amoroso. El libro, en definitiva, «es un esfuerzo desesperado, pero inútil, por salvar la alegría que al poeta se le escapa de las manos. Vuelven los recuerdos amargos, y se abre de nuevo la herida. ¿Cómo es posible olvidar la antigua, trágica soledad?» (José Luis Cano 1960: 486). El mismo crítico interpretará el siguiente poemario vinculándolo con esta línea temática: «*Quinta del 42* es un libro de recuerdos melancólicos, muy lejana ya la alegría» (1960: 487).

Todos estos tipos egotivos han sido caracterizados como «confesión» (Jesús María Barraón 2001: 143-164), pero no precisamente –conviene señalarlo– porque se atribuyan al propio José Hierro los sentimientos expresados, cosa que supondría caer en la trampa de la ilusión referencial, sino por el tono con que el hablante modula su voz, empañándose sus palabras –si se nos permite la paráfrasis– del «vaho de la confesión» (EY: 390).

También es frecuente, como ya habíamos anunciado, que el yo lírico se patentice a modo de correlato autorial, es decir, identificándose con el rol cultural de poeta, y esto sí es plenamente adscribible a una poética realista: encontramos un yo centralizado, interpretable desde unas coordenadas más o menos fijas. Martínez Rivas ha llamado a este fenómeno «*consciencia profesional*» (1947: 10), que tiene como consecuencia la explicitación de una serie de preocupaciones sobre el mismo acto creador. Podemos comprobar este interés por asimilar hablante y artista en el breve «Epitafio para la tumba

de un poeta», siendo legítimo entender que lo es para su propia tumba<sup>48</sup>, puesto que la actitud lírica –excepción hecha del título, seguramente como gesto objetivador compensatorio– es una impudorosa primera persona del singular: «Toqué», «Sentí» (Q42: 310). Lo mismo ocurre en «Unos versos pedidos» (Q42: 372-373), donde el yo explicita su rol –«era yo poeta»–, aunque se declara incapaz de escribir esos versos que se le han encomendado: «Yo, poeta sin palabras».

El poeta de la época primera es un ser que se debate entre la fe en la palabra y los presagios de un desengaño progresivo. En el poema que sigue a continuación la confianza plena en el propio poder poético viene ahogada por las estrofas periféricas, primera y última, representantes de la negación de esa misma posibilidad:

Ahora ni en mí, alma mía,  
ahora ni en mí.

Todo se derrumbaba  
y desaparecía,  
que yo lo vi.

Y a todo lo salvaba  
la vida que surtía  
sólo de mí.

Fe total en mí. Nada,  
si yo lo eternizaba,  
podía morir.

Podía detener  
lugar o instante. Fe  
total en mí.

Pero ahora no, alma mía.  
Ahora ni en mí, alma mía.  
Ahora ni en mí. (Q42: 367)

El poema contiguo a este se aferra –en su eje temático– a lo que en el anterior era periferia: «¿Afanarse? Para qué / si a nada se llega» (Q42: 368). Esta composición es representativa, también, en cuanto al movimiento amplificador de la perspectiva;

---

<sup>48</sup> El epitafio, en opinión de González Fuentes, además de para sí, lo es para «su generación» (2008b). Cfr. Bermúdez (1994: 243-259).

comenzando por la sensación en primera persona –«Miro alrededor»–, abre su alcance enseguida hacia un sentimiento colectivizador: «Insensibles los caminos / pasamos». El desengaño personal se torna generacional. Lo veremos con detalle, pero valga ahora la conclusión de este poema como anticipo:

Por qué buscarle al misterio  
la llama que lo alimenta,  
si nos quemará las manos  
y nunca iluminará  
nuestra noche negra.

No es ajeno a los poetas llamados realistas –pese a lo que se ha dicho–, el hecho de dibujarse a sí mismos –como tales– en el poema, llegando incluso en ocasiones a consignar el propio nombre, es decir, su nombre propio; valgan como ejemplo los versos «Yo. José Hierro, un hombre / como hay muchos» (Q42: 298), con los que empieza «Una tarde cualquiera», de *Quinta del 42*. Lejos de «magnificar al yo», el procedimiento señala sus límites (Prieto de Paula 2001: 26); se hace, en palabras de Laura Scarano, «para reivindicar su estatura humana y conferirle una ilusión de realidad material mediante la ficción autobiográfica» (1994: 70)<sup>49</sup>. Esta autora advierte de los peligros del «correlato autor» (1994: 78-79), como ya hiciera antes Susana Cavallo: con este procedimiento de «ficcionalización del autor» (Cavallo 1987: 111) se puede caer en la trampa de «atribuir al autor los sentimientos de la “persona”», es decir, del hablante (1987: 106-107).

El poeta, como hemos dicho, no es un ser dotado de una sensibilidad especial para captar la belleza, que se aparta de los avatares anecdóticos del tiempo histórico en busca de la palabra poética, sino que pretende ser un hombre «normal», social, comprometido. Se trataría de lo que Laura Scarano –basándose, según parece, en el concepto bousoñiano de «desdivinización del autor» (Bousoño (1976 II: 416-419)– ha llamado «la desmitificación del arquetipo» (Scarano 1994: 71) en la medida en que el

---

<sup>49</sup> A pesar de su evidente función de realismo, según Pedro J. de la Peña, «La personificación del poeta como protagonista del texto es contraria por completo al espíritu de la poesía social, que ya sabemos que consistía parcialmente en “no cantarse a sí mismo”» (2009: 98). Si bien la afirmación no carece de lógica, también es cierto que la llamada poesía social se circunscribe dentro de una poética más general de razón histórica.



hablante aborda, desde la posición de «hombre vulgar», temas de la vida diaria y además lo hace con lenguaje familiar. Recordemos que el ideal es el hombre común, que sea como los demás, que se confunda en la masa, pues la característica fundamental se traduce en «ser en el mundo». El recurso autorial ya había sido utilizado en libros anteriores, como *Alegría*, en cuyo epílogo se afirmaba «Pero estoy aquí. Me muevo, / vivo. Me llamo José / Hierro» (A: 206); no se puede decir más claramente que este es su testimonio, y más teniendo en cuenta que el poema se llama «Fe de vida».

La expresión egotiva siempre va a tener en cuenta esta no-especificidad del sujeto, pues lo que se busca es presentarse a sí mismo como uno más, como ejemplo de aquello que en realidad es común y cotidiano en el resto de vivientes: según Ángel L. Prieto de Paula, hay ahora una nueva manera de concebir el yo lírico, exigida por «los aspectos que contienen experiencias comunes, en las que el poeta es un partícipe en igualdad de condiciones que quienes están a su alrededor» (2001: 38). De ahí que no encontremos en su poesía atributos especificadores y excluyentes. En alguna ocasión lo ha explicado Hierro desde sus metatextos:

Para mí, el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector. Del lado de allá está el poeta, al que el lector ve cuando cree que se está mirando a sí mismo. Me importa que un poema mío sea recordado por el lector no como poema, sino como un momento de su propia vida, al igual que ocurre con ciertos personajes de novela que, pasado el tiempo, no sabemos si son seres reales o invenciones del escritor. (1962: 11)

La intención realista queda patente, así como el deseo de procurar una íntima identificación del lector con las emociones poéticas propuestas. Esta subjetividad, al ser como las demás, no se complace, por tanto, en contemplar su especificidad, porque mirar al prójimo es como verse en el espejo, al tiempo que el propio reflejo coincidiría en mucho con la imagen del otro. De alguna manera, este yo realista, al ser dialéctico, es menos yo que el de la modernidad: no se repliega sobre sí mismo. Gottfried Benn, poeta y ensayista alemán, se muestra –ya en un ensayo de 1919– extremadamente crítico con el yo moderno, a quien atribuye un enfermizo narcisismo: «Ojo mortecino, pupila ensimismada, sin reflejar siquiera personas, tan solo el Yo; orejas sobrecrecidas hasta cerrarse y escuchar su propio caracol, sin recibir ningún estímulo externo» (Benn 1999:

37). Marcado por la vivencia de la Primera Guerra Mundial, exhortará a sus coetáneos en un tono cercano al de los poetas españoles de la posguerra: «señores y señoras, con sus desesperaciones y alegrías, enrojeczan el desierto, arrojen su escarlata a las escorias de cuatro milenios que humean a su alrededor» (Benn 1999: 28). Parece que la experiencia de la destrucción y la violencia humana producen en los sujetos respuestas equiparables que brotan hacia el exterior. En el caso concreto de Hierro, el compromiso se traduce en una poesía donde volcar su imagen autorial al servicio de los demás o, al menos, para pública disponibilidad.

El último poema de *Quinta del 42*, «Vuelta», es una sorpresa, pues contrasta fuertemente con las actitudes líricas dominantes en el resto de poemas. Nos sorprende aquí una voz poética en primera persona que descubrimos que, por los morfemas femeninos, no corresponde a la del poeta. El poeta es, de hecho, el tú a quien el sujeto lírico se dirige. Es como si la mujer, esa gran ausencia de este libro –tendremos tiempo de demostrarlo–, mediante un proceso de escenificación se apropiara del lugar de enunciación en un doble sentido: la ausente se hace presente, la no dicha va a decir. Esta también es una estrategia de objetivación, pues el discurso se aleja del yo mediante la distancia enunciativa al ceder la voz a otro yo escénico.

En conclusión, podríamos decir que el yo de esta primera época es siempre un yo *ubicado* (Pedro J. de la Peña 1991: 65), en el sentido de que se identifica con un lugar y momento histórico, que tiene conciencia de sí mismo.

### 3.2.2. LA PERSONA AMPLIFICADA

La poesía de esta época actualiza, junto al yo, a un hablante lírico que se reconoce como plural: «ese yo aparece amplificado, dilatado en un “nosotros” como si la primera persona buscara la complicidad activa del lector, como si quisiera constituirse en voz de la colectividad» (Domingo Gutiérrez 1994: 24). Esta asunción de una identidad

múltiple se debe a la voluntad de construir un hablante colectivo, un sujeto polifónico «con su expresada intencionalidad de socializar el acto poético» (Laura Scarano 1994: 84). No es, en efecto, el nosotros amoroso, frecuente en la poesía de signo lírico, sino que más bien es un nosotros de la conciencia social, un yo y mis compañeros de momento histórico<sup>50</sup>. Se trata de un procedimiento formal que canaliza el pudor afectivo del hablante lírico, quien quizás pretende compensar –siguiendo los postulados en boga– la aplastante presencia de la actitud impudorosa y directa del yo explícito, tan abundante en la poesía hierriana, según hemos comprobado arriba. En los primeros libros de Hierro, el hecho que acabamos de referir no se agota ahí, sino que trasciende en mucho esta primera función encubridora, utilizándose el procedimiento como signo de una solidaridad universal que conduce al poeta a querer implicar a los demás, constituyéndose voz de otras voces, al tiempo que queda remarcada aquella pretensión primera de dejar claro que no se es diferente al resto de la sociedad: el poeta no es un individuo excepcional; no se siente un ser singular. Se trataría de una suerte de «ósmosis permanente entre lo personal y lo social» (Pedro J. de la Peña 1991: 59), pues todos, a la postre –el mismo Hierro lo dejó formulado–, «Repetimos las mismas cosas, / recorreremos aquellas sendas / por donde todos los humanos / dejaron gritos, ecos, huellas» (TSN: 123).

Una de las virtualidades de esta perspectiva comunicativa es la de aunar las implicaciones de la primera persona con las del plural: «la utilización del *nosotros* generalizado combina dentro de sí, de manera paradójica, la significación universal y la intimidad» (Levin 1986: 115). Al mismo tiempo, empero, la persona amplificada matiza ambas entidades: el plural difumina la singularidad del hablante, cuya voz resuena junto a otras o en representación de muchos; se aborda, pues, lo externo o lo íntimo común –no la estricta intimidad–. Por otro lado, al incluirse necesariamente el yo en el enunciador –e incluso al dejar abierta la posible incorporación del lector–, la universalidad del plural se

---

<sup>50</sup> Los preconizadores de estas dos posturas críticas son los ya citados Pedro Salinas (1970: 34-45) y Vicente Aleixandre (1968: 1411-1435), respectivamente.

personaliza o, al menos, se concreta en algunos de esos individuos a los que implícitamente se alude.

En *Tierra sin nosotros*, encontramos, ya desde el título, un hablante que siente con los otros el dolor de la ausencia de la patria. Esta explicitación del sentir colectivo servirá, al tiempo, de profundo consuelo al yo, que se sabe acompañado en su sufrimiento. Precisamente habla Eduard Spranger, en su caracterización del tipo social, del peligro de que la compasión se disfrace de amor de sí mismo –dado que el prójimo deja de serle ajeno– y se convierta en una «mera asociación del propio sufrimiento» (Spranger 1935: 221).

En «*Entonces*», abriendo el poemario, se alude a «*nuestras madres sonrientes, / a nuestras novias de ojos grises*» (TSN: 55), porque no hay nada que dejara el poeta en su tierra que no dejaran también sus compañeros de generación. Sobre esta idea se ensayan variaciones a lo largo del libro, como la de «*Falsos semidioses*», que ubica al hablante en una dramática persona amplificada:

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.

(TSN: 84)

Y son estos semidioses los que se acabarán dando cuenta de que en realidad su existencia es transitoria, sobre todo en comparación con los elementos de la naturaleza que permanecen en la tierra, «que aún vivirán cuando muramos, / que vivían cuando aún no éramos». Por consiguiente, es inútil luchar por la inmortalidad o por un nombre no perecedero, puesto que ni siquiera se podrá recuperar la tierra y el pasado que les hizo felices, que les hizo creerse «semidioses». A propósito de ello surge la desgarradora pregunta «¿A qué salir al horizonte / si no podemos / despojarnos de nuestra historia /

como de un traje roto y viejo?» (TSN: 85). La única salida posible será la que se pronuncia en la estrofa final: «...Y retornamos a las calles / [...] a continuar, ya para siempre, / desterrados de nuestro reino...». Se trata en efecto de una vía de escape, pero forzada y sin retorno: su puerta de acceso ha sido ya borrada.

Otra variante de este concierto de ideas sería la que ofrece el poema que abre la sección también titulada «Tierra sin nosotros»: «*¡Qué sola, tierra sin nosotros! [...] Más de cien años sin nosotros, encadenados a otras albas*» (TSN: 103). En otro lugar se apela a luna, aunque esta solo aparece en el título, encubriéndose el hablante en un nosotros, en una humanidad que desde abajo, desde la tierra, siente su existencia como transitoria. Por eso, tras la inevitable muerte, será la luna quien contemplará como testigo secular esa «tierra sin nosotros»:

Y cuando nos cansemos (porque hemos de cansarnos).  
Y cuando nos vayamos (porque te dejaremos).  
Cuando nadie recuerde que un día nos morimos (porque nos moriremos),

pandereta de siglos para dormir al hombre,  
media manzana de oro que mide nuestro tiempo,  
cuando ya no sintamos, cuando ya no seamos,  
tú seguirás viviendo. (TSN: 59)

Sin embargo, hay elementos en la naturaleza que son aparentemente más transitorios en la tierra que nuestra existencia, y de ahí que, en el poema contiguo, se personifique al «Caballero de otoño», que «se sienta entre nosotros» ofreciendo a todos –en este sentido la experiencia del yo se confunde e identifica con un grupo plural– sus frutos amables. Al llegar el invierno, el sentimiento colectivo es que somos nosotros quienes nos quedamos, en un movimiento contrario al que tenía lugar en el poema anterior, con la diferencia de que nosotros no permanecemos, como otrora la luna, impasibles ante esta pérdida: «Él se despide. ¡Adiós! Nosotros / sentimos ganas de llorar» (TSN: 60). Esta experiencia del otoño es la que se comparte en el poema siguiente, concretizada en el «Vino» que le da título, un vino que «en nuestro pecho hunde su pico» y que hace sentir más unidos todavía a los protagonistas poemáticos: el yo no puede aflorar ahora, no puede separarse del nosotros, porque han unido sus fuerzas y el sentimiento es más intenso ahora, una vez tragada la «roja música»

embriagadora: «Nace en nosotros una fuerte / pasión de seres primitivos / y todo es viento, vida: fuego / en que ardemos sin consumirnos» (TSN: 61).

Este sentimiento de desvalimiento compartido, de que en realidad somos nosotros los que nos quedamos solos en la tierra –una tierra desprovista de todo atributo que la pudiera hacer deseable, reducida a un «llano de muerte», a una «tierra maldita», «otero desnudo de costados reseco», «páramo triste, donde el hombre que grita / no encuentra un solo monte que devuelva sus ecos»<sup>51</sup>–, es el que dramáticamente se expresa en «Llanura» (TSN: 74), haciendo uso en esta ocasión, junto con la actitud de persona amplificada, del apóstrofe a un tú de la trascendencia, que, ausentado, hace más trágico este destino de abandono: «Míranos desterrados sobre el suelo desnudo. / ¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos!». El otoño<sup>52</sup>, aunque transitorio, como acabamos de ver, se siente como una esperanza a la que asirse, o mejor, una certeza no estrictamente personal, sino común –la perspectiva sigue siendo plural–, como algo que tenemos casi al alcance, «enfrente», como decía el título de la sección I de *Tierra sin nosotros*:

este desierto mudo, esta monotonía,  
esta soledad ocre como una calavera,  
no nos desesperanzan: sabemos todavía  
que, después del estío, otoño nos espera.

La soledad del ser humano como especie es en realidad la antesala a que la tierra se quede sola «sin nosotros», si bien el poeta nos invita, mientras tanto, a alegrarnos por el mero hecho de estar vivos, idea que se desarrollará en el siguiente libro –«Somos alegres porque estamos vivos» (A: 147)–. Abriendo el epígrafe significativamente titulado «Nosotros», encontramos el poema «Generación». La importancia sustancial de esta composición se patentiza en el nivel formal de varias maneras: por su ubicación privilegiada con función de apertura de sección, por su extensión –abarca tres páginas (TSN: 77-79), contrastando con la brevedad general de

---

<sup>51</sup> Tendremos ocasión de profundizar en esta simbología en el capítulo sexto. Vid. infra pp. 477-479.

<sup>52</sup> Arturo del Villar ha señalado que el otoño es una «constante obsesiva» en la poesía de Hierro (1975: 73). Lo desarrollaremos con detalle en el apartado 5.2.7.

los poemas del libro– y por su transcripción en cursiva. El sentimiento que se exterioriza en estos versos es el de toda una generación de hombres, siéndolo –en ambos términos del sintagma– en cuanto sufrientes: «*el dolor nos hace hombres / y ya ninguno estamos solos*» (TSN: 77). La experiencia de haber sufrido como grupo<sup>53</sup> –y en esto el hablante lírico no es diferente, de ahí que no aparezca singularizado– es el «*alto precio*» que han pagado, pero que les permite cantar «*la alegría de estar vivos*» (TSN: 79). El tono es, pues, de signo optimista, a pesar de que «*pasamos, como un soplo / de brisa azul sobre la piedra. / Sin dejar rastro*». Son héroes olvidados, anónimos, «*Porque no queda ni una sola / rosa plantada por nosotros*».

No obstante, el dolor y las tribulaciones vividas no han sido en vano, pues conforman su «Destino alegre», que da título al poema contiguo a «*Generación*», un destino compartido, como el sufrimiento, el cual consiste en que «*Vivimos y morimos muertes y vidas de otros*» (TSN: 80). Este desdoblamiento ha sido calificado por la crítica (José Olivio Jiménez 1972: 204) como alucinación, pero en nuestra opinión se trata de un sentimiento de existencia unitaria movido por otra causa: la profunda solidaridad que siente el hablante lírico hacia sus compañeros de fatigas, cuya fraternidad le lleva no solo a sentirse uno con ellos –incluso con los que ya han muerto–, sino también a hacerles partícipes de una complicidad que no se comparte con nadie más:

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.

El canto nace, pues, de la alegría de estar vivos, de que nuestro destino sea sostener con nuestras vidas «*la esencia / de las muertes y vidas de vivos y de muertos*».

---

<sup>53</sup> Una experiencia que en ocasiones estamos tentados de querer olvidar, como se expresa más adelante en «*Agua*»: «*¡Ay si pudiéramos / no ver la carga / que trae a cuestas!*» (TSN: 83).

¿Qué hay más pleno que vivir para los demás?<sup>54</sup> «Ya veis si es bien alegre saber a ciencia cierta / que hemos nacido para esto».

En *Alegría*, esta primera persona amplificada, utilizada con intenciones de solidaridad humana, tiene una presencia todavía mayor. En «El buen momento», por ejemplo, se habla de la actualidad de los sufrimientos pasados: «Tendremos siempre el presente / roto por aquel momento. // [...] Y no es posible librarse / de su recuerdo» (A: 154). El nosotros desde el que se habla convierte esta imposibilidad de olvidar el dolor en una experiencia común, que une al hablante con la colectividad.

La solución que se propone en poemas como «El recién llegado» pasa por aceptar esta condición sufriente del ser humano en general, y específicamente de la generación de posguerra: «es rotos como hay que mirarnos, huyendo en el tiempo, / cayendo a otras manos que no son las nuestras, / para ver la alegría madura y saber que el destino se cumple» (A: 150). Una vez asumido este sino, cabe alegrarse de estar vivos y cantar, por tanto, este gozo interior, no callárselo de ningún modo, porque nadie podrá cantar por nosotros. A esto precisamente –y desde la misma perspectiva plural– es a lo que anima «Canción» desde una velada función patética:

Hay que salir al aire,  
desatar la alegría,  
llenar el universo  
con nuestras vidas,  
decir nuestra palabra  
porque tenemos prisa.  
Y hay muchas cosas nuestras  
que acaso no se digan.

Hay que invadir el día  
tocando nuestras flautas,  
alzando nuestros soles,  
quemando la alegría. (A: 148)

---

<sup>54</sup> Cfr. Gonzalo Corona (1991: 59): «la plenitud humana resulta de la anulación momentánea de la distancia entre el “yo” y “lo otro” como realidades posicionales». Se trata de una de las actitudes características del sentir social (Spranger 1935: 221).



Detrás de los versos de *Alegría* encontramos que se tiene fe en el poder de la palabra, por ello hemos de cantar nuestra pena, esa que posibilita nuestra alegría, y hemos de llevarlo a cabo nosotros mismos y antes de que sea demasiado tarde. De no hacerlo, ya podemos tener por seguro que nos arrepentiremos toda la vida. El poema «Lamentación» así lo grita: «¡Hemos tenido tantas cosas / que decir, y no se dijeron!» (A: 173). El *pathos* es, ahora sí, evidente.

El poema «Razón», de la sección «Razones», lo toma prestado Gustav Siebenmann como uno de sus siete ejemplos de «poesía meditativa», y dice de él que «Como toda la poesía española de la inmediata posguerra, la de Hierro es una respuesta a una tácita (por general) interrogativa, no es espontánea, sino fruto de reflexión contenida, reacción controlada» (Siebenmann 1973: 455). En este poema se explicita, además, la idea existencialista de «ganar a costa del dolor / la alta cumbre de la alegría» (A: 175). No es casualidad que sea en el poema homónimo de la siguiente subsección, titulada «Alegría interior», donde se repita este sentimiento que une confraternalmente a los hombres:

Ganamos la alegría bajo un cielo sombrío,  
mientras el desaliento nos prendía en sus redes.  
Hemos tenido sueño, hemos tenido frío,  
hemos estado solos entre cuatro paredes. (A: 198)

De ahí que se hable desde esa primera persona del plural que, al incluimos a todos, confiere una dimensión existencial al sentido del poema. La perspectiva optimista de la misma es la que domina en el poemario, y de ahí la poderosa vitalidad de su título, *Alegría*, que apuesta por «edificar una óptica nueva con la que mirar el mundo» (Muñoz Quirós 2003: 25). Este optimismo es desbordante en poemas como «Pastoral» (A: 196-197): «Todo es maravilloso / si nos sentimos vivos, / aunque caigan al alma / los siglos». La felicidad con que se contempla la existencia plural conlleva incluso un cierto olvido del dolor que la precedió. El recuerdo de este sufrimiento se torna vago e impreciso, y por ello se añade que «Apenas si al mirar / en torno, percibimos / las músicas de fuego / donde ardimos. / Apenas si escuchamos / aquellos ritmos. / Descorazonadores / silbos».

La conclusión es tajante en cuanto a la positividad: «Pero es maravilloso / en el dolor sentirse vivos».

A pesar de lo apuntado, percibimos que la alegría lograda por el dolor ha sido conseguida gracias al esfuerzo optimista en cuyo empeño el yo no cesa. De ahí que también se sucedan poemas que capturan al hablante en momentos de debilidad y, baja la guardia, este se rinda a confesar la «imposibilidad de ese reino feliz» (José Luis Cano 1960: 485): «¿Ese gesto de muerte / tendrás siempre, alegría?» (A: 203), interrogación retórica a la que siguen versos de marcada función modal<sup>55</sup>, donde la imposibilidad parece ahogar toda expresión desiderativa: «Fueras siempre en nosotros / caudal de maravilla, / [...] materia que se esconde / en nuestra carne viva. // Y no país lejano / que niega a nuestra noche / su eterno mediodía». En este ejemplo la actitud de reflexión viene expresada por un diálogo interior que el yo, diluido en un plural, mantiene con sus sentimientos.

La solidaridad con los demás que lleva al yo a cantarse en un nosotros le hace sentir, en consecuencia, una existencia unitaria. En «Aunque el tiempo me borre de vosotros» se logra una complicidad excepcional, aunque expresada en tiempo futuro:

Y entonces, sin hablarme, sin hablarnos,  
 qué claramente nos comprenderemos,  
 y qué hermoso vivir entre vosotros  
 soñando vuestros sueños.  
 [...]  
 Así compartiremos nuestros mundos  
 en el fondo de vuestros pensamientos. (A: 204)

Todo lo dicho se cumple de manera ejemplar en *Quinta del 42*, libro que se podría subtítular, «banquete de hombres solos», pues la ausencia de la mujer en este libro es evidente: encontramos mucho «nosotros» entre sus páginas, pero refiriéndose siempre, como desmenuzaremos más adelante, a los camaradas y compañeros de fatigas, a los

---

<sup>55</sup> No está de más recordar que la función modal era la implicada en el uso de verbos como «poder», «querer», «saber» o «creer». Vid. López-Casanova (1994: 75).

hombres miembros de la «quinta». En «Romance» (Q42: 345) se vislumbra el vivir humano en clave temporal, un vivir común, a juzgar por la primera persona del plural que lo ocupa: «Primero, el alba de plata. / Luego, el crepúsculo rojo. / Primero no había nadie. / Luego estábamos nosotros. / Entre el “primero” y el “luego”, / todo un sueño loco». La vida es concebida, si miramos en retrospectiva, como un sueño sin sentido que nos deja una única certeza, el sufrimiento, y esto es lo que guardamos a la espera de la muerte; únicamente subsisten los signos de ultimidad que, connotados ya en el «crepúsculo rojo», conformarán esa «Acumulada tristeza / para nuestros hombros» con que se cierra la siguiente estrofa. El uso de la persona amplificada indica que el yo no siente su fatiga vital como personal e intransferible. Las desgracias son concebidas como cargas que pesan sobre las espaldas de todos los compañeros –el nosotros es, como habíamos anunciado, si bien solidario, también excluyente, en cuanto viril y generacional–. Lo que se está trazando es una concepción acumulativa del sufrimiento, que –transmutando los versos iniciales– le llevará a testificar: «Primero no había nadie. / Luego lo tuvimos todo. / Púrpura en las llagas. Bocas / olvidadas en el polvo».

Este es el conocimiento que le ha proporcionado la experiencia; pero para llegar a él no ha sido suficiente con la observación de los fenómenos vitales. La alucinación es la que ha permitido al yo alcanzar un estado de máxima lucidez para contemplar la verdad última de la existencia –el poema pertenece, cabe mencionarlo, a la subsección llamada «Alucinaciones»–. No obstante, toda alucinación implica, tras la súbita revelación, un momento posterior de olvido y confusión. La impresión de certeza que nos comunicaba el poema se rompe en los versos finales: «Pero ahora ya no sabemos / quién robó nuestro tesoro». Este mismo empleo modal es el que la voz poética adquiere en otros momentos, como ocurre en la segunda parte de «Los tibios». La perspectiva, sin embargo, es bien distinta. Si antes se acababa con la constatación de la ignorancia, ahora lo que importa es que sí sabemos. El conocimiento no ha sido conferido por ninguna revelación alucinada –nos encontramos ahora en la subsección «Canto llano», que contrasta marcadamente con la anterior–: desde la oscuridad del vivir común también se aprende el sentido de la vida, y de ahí que se afirme en un paréntesis «(No es verdad que muchos

ciegos / no acierten con el camino)» (Q42: 357). Frente a la repentina y fugaz lucidez de la alucinación, la sabiduría de la experiencia nos es entregada paulatinamente durante el vivir cotidiano: «Día a día, / segundo a segundo, fuimos / aprendiendo la verdad». El resultado es plenamente esperanzador para el hombre, confianza que se convierte en una certeza común, según se desprende de la mencionada función modal desde la que habla ese sujeto plural:

Ahora sabemos que el hombre  
vive mientras esté vivo  
su recuerdo, aunque él se muera. (Q42: 358)

El poeta también es consciente de que este sentimiento positivo no estaba asegurado en un tiempo histórico como el que le tocó vivir, dada la facilidad con la que se hunde el espíritu humano ante las dificultades. La duda se instala rápidamente en las conciencias y, cuando esta es desarraigada<sup>56</sup>, transforma la voz que la expresa confiriéndole una marcada función patética. No es muy común este ímpetu expresivo en Hierro, pero sí es significativo que aparezca en *Quinta del 42* bajo la forma de una continua interrogación sobre lo sagrado<sup>57</sup>. En «La sombra» (Q42: 363) aparece un «Él» al que se atribuyen supuestos rasgos divinos, una realidad trascendente cuya relación con la humanidad –expresada, como es esperable, en primera persona del plural– se pone en cuestión a cada verso. Esta duda que se cuela en los entresijos de la certeza será contestada en la época creativa siguiente mediante el desencanto.

La gran excepción de este período poético lo constituye *Con las piedras, con el viento...* El hecho de que se trate de un libro amoroso<sup>58</sup>, protagonizado por la pareja humana, hace que sea el nosotros dual el que presida el poemario.

La remodelación del significado de *nosotros* a lo largo de todo este poemario confiere de algún modo una mayor importancia de lo personal a la totalidad del libro. Ya no se habla de la humanidad, de la generación histórica o de la *quinta* a la que se pertenece. Nosotros es sólo la

---

<sup>56</sup> Nos valemos del concepto de Dámaso Alonso (1969: 345-358).

<sup>57</sup> La tesis doctoral de Martínez Perera (2008) lo estudia a fondo en varios poetas de posguerra.

<sup>58</sup> Sus líneas argumentales son resumidas por Susana Cavallo, en un lúcido análisis del mismo (1991: 67-90).

suma de *tú* y *yo*. En muy pocas ocasiones encontraremos un verso que trascienda del monólogo o del diálogo doméstico o de la pura reflexión en voz alta. [...] La colectividad se ha reducido al ámbito hogareño y desde ahí se escapa a cualquier lectura social para ser puro lirismo. (De la Peña 2009: 107-108)

Este nosotros amoroso y dual destacará por su imponente presencia en *Con las piedras, con el viento...*, máxime si tenemos en cuenta el contraste que establece con los demás libros, de los cuales está prácticamente ausente<sup>59</sup>. Ello se explica porque esta tercera publicación hierriana es, como bien ha advertido la crítica, «el único libro dedicado enteramente al tema del amor» (Susana Cavallo 1987: 27). Tuvimos ocasión de demostrar<sup>60</sup>, en un artículo dedicado a *Con las piedras, con el viento...*, que este libro es efectivamente un reducto de amor en varios sentidos: aparte de la experiencia amorosa, que solamente aquí se aborda de manera exclusiva, hay dos cuestiones que le vienen asociadas: el ámbito doméstico y la «dualidad interpersonal» (De la Peña 2009: 108). Todo ello conformaría un triángulo de intimidad, cuyos vértices podríamos resumir en la tríada interdependiente *amor, pareja* y *privacidad*. Ninguno hay prescindible: se rompería el triángulo, se abriría el «reducto». Así, el amor se «reduce» al dueto y al hogar. Pero la palabra «reducto» la tomábamos también en otro sentido fundamental, ateniéndonos a la frecuencia reducida de cada uno de estos tres vértices en los primeros libros de Hierro, que además se comprimen casi en su totalidad dentro de los límites de esta obra, haciéndola en este sentido excepcional dentro del panorama lírico del autor<sup>61</sup>. Por lo demás, no deja de ser sorprendente, por lo poco común en los poetas jóvenes, que hayamos de esperar al tercer libro para encontrar el tema amoroso, tan intrínsecamente ligado a la poesía, cuanto más si esta empieza a gestarse en la adolescencia. El hecho lo explica muy acertadamente José Luis Cano (1960: 484), responsabilizando al ambiente histórico que envolvió la juventud de José Hierro de crear la coyuntura que desencadenó

---

<sup>59</sup> La presencia del amor a la mujer será, por cierto, todavía menos frecuente en algún compañero de promoción, como José Luis Hidalgo.

<sup>60</sup> Elia Saneleuterio, «Los reductos amorosos en la poesía de José Hierro: la mujer como espacio de intimidad» (en prensa). Se esbozan ahí algunas de las conclusiones que recogemos a lo largo del capítulo, las cuales habíamos vislumbrado ya con anterioridad (Saneleuterio 2010: 505).

<sup>61</sup> Cfr. Víctor García de la Concha (1987: 648-655): «advertimos su perfecta coherencia con los dos libros anteriores». Por nuestra parte no negamos drásticamente esta «coherencia», si bien merece, como estamos viendo, ser matizada.

que anidara en su alma el dolor antes que el amor. Pedro J. de la Peña, en su última aportación sobre Hierro, añade otra circunstancia biográfica para explicarlo, señalando que «al poeta le gustaba poco hablar de su mundo íntimo, intentaba mantener un velo de silencio sobre los acontecimientos de su vida privada y apenas insinuaba sus sentimientos» (2009: 41).

Los protagonistas de *Con las piedras, con el viento...* son, como ya hemos adelantado, los amantes. Se trata de la pareja humana, nosotros dual, por tanto. Esta duplicidad normalmente va implícita en todo sujeto del amor, pero a veces también se explicita numéricamente: «Oh, entre los dos, sin separarnos» (CPCV: 219). Paradójicamente, la dicotomía de identidades amada-amado aspira a eliminar su actual bifurcación para encontrar la unidad primigenia, atisbada en el acto conyugal o abrazo unificador: «La llama del crepúsculo / nos funde en uno solo» (CPCV: 221). No en vano en el lenguaje convencional nos referimos a la relación pasional como unión amorosa, que lleva al dúo humano a fundirse física y místicamente en una sola carne. Sin embargo, otra unidad alterna en este juego, la del uno no como fusión, sino como individuo. La conciliación combinadora del amor se ve amenazada por la dualidad como separación: frente a la disolución de los límites, la imposibilidad de penetrar en el otro, de aprehender sus escondrijos. Son estos espacios de soledad individual –o acompañada por otros sujetos externos al *nosotros íntimo*– los que impiden una verdadera identificación de los actores poemáticos, la cual se traduciría, en los casos en que se da plenamente, en esa identidad intercambiable de los amantes que Luce López-Baralt desentrañara una y otra vez<sup>62</sup>. Aquello que no ha sido compartido es propio solamente de uno de los dos y niega, por tanto, el sentido último del nosotros: «Lo que no deshojamos juntos / no podemos llamarlo nuestro» (CPCV: 247). El pasado de la amada, así leído, es

---

<sup>62</sup> Lo hace, no sin cierta perplejidad y sorpresa por su parte con cada nueva aportación, en casi todas las ocasiones en que ha tenido la oportunidad de acercarse a la obra de Hierro. Vid. Luce López-Baralt (1992; 2002), por citar algunas de las muestras más significativas.

solo de ella, y por eso se erige en verdadero enemigo del amor<sup>63</sup>. Así lo formuló Susana Cavallo (1991: 86):

Desde las primeras páginas de *Con las piedras, con el viento*, el lector siente un malestar indeterminado que envuelve a los amantes. Este malestar tiene nombre: el pasado, y su presencia a lo largo del libro es tan persistente que llega a convertirse en símbolo.

Es «el peso del ayer» al que se refiere José Luis Piquero (2001: 33-39). Efectivamente, cuando la amada habla de su historia pretérita interpone un gran obstáculo para la consecución de la unión que el hablante ansía: «Y, de pronto, el pasado / con su mano de fiebre. // He aquí que desgranas / todo tu ayer. Parece que al corazón le invade / una súbita muerte. / Que algo en nosotros se hunde / definitivamente» (CPCV: 222), y la imagen se repite en «[No quiero que desgranes tu pasado en mis manos]» (CPCV 246). Este mismo pasado, en «Dos fábulas para tiempos sombríos», se encarna en la figura de «El enanito»:

Le llamamos el enanito  
y ninguno lo conocemos.

Es tan pequeño que se esconde  
en las ramas de los almendros,  
en las gotas de agua, en los labios  
calientes que nos ofrecemos. (CPCV: 238)

Irrumpe a traición en la escena amorosa, vulnerándola de manera irreparable e imposibilitando la feliz ingenuidad de los amantes, quienes intentarán con todas sus fuerzas suprimirlo, aunque sea cambiándole el nombre: «Intentamos matarlo, dándole / el vago nombre de recuerdo» (CPCV: 239). El final es triste, porque es la constatación de que en realidad este «enanito» es el que preside, fatal e inevitablemente, el encuentro amoroso: «el enanito no abandona: señorea nuestro momento. // [...] Luchamos juntos por vencerle / y acaso nunca lo logremos». Lo que nos interesa destacar es que el enanito, como antagonista, proyecta una determinada visión de los amantes, cuya

---

<sup>63</sup> Recordemos el poema «[No tienes tú la culpa]» (CPCV: 336), transcrito en el capítulo segundo de este trabajo (p. 58-59) como ejemplo de la actitud que estamos ahora desarrollando. En él se eximía a la amada de toda culpa por su pasado, cosa que no quita que sea motivo de sufrimiento para los amantes.

dualidad queda puesta de manifiesto por contraste con este tercer personaje, excluido del nosotros. Sobre esta figura, verdadero protagonista simbólico, tendremos ocasión de detenernos en el capítulo sexto del presente estudio.

*Con las piedras, con el viento...* camina, así, hacia la disolución del amor. Ello se expresará mediante los dos procedimientos que incumben a nuestra tesis: por un lado –lo veremos con detalle en el apartado correspondiente–, se insertará a los amantes, aun en perspectiva dual, dentro de una simbología de oscuridad y extinción: «Apagamos las manos. Dejamos encima del mar marchitarse la luna» (CPCV: 259). Por otro lado, al final del libro las figuras pragmáticas utilizadas hasta ahora van a modificar drásticamente sus frecuencias. En el último segmento, titulado significativamente «El solitario», se desterrará prácticamente el enfoque duplo y se volverá al empleo del singular como perspectiva pragmática del hablante; en esta sección, de hecho, se encuentra el único poema del libro que se enuncia desde el punto de vista de un yo impoluto, sin rastro del plural o de la apelación que presiden el poemario.

### 3.2.3. APÓSTROFE LÍRICO

En los poemas de esta primera etapa creativa de José Hierro encontramos un primer uso del apóstrofe lírico cuyos rasgos parecen arraigar en la época literaria anterior a la guerra civil, hecho que estaría en consonancia con la tesis de Barrajón (1999), quien defiende la permanencia de determinados signos de modernidad en cuanto al irracionalismo poético de los primeros libros hierrianos. Esta concreta modulación correspondería con lo que Iuri I. Levin ha llamado *Il impropia* (1986: 108). Nos referimos a la notable frecuencia de apelaciones a diferentes elementos de la naturaleza, o de la



temporalidad<sup>64</sup>, es decir, «la apelatividad dirigida a un objeto que no puede entablar comunicación» (Levin 1986: 118). Es en su primer libro, *Tierra sin nosotros*, donde más abunda; así, se habla a la muerte (TSN: 93), a la «Primavera» (TSN: 58), a la «Luna» (TSN: 59) y, sobre todo, al mar<sup>65</sup> (TSN: 72-73; 107-108), a quien se volverá a dirigir el hablante en casi todos sus libros. En *Alegría* continúan los rasgos líricos de esta actitud, de manera que no será extraño que se tome como interlocutores, por ejemplo, a las estaciones del año<sup>66</sup>. En el siguiente libro, esto se hará porque el amante necesita liberarse de su mal de amor y para «desendemoniarse» –secundando la fórmula de Lope de Vega que da título al conjunto– hablará «*con las piedras, con el viento*» (CPCV: 211), e incluso confesará que «Pregunté a las rocas», pues «Ellas / saben de esto» (CPCV: 230), estableciendo ese «diálogo con la Naturaleza» que Ibáñez de la Cuesta considera como uno de «los temas recurrentes de la poesía moderna» (2001: 17-18).

Es también abundante en esta primera época hierriana el *diálogo interior* (López-Casanova 1994: 68), es decir, la apelación a algún elemento del propio cuerpo o del propio sentir. Esto, que podría ser interpretado como un tipo de desdoblamiento no parece en Hierro tener este carácter, dados los puntos de contacto con el tipo apostrófico anterior: el elemento apelado se presenta más o menos personificado, con atributos que se refieren a su capacidad de acción. Ya Levin veía relacionadas estas tipologías comunicativas; aunque él lo interpreta justo en el sentido contrario, es la conclusión de su observación lo que nos interesa:

Señalaremos que los poemas con el esquema I prop. – II improp. casi siempre poseen una fuerte autocomunicatividad –gracias a que la comunicación intratextual es ficticia (desde el punto de vista del sentido común–. Así pues, los poemas de este tipo reúnen en sí orgánicamente dos importantes propiedades de la lírica: la apelatividad y la autocomunicatividad, lo que tal vez explica la amplia difusión de este esquema. (Levin 1986: 118)

---

<sup>64</sup> Arcadio López-Casanova no ve este procedimiento de «apelación a las cosas» tan desligado de la poética realista, dado que supone que «el poeta se vuelca sobre el mundo, sobre la realidad más inmediata y hasta accesoria, y canta su entorno humilde y elemental» (1982: 144).

<sup>65</sup> Lo advirtió ya Susana Cavallo en su monografía, fruto de su tesis doctoral de 1980 (1987: 118).

<sup>66</sup> El poeta apela concretamente al «Verano» (A: 135) y al «Otoño» (A: 137).

En un poema de la sección «Oraciones», de *Tierra sin nosotros*, el yo apela a la «Serenidad» (TSN: 98-99) para ahuyentarla de sí, en un intento por vivir con avidez, por «vivir plenamente la vida y plenamente conocerla, sin que el dolor, las espinas ni las sombras sean capaces de abatir ese afán, ese frenesí vital a veces coronado de melancolía» (José Luis Cano 1960: 484). La conciencia de la necesidad de la lucha le lleva al ímpetu de, ahora que tiene fuerzas, intentar convencer para que no ceda a la que quizás lo haga cuando el yo pida misericordia:

Serenidad, no te me entregues  
ni te des nunca,  
aunque te pida de rodillas  
que me libertes de mi angustia.  
Será que vivo sin saberlo  
o que desierto de la lucha.  
Tú no me escuches, no me elevés  
hasta tu cumbre de luz única. (TSN: 99)

Sabemos que es frecuente que una misma idea aparezca en poemas e incluso en libros diferentes; así, en un poema de *Alegría*, se repite el apóstrofe a la serenidad (A: 195). Estamos ante el desarrollo de un tema que, planteado en términos de lucha, será axial en la poesía de su primera época: «el deber ético de vivir frente a la proyección metafísica, el sueño del espíritu» (José Olivio Jiménez 1990: 18). En cuanto a la convicción de la necesidad de la acción, en «Lento», de *Quinta del 42*, el poeta advertirá que vivir pendiente de la muerte es carecer de movimiento y, por tanto caer en la nada: «De tanto mirar a la muerte / ya no ven la vida que pasa» (Q42: 371). Así lo apunta Arturo del Villar, quien añade que esto, en realidad, es un aviso de los «peligros que encierra la actitud expectante» (1975: 69), esa misma que hemos visto que se intentaba ahuyentar en el poema anteriormente comentado.

Volviendo a *Tierra sin nosotros*, otro ejemplo de la actitud lírica que estamos abordando sería el apóstrofe al alma: «Alma dormida» (TSN: 97) y «Canción» (TSN: 106) son poemas en los que, ahora sí, el yo se habla a sí mismo mediante un más claro tú sinecdótico. En *Alegría* se continúa este ensimismamiento, esta apelación al alma, en «El que da la alegría» (A: 141) y en «[No vives ya de sinrazones]» (A: 171).

También en *Quinta del 42* el poeta se dirige a elementos como el propio transcurrir vital –el «Tiempo [mío] sin mí» de «Tarde de invierno» (Q42: 320)<sup>67</sup>– o la melancolía –«Presto» (Q42: 382-383)–, y construye todo el poema sobre esta apelación. La diferencia con el proceder de la tradición simbolista es que ahora la identidad del receptor no se deja –o al menos se intenta evitar– a la libre interpretación del lector, sino que se explicita, ya sea en el título, como en el primer poema mencionado, ya en el último verso –es el caso del segundo–, procedimiento este último que dota al poema de gran intensidad, pero que es menos común en el sistema de representación realista, pues mantiene al lector en vilo durante demasiado tiempo. José Hierro, a pesar de los dictámenes poéticos del canon imperante, escoge con relativa frecuencia interlocutores que, si bien no son siempre misteriosos en primera instancia, sí acaban escondiendo un gran enigma al ofrecer señales que abren la posibilidad de una honda y compleja interpretación simbólica. Según Jesús María Barraón, que ofrece una lista de los poemas en que ello ocurre de manera más evidente (1999: 133), se trata de la original forma de nuestro poeta de expresar su conflicto interior precisamente entre la propia vertiente social consciente del sufrimiento y los impulsos de evasión que le tientan a sumirse en una simbólica serenidad. Dado el cariz fundamentalmente simbólico de esta dicotomía, será en la parte segunda de este estudio donde la analizaremos con detalle.

Como veremos, los tipos apóstrofos estudiados hasta ahora presentan una fina frontera con lo que serán los recursos de desdoblamiento propiamente dichos. La exploración de la subjetividad revelará insuficiente esta categorización que tan fructífera fuera para la poesía de la primera parte del siglo XX, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los objetivos del procedimiento será reflejar la naturaleza disgregada del sujeto posmoderno: más que hacia el desdoblamiento reflexivo, muchos poetas tenderán hacia la perplejidad de la fragmentación del yo, en sintonía con la experiencia fragmentada del mundo que resulta de la imposibilidad de percepción totalizadora de la realidad.

---

<sup>67</sup> Domingo Gutiérrez, en la interpretación de las actitudes líricas de este poema, confunde la «imagen en el espejo» con el «diálogo íntimo» (1994: 26).

En cuanto al tú de la trascendencia<sup>68</sup>, ya hemos citado el poema «Viento de invierno» (TSN: 100) en el capítulo segundo. Otro ejemplo sería la segunda parte de «Llanura», también de *Tierra sin nosotros*.

(¡Tener alas de pájaro, Dios mío, tener alas  
de pájaro!... ¡Volar hasta la mansedumbre  
del mar!... ¡Llegar a Ti por sus blancas escalas  
a quemarnos los ojos con tu divina lumbre!) (TSN: 74)

Aunque no son excesivamente frecuentes las apelaciones a la divinidad<sup>69</sup>, su presencia demuestra un resquicio de cierta fe. Aunque el clamor sea una turbada exclamación de su sentido abandono –«¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos!»–, el hecho mismo de apelar a Dios indica la posibilidad de que su silencio pueda ser roto.

De signo distinto será la apelación religiosa en *Quinta del 42*: el yo, en «Poema para una nochebuena», preferirá dirigirse a la fuerza sobrenatural contraria a la divinidad, es decir, al demonio vengador: «Te soñé como un ángel / que blandiera la espada / y tiñera de sangre / la tierra pálida» (Q42: 346).

Es reveladora asimismo, en los libros *Tierra sin nosotros*, *Alegría* y *Quinta del 42*, la aparición del apóstrofe a la patria, como subtipo específico de aquel «*Il improprio*» de Levin (Lévine 1976: 207; 1986: 118). El poema más representativo es quizás «Canto a España» (Q42: 317-318), del último libro citado. La composición se abre confirmando expresamente la identidad del enunciatario, que ya se avanzara paratextualmente: «Oh España, qué vieja y qué seca te veo». Desde este primer verso, y a lo largo de los siguientes, el hablante expresará con marcada función patética el dolor de la patria: se utiliza para ello la estructura clásica del vocativo –«Oh»–, así como las interrogaciones y pronombres exclamativos –por no mencionar todavía el alcance de los símbolos que el

---

<sup>68</sup> El tema en general de la representación de Dios la estudia, en la obra hierriana y en la de otros poetas coetáneos, Martínez Perera (2008).

<sup>69</sup> Según nuestros cálculos, hay a lo largo de la trayectoria hierriana aproximadamente medio centenar de alusiones a la divinidad mediante nombres propios como «Señor», «Dios», «*Domine*», muchas de las cuales corresponden a invocaciones directas. El número es considerable, pero no tan elevado como el de otros poetas existencialistas del período.

poema dibuja—. Hierro consigue de esta manera, según López-Casanova (1982: 141), un tono «de contenido y dramático desaliento» dentro de una línea temática que el crítico titula «*España como historia*». En «*Así era*» (TSN: 67), «*Paseo*» (A: 191-192) y «*Noche en el puerto*» (A: 193-194) no se explicitará la identidad del interlocutor, pero su interpretación se dará a entender a partir de la presentación más o menos sugestiva de una serie de atributos, como «tus ciudades» o «tus relieves». Conviene señalar la importancia de esta concreta actitud lírica –«tú épico», en realidad, según Domingo Gutiérrez (1994: 26)–, a pesar de no ser muy abundante, por permitir la resonancia de una voz cuyas modulaciones apuntan hacia el compromiso social o la raigambre en el tiempo y el terruño que se estipulaban como canónicos en la época.

De los tipos apostróficos comentados hasta ahora no quedará rastro en la segunda época hierriana. Un único apóstrofe al mar (LA: 491) configura la excepción que confirma la regla.

El tú de la enamorada aparecerá casi exclusivamente en *Con las piedras, con el viento...*, dado que sus páginas delimitan lo que podríamos llamar «reducto del amor y la feminidad». El sufrimiento amoroso que va creciendo en este libro hará que domine en él la queja y la función patética, no solo cuando se dirige al ser venerado, sino en cualquier expresión que suponga dar salida al dolor. Hemos tenido ocasión de comprobar, en el apartado anterior, cómo se relacionaba este sufrimiento amoroso con las antiguas relaciones de la amada:

cómo podía yo cantar  
bajo la llama del poniente;  
cómo podía no existir  
tu pasado de ahora, doliéndome. (CPCV: 249)

En «[Corazón, que te hieren]» (CPCV: 244-245) el hablante se desespera al pensar que ella ha ceñido «otras sienas» además de las suyas: el tú adorado ha sido segunda persona también para otros amores –de ahí que excepto en la estrofa penúltima se refiera a ella en tercera persona–, y en su lamento el yo necesita buscar otra confianza más fiable –y fiel–, por eso apela a lo más perseverante de la persona, el

propio corazón, y lo hace como encuadre del poema: en los dos primeros y en los dos últimos versos. El uso del tú de la amada podría también interpretarse como una dramática e inevitable demarcación del territorio, como la constatación de que el nosotros se deslíe volviendo a la separación tú-yo –o peor, yo-ella, como hemos visto–. Todo ello hará que el hablante acabe aceptando la imposibilidad del amor: «Imposible tenerte en cuerpo y alma» (CPCV: 258). En la última sección del libro –rubricada, recordémoslo, como «El solitario»– junto al nosotros dual se suprime toda apelación femenina. Es imposible el encuentro, simbolizado en el nivel comunicativo por estas dos actitudes líricas que habían monopolizado la estructura pragmática del libro.

Podemos concluir que, a la luz de la modalización lírica analizada en este apartado y en el anterior, *Con las piedras, con el viento...* es único –en estos aspectos– dentro de la poesía de José Hierro. Otro rasgo que lo separa del resto de producción del poeta es su diseño editorial: por una parte, se trata del libro con mayor número de secciones, y por otra, la gran mayoría de sus poemas aparecen sin titular, cuando en el resto de libros la carencia de título supone una verdadera excepción<sup>70</sup>.

Los propósitos con los que Hierro utiliza el apóstrofe lírico son, como vemos, de naturaleza diversa. Dentro de ellos destaca, por su acercamiento a la cosmovisión epocal y a los presupuestos poéticos en boga, el tú confidente<sup>71</sup> –o mejor vosotros, porque el poeta se compromete con todos–. Este apóstrofe plural aparece, por ejemplo, en el primer poema de «Los hombres y las horas», primera sección de *Quinta del 42*.

---

<sup>70</sup> Excepto el epílogo del libro, las composiciones tituladas son en realidad conjuntos de dos o tres poemas, cuyo paratexto se refiere al numeral. El contraste es muy marcado: *Tierra sin nosotros*, *Libro de las alucinaciones* y *Agenda* no recogen ningún poema sin título –si bien es cierto que los dos primeros de *Agenda* van rotulados en romanos–. En *Alegría* también están todos titulados, excepto cuatro, transcritos en cursiva y con la particularidad de que son los que dan comienzo a los diferentes apartados, con lo que se los podría asociar al epígrafe correspondiente; en *Cuanto sé de mí* sólo son dos los poemas que carecen de título, los cuales también se presentan singularizados por la cursiva; finalmente, encontramos algunos más en *Quinta del 42* y *Cuaderno de Nueva York*, ubicados de manera dispersa en el primero, y concentrados en el segmento axial en el último de ellos.

<sup>71</sup> Cfr. Levin (1986: 114).

Qué podría yo deciros  
 y que podríais decirme  
 para entendernos.  
 [...] (Decidme  
 qué son las palabras, cómo  
 aprisionar sus matices.) (Q42: 293)

Es una especie de diálogo donde el destinatario no habla, pero se le apela, recurso que acerca el poema al decir cotidiano, a la realidad: cuando hablamos nos dirigimos explícitamente a alguien y, si se trata de nuestras confidencias, el oyente suele adoptar una comprensiva y atenta actitud de paciente escucha. Algo parecido ocurre en «Una tarde cualquiera» (Q42: 298-300), donde la perspectiva del yo se complementa con un vosotros, con unos «amigos» confidentes que escuchan. Y es que en la vida real hablamos en primera persona y, no con la pared, sino con un tú o un vosotros que nos suelen responder –bien que aquí, como en el poema anterior, no hay diálogo propiamente dicho–.

El apóstrofe plural es también muy frecuente en esta primera época, sobre todo en *Alegría*, *Quinta del 42* y *Cuanto sé de mí*, tratándose, ahora sí, de un procedimiento plenamente característico de la poesía de razón histórica, puesto que busca la implicación de los compañeros, de los camaradas: «A Castilla me vuelvo, mis amigos», dirá en un poema de *Tierra sin nosotros* (TSN: 68). Mayor presencia tendrá este «vosotros» en el libro *Alegría*; «Evasión» es un ejemplo representativo, donde se suceden cadenas de interrogaciones retóricas dirigidas a los compañeros de fatigas: «los gritos / que a vuestro alrededor suenan / ¿no los habéis arrojado / al olvido?» (A: 157). Aun así, es en otro poema donde la solidaridad y el anhelo de una existencia unitaria se expresan de manera explícita:

Aunque el tiempo me borre de vosotros  
 mi juventud dará muerte al tiempo.

Y entonces, sin hablarme, sin hablarnos,  
 qué claramente nos comprenderemos,  
 y qué hermoso vivir entre vosotros  
 soñando vuestros sueños. (TSN: 204)

También en *Quinta del 42* encontramos apóstrofes directos a los diferentes destinatarios, recurso que no resulta gratuito si consideramos, con Aleksandra Okopien-Slawinska, que «Cada empleo del lenguaje corresponde a alguna experiencia social» (1986: 88). Al respecto la autora polaca añade: «la información implicada sobre los modos de empleo del lenguaje en un texto dado da testimonio de su emisor como realizador de cierta práctica social», hecho que en este cuarto libro del poeta se cumple de manera paradigmática. El primer poema del capítulo inicial se dirige a un receptor plural, un vosotros en el que puede incluirse cualquier camarada. Es frecuente en el libro la repetición del vocativo «amigos», con una doble intención de gesto afectivo con el lector cualquiera y de apelación a sus verdaderos amigos, porque a ellos también habla, explicitando sus nombres concretos en alguna dedicatoria interior –«A Víctor José», por ejemplo, dedica «Estar solo»– e incluso en los títulos de algunos poemas: «A Víctor Corugedo», por ejemplo. Los referentes culturales también son susceptibles de recibir la palabra poética, como ocurre en «Acordes a T. L. de Victoria» o «Homenaje a Palestrina», compositores del siglo XVI a quienes habla el yo de estos poemas.

Algo insólito en la poética anterior era dirigirse al desvalido, al marginado. José Hierro lo hace desde su primer libro. En «Canción de cuna para dormir a un preso» (TSN: 81-82), la figura del presidiario, tan de actualidad en la época, logra trascender la mera lectura anecdótica y adquiere, en este poema, verdadera entidad universal. Ello es debido, principalmente, a su potencia simbólica de representación de un estado oprimido del alma con el que se podría identificar cualquiera<sup>72</sup>, además, evidentemente, de los lectores de la posguerra, que en gran parte –y sin sentidos figurados– fueron desfilando por las cárceles de España. De la Peña (2009: 83) contempla la posibilidad de que el tú sea desdoblamiento del yo, pero no hay datos que lo evidencien. Justificarlo sólo por la biografía del poeta no parece suficiente; deberíamos en todo caso buscar motivos dentro de la estructura comunicativa del mismo poema. El cambio de la segunda a la tercera

---

<sup>72</sup> Abordamos la figura del preso, en cuanto símbolo de protagonización, en el capítulo sexto del presente estudio, concretamente en el subapartado 6.1.2, al que remitimos.



persona en el verso final, que es normal en las nanas –como bien ha acertado en señalar Barrajón (1999: 109), pues al acabar el arrullo se supone que el tú se ha dormido y ya no escucha–, también puede ser interpretado como signo de que el yo vuelve a estar solo, al tranquilizarse la parte de sí que estaba atemorizada, es decir, al desaparecer su «fantasma». En todo caso a este preso anónimo se le trata con cercanía casi infantilizada: se le llama «mi amigo» y se le compara íntimamente con un niño. Alfonso de la Serna (1992: 275) ve cierta «ternura viril» en el vocativo, que él relaciona con las «cantigas de amigo»<sup>73</sup>.

La apelación al desamparado, que no muestra sino una concepción de la persona en términos de necesidad, la encontramos en «El olvidado», poema que repite como una letanía «Ya se ha parado tu tiempo, pobre criatura» (Q42: 305-306), o en «La muerte tarde II» (Q42: 307-308) –aunque en este poema la figura del «desterrado» cumple principalmente funciones simbólicas–. Muchos enunciatarios en la poesía hierriana son, en definitiva, unos «Pobrecillos»; así llama el poeta a los humanos en «Lento» (Q42: 371), pues se afanan inútilmente sin advertir los pasos de la muerte. Sin embargo, todos estos son dignos de ser destinatarios de la poesía, porque todo ser humano es en el fondo un desvalido, una pobre criatura en manos del tiempo y de la muerte. Este amor por la privación y la fealdad es justamente uno de los rasgos que según Spranger identifican las formas de vida sociales, frente a la cautividad exclusiva por la belleza del *homo æstheticus* (1935: 216). Y es que si los hombres son una «Hechura de dios. Harapos / desdichados de su estirpe» (Q42: 293), es comprensible que el poeta se compadezca de ellos, es decir, de todos, en la medida en que nadie escapa a esta condición. Sin embargo, los enunciatarios que establecen los poemas de *Quinta del 42* son en su totalidad varones, o al menos no aparece explícitamente ningún vocativo femenino<sup>74</sup>, salvo en un paréntesis del segundo poema de la subsección «Alucinaciones» (Q42: 338), cuya interpretación como apóstrofe es en realidad ilegítima, pues

---

<sup>73</sup> Marcando, por supuesto, las diferencias. Este autor, por cierto, también dice del preso que «es él mismo» (De la Serna 1992: 275).

<sup>74</sup> Véase el subapartado 3.3.3 para otras consideraciones acerca del tema de la mujer.

formalmente no va entre comas. Es de todas formas significativa su ubicación<sup>75</sup>, y más teniendo en cuenta que dicha mujer no es real, sino «prestada» de la poesía de Fray Luis y que, además, el poema acaba con un verdadero apóstrofe –esta vez con nombre y apellidos: «Luis Ponce de León»– que eclipsa aquel primer «Elisa» entre paréntesis. Teniendo en cuenta esta observación, parece obligada la matización del alcance de esa «inmensa mayoría» a la que pretendía llegar la llamada poesía social, pues por sexo se estaría excluyendo a más del cincuenta por ciento de la población, si es verdad que a la mujer le iba a costar atribuirse la supuesta hombredad o identificarse con vocativos tan recurridos en la época, como «amigo» o «camarada».

Esta manera amistosa o fraternal de denominar al destinatario resulta, como sabemos, bastante frecuente en los primeros libros hierrianos; particularmente pueden consultarse los poemas «Canción» (TSN: 87-88), «El rezagado» (A: 134) o «Recuerdos» (TSN: 162), además de la ya comentada nana del preso. El hecho se explica casi de manera autónoma, y es que este canto al hombre en el mundo que supone la «poesía social» se inserta necesariamente en un territorio masculino, en cuanto público. La valoración general del fenómeno, que ya ofrecimos en su momento, sigue vigente:

No se trata de un gesto machista malintencionado, sino simplemente de la constatación de una realidad social: lo femenino era ámbito privado, doméstico, justo lo que se pretendía evitar desde los postulados de la poesía «comprometida». (Saneleuterio 2010: 504)

Es posible que se trate de un gesto meditado, o al menos intencional, cuyo resultado conseguiría contrastar la larga tradición de poesía amorosa que aparentemente solo trataba intrascendentes temas sobre la belleza de alguna mujer. Frente a esto –y

---

<sup>75</sup> A pesar de que se suele apuntar que los paréntesis en Hierro cumplen generalmente una función paradójica, pues el poeta suele encerrar en ellos aquello a lo que más importancia parece que quiera otorgar. Cfr. la función de contrapunto que les otorga Víctor García de la Concha (1987: 658) –véase también su artículo posterior (1992: 214-216)– y que recoge la mayoría de críticos posteriores que tratan el tema, como Gonzalo Corona (1991: 294-295). Pueden consultarse también estudios anteriores que ofrecen matizaciones al respecto: José Olivio Jiménez (1972: 215-216; 323-325), Isaac Ángel Otero (1972: 41) –quien lo trata junto con el fenómeno de la cursiva– o Rosario Rexach (1974: 118) –que lo asimila al guión–, entre otros. Particularmente interesante es el comentario de Aurora de Albornoz, quien detecta en los paréntesis «una *segunda voz* que contribuye –o tiende a contribuir– a crear una situación conflictiva» (1982: 38).

permítasenos el estilo indirecto libre— haremos poesía útil, y para ello nos dirigiremos a los hombres. Esta general ausencia de lo femenino, a la que nos hemos acercado en diversas ocasiones, la retomaremos —desde diferentes perspectivas, pero con similares implicaciones— en otros apartados de esta investigación.

La voluntad de dirigirse a todos, de que cada cual pueda reconocerse en el poema y sentirse en él representado, parece romperse en el libro que cierra la etapa, concretamente en el enigmático «poema sin música». Dos notas marcan el aparente distanciamiento; la primera es la exclusividad del receptor, que se manifiesta ya en el tercer verso: «Sólo tú puedes comprenderlo» (CSM: 424). Ese «Sólo tú» evidencia una radical restricción, inequívoca ya cuando leemos más abajo:

Escucha. Sólo  
para ti podrían decirse  
estas palabras. Sólo tú  
las podrás entender.

La insistencia en esta singularización extrema del enunciatario se agrava cuando comprobamos que, además, se trata de una mujer —algo insólito, como ya vimos—. Esta segunda característica es coherente en realidad con los presupuestos cosmovisionarios: el amor pasional y privado a una sola mujer es la contrapartida oculta del amor social a muchos hombres —*eros* y *agape* se oponen, pero pueden habitar en el mismo sujeto, simplemente se aplican en diferentes ámbitos—. El poema no rompe, pues, con la territorialización del espacio público, abarcador de la humanidad. La interpretación de Francisco Brines va también en consonancia con nuestra percepción de que, en el fondo, no se ha cambiado de poética: «el lector no aspira ya a ser un confidente, puesto que se siente protagonista» (1992: 111); el no poderse identificar con el tú no implicará que se dé por aludido como «tercero» excluido, sino que dará ocasión a que se identifique con el yo, en la medida en que este da cuenta de una situación humana relativamente corriente.

## 3.2.4. ENUNCIACIÓN LÍRICA

Como hemos visto, frente a la modernidad que irradiaba liricidad al resto de géneros, esta nueva época literaria lo que irradia es narrativa<sup>76</sup>, pues la realidad es prosaica y el arte no quiere alejarse de ella. Desde esta perspectiva, los tres primeros libros de Hierro constituirían una gran excepción a las supuestas marcas de objetivación que persigue la llamada poesía social. En ellos la actitud menos subjetiva es precisamente la que brilla por su ausencia: no hay apenas enunciación lírica en *Tierra sin nosotros*, en *Alegría* y en *Con las piedras, con el viento...*, sobre todo si los comparamos con los libros posteriores. Ello puede deberse, como ya hemos sugerido en el apartado precedente, a que mantienen todavía signos de la liricidad propia de la modernidad.

Resulta, así, significativo que en *Con las piedras, con el viento...* los únicos casos de no explicitación de los lugares de enunciador-enunciario se reduzcan a tres momentos diseminados, relacionados con uno de los géneros menos realistas, la fábula. La enunciación lírica en este libro acabará, exclusivamente, siendo propia de las fábulas trimembres con las que Hierro nos deleita comedidamente en puntos diferentes del libro – más o menos albores, intermedio<sup>77</sup> y final–.

Sobre la escasez primigenia de la enunciación lírica en la poesía hierriana ha llamado la atención Domingo Gutiérrez:

son escasos los poemas en los que prefiere Hierro el enfoque en el que el poeta figura como narrador de una simple esfera objetiva, motivadora, eso sí, de un sentimiento también plasmado en el poema, pero son de calidad incontestable. Escoge, pues, Hierro, un «él» (o un «ellos») como signo, de preeminencia en el centro del discurso, de un referente objetivo. (1994: 26)

---

<sup>76</sup> Recordemos la conferencia de Vicente Aleixandre, transcrita en sus *Obras completas* (1968: 1411-1435), que así lo advertía.

<sup>77</sup> No es casualidad que el «Intermedio sombrío», subtítulo de «Cinco cabezas» de *Agenda*, evoque en su formulación a estas «Dos fábulas para tiempos sombríos», poema situado prácticamente en el eje del libro, con supuesta función axial o de «intermedio». La segunda de estas «fábulas» es la tripartita, en consonancia con las otras composiciones a las que nos hemos referido, «Tres fábulas para tiempos felices» y «Otoño», ambas divididas en tres poemas –de ahí la trimembración general del comentario–. La segunda de ellas –«Otoño»–, aunque pierda por el título paralelismo con las anteriores, lo recupera al titularse «Fábula» su primer fragmento.

En este punto encontramos un gran contraste entre estos libros y los que les suceden. Así, efectivamente, a partir de *Quinta del 42* esta actitud lírica no abandonará la poesía de Hierro, siendo la prueba de ello numerosos poemas con marcas de objetivización o distancia con lo contado.

Como sabemos, las tres formas líricas básicas regidas por la enunciación son el cuadro o estampa, el retrato, y el episodio. La primera escasea en toda la etapa; un ejemplo aislado sería «Santillana del Mar» (CSM: 447), que podríamos considerar antesala de la línea de poemas con título toponímico de la primera sección de *Agenda*. Tocante al segundo tipo, podemos entender la utilización de la tercera persona para hablar del desvalido, del desconocido, pues todos tienen cabida en esta poesía, todos pueden ser protagonistas porque todos viven en el mundo histórico del poeta; así están escritos los poemas «Lento» (Q42: 371), «Encadenados» (Q42: 296) o «Retrato de un desconocido» (Q42: 297), en cuyo título, como hemos visto arriba, se explicita la forma lírica escogida.

Claves parecidas de interpretación se desprenden del tan citado «Requiem» de *Cuanto sé de mí* (CSM: 417-419), tratándose ahora –según hemos avanzado en el capítulo anterior– de un episodio: a partir de una esquela de un periódico americano se relata la muerte del español Manuel del Río<sup>78</sup>. Cualquiera puede, pues, recibir el regalo de ser plasmado en un poema<sup>79</sup>. Además, con presunta objetividad el lugar del hablante no se patentiza hasta el final, para hacernos sabedores de que él ha narrado los hechos como mero presentador, «Objetivamente, sin vuelo / en el verso». Casi ningún crítico advierte, sin embargo, la función emotiva con que se cierra el poema<sup>80</sup>: «No he dicho a

---

<sup>78</sup> El principio del poema constituye, para Aurora de Albornoz, un «collage velado» (1980: 22), en la medida en que, sin marca tipográfica, reproduce la esquela del difunto.

<sup>79</sup> Estudios más recientes como el de Joaquín Benito de Lucas (1999: 66) aseguran, sin embargo, que Hierro sí conocía a esta persona. Lo cierto es que la verdad extratextual no cambia mucho su interpretación –tampoco pasaría nada si se lo hubiese inventado–, pues lo importante es lo que se textualiza: la experiencia de muchos hombres.

<sup>80</sup> López-Casanova, muy sagazmente, ejemplifica precisamente con estos versos su conceptualización de la «función ideológica» (1994: 80). Cfr. el comentario de Gutiérrez (1994: 27).

nadie / que estuve a punto de llorar». Ya lo ha dicho, pues, y con ello queda patente que ni el más prototípico de los «reportajes» lo es en estado puro<sup>81</sup>.

Un reportaje anacrónico lo conformaría el «Allegro» de «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» (CSM: 431-432). La enunciación lírica en este caso, plagada de referencias a la cultura europea en general y vienesa en particular, es al mismo tiempo un avance de la poética alucinada, una muestra de lo que nos encontraremos multiplicado en la etapa hierriana siguiente. La dicción ya no se basa en la claridad que habíamos comentado, sino que se repiten anacolutos inconexos que confunden al lector, sobre todo en las siguientes partes del poema, donde se juega con la modalización variando las actitudes líricas mediante las que se focaliza la información.

«Abrir y cerrar los ojos» se instala en la parte más alucinadora de *Cuanto sé de mí*. La enunciación lírica se modula con una tercera persona no expresada más que en las desinencias verbales, cuya interpretación se hace todavía más difícil si tenemos en cuenta la complejidad y densidad de las imágenes que aparecen en el poema: «La sepultura / de las espumas liberó una gloria / ascendente, una lava giratoria / de plumas del volcán de la hermosura» (CSM: 451). Aun así, entendemos que se relata, de manera preciosa, un homicidio o suicidio anónimo –profundamente simbólico, como tendremos ocasión de desentrañar– que supone la mezcla de la sangre humana en el agua salada del mar, al tiempo que el impulso ascendente de las olas empuja el alma hacia arriba. Si a la ausencia de pronombres personales en función de sujeto añadimos la exclamación con que se abre el segundo terceto –«¡Por qué los cerraría!»–, el tono patético podría ser un indicio de desdoblamiento de segundo grado: el hablante se estaría viendo a sí mismo desde fuera, pero en su discurso descriptivo se cuelan las lamentaciones propias que le atormentan. Esta enunciación encubridora estaría en la base de la clave simbólica del poema: la *muerte en el mar* podría referirse al hecho poético, por la coincidencia emotiva

---

<sup>81</sup> Según Joan Oleza (1985: 267), esta relación inestable entre «narrador» y «personaje» que hace que las actitudes cambien a lo largo de una misma fabulación es una de las características de la literatura reciente.

de muerte y resurgimiento que ambos provocan: «Manos de olvido, con la vieja escoria, / modelaron la nueva criatura». El escritor mata y remodela, saca algo nuevo y sublime de «la vieja escoria»: si es a sí mismo –autoconocimiento y autoperfeccionamiento– o a otro –en cuanto creador de personajes a partir de la materia bruta con que cuenta– es una ambigüedad que queda en el texto y que enriquece sus posibilidades de alcance significativo.

Volviendo a *Quinta del 42*, creemos conveniente señalar una matización en cuanto a lo dicho. Como sabemos, se trata de un libro que da voz a un canto que reflexiona sobre el tiempo, y también sobre las categorías que este supone: la muerte como el acabamiento de la cronología, el sueño como negación de lo temporal, y todo con un escenario fundamentalmente exterior, público. Pero estos ejes temáticos alrededor de los cuales giran los poemas están abordados en lo que concierne al varón, el único que puede ocupar los espacios exteriores. En esta línea podemos entender el título de la parte I, «Los hombres y las horas».

Es decir, que a pesar de la «vasta mirada», a que hace referencia el título de la parte II, la mirada no es tan abarcadora, pues está llena de agujeros: únicamente alcanza a lo que en la época se entendía por lo social, y este era territorio exclusivamente masculino, al ser ámbito público donde la mujer no había sido legitimizada. Ella es, en efecto, la gran ausencia de este libro. Preguntarse por la figuración femenina en la poesía de Hierro lleva, en *Quinta del 42*, a la respuesta de una pared en blanco. Una pared por su impenetrabilidad; en blanco por su inefabilidad.

Las excepciones no hacen sino confirmar esta impresión general: en «Reportaje» aparece «una mujer rubia» (Q42: 302), pero no se trata de una señora de carne y hueso, sino que es solo un plano imaginario que, junto a otros –«un día / de niebla, un niño tendido / sobre la hierba, una alondra / que rasga el cielo»–, pretende simbolizar lo efímero, «eso que pasa y muda». «Se utiliza la imagen furtiva de una mujer – estereotipadamente rubia– para dar a entender que lo que seduce es precisamente

aquello que pronto pasa» (Saneleuterio 2010: 506). Se desautomatiza así el tópico de que la belleza es efímera.

Otra mujer, esta vez singularizada por su nombre, ocupa medio verso del ya comentado soneto «Madrugada entre altos muros». «(Recoge Elisa el pie: vuela el día)» (Q42: 338) parece estar aludiendo, por el contexto del poema –carcelario, según Barraión (1999: 196)<sup>82</sup>– al final de la imaginación evasora provocado por la irrupción de la luz de la mañana. La dama, en este caso, tampoco sería real, pues está sólo en la mente, es decir, no comparte espacio físico con el hablante, supuestamente recluido «entre altos muros». Esta fugaz aparición femenina en un inciso parentético también tuvimos ya ocasión de comentarla:

Parece ser que no hace falta más mujer en este libro, pues la quinta del 42 está formada por hombres, y lo que importa son las relaciones entre ellos, la «hombría», la amistad, la fraternidad, la preocupación social. (Saneleuterio 2010: 506)

Efectivamente, la mujer no era muy social por esas fechas, de ahí su ausencia. Solo faltaría decir que la mujer es doméstica, y de lo doméstico no se habla en *Quinta del 42*. Todo son calles, plazas, playas y cárceles, ámbitos públicos, territorios vedados a la feminidad. Si aparece la casa en este libro, excepto en el poema que acabamos de comentar, se limita a la habitación del poeta; a la intimidad individual. Y en la intimidad del hombre, del hombre social, no entran las mujeres, y mucho menos en las reuniones sociales.

El sentimiento que se canta en *Quinta del 42* es la camaradería, la amistad, es decir, el amor en sociedad o *agape*; esta es la pasión que mueve la escritura poética: buscarse en el prójimo, o mejor, en los «prójimos». La relación erótica es de uno a una, y este es el individualismo que parece ser rechazado en aras de una solidaridad mayor, de una correspondencia de uno a varios a la vez, es decir, un amor solidario entre hombres, fraternal y amistoso, donde no caben las pasiones amorosas que llevan al hombre a obviar toda la problemática social, dando la espalda al «mundo». No resulta gratuita esta

---

<sup>82</sup> Vid. infra nota 67 del capítulo sexto.



expresión si tenemos en cuenta que el segmento último de *Quinta del 42* se titula precisamente «La mujer de espaldas», que se puede leer como la confirmación de la negación de su presencia. Ella no está o está «de espaldas». ¿Pero a qué da la espalda la mujer? En el artículo que venimos citando interpretamos que ella se desentiende de lo social, del territorio de los hombres, si bien ha sido el poeta en realidad quien primero ha dado la espalda a la mujer, pues parece que solo se permiten varones en esta «quinta del 42». Por su parte, Pedro J. de la Peña (2009: 125) lo interpreta en clave personalista: se trataría, para el crítico, de un «desengaño amoroso», pues entiende que ella a quien rechaza no es al colectivo masculino y público, sino al individual e íntimo. Se trataría, en palabras de Gonzalo Corona, de la expresión de «cómo se encuentra cerrada la posibilidad de lograr mediación a través del amor» (1991: 354). Es justificable esta lectura, siempre que entendamos que tal rechazo íntimo sería consecuencia precisamente de ese previo sentimiento de exclusión pública que la mujer experimentaría de parte de su amante.

El único poema de esta sección que hace referencia explícita a una mujer de carne y hueso es «Unos versos pedidos». De hecho, es precisamente lo más físico de ella lo que se nombra, sus pechos: «me dijo / que le escribiera unos versos / a sus senos...» (Q42: 372). Esta presencia femenina se encuentra, empero, doblemente atenuada: la focalización en el escote si algo consigue es, paradójicamente, obviar a la mujer en sí, al referirse a ella sinécdoquicamente. El escote femenino es emblema del pecado carnal, y con mayor motivo si solo esa parte del cuerpo es la que se poetiza, como en efecto ocurre. Sin embargo, el hablante intenta contrarrestar la pulsión sensual que pudiera desprenderse de ellos mediante el tópico de la inefabilidad: «Hay cosas grandes, bellezas / para las que no hay cobijo / en las palabras». La mujer no puede ser nombrada, porque es indecible; por esa razón no aparecen hembras entre sus versos, pero también «para no mancharlas».

Ahora entendemos la ausencia de la mujer en este libro. La mujer es lo puro, lo inefable, lo no problematizado. Y *Quinta del 42* es la expresión de un poeta que se autodefine como hombre social, que problematiza el tiempo y la muerte y la libertad. Y

todo esto lo puede compartir con sus amigos; no la mujer, eso no sería ético. Es la confirmación de la concepción de la mujer como ausencia.

Si la mujer es considerada como inefable, entendemos que se la excluya de la literatura, de lo que se escribe, pues, según Foucault, la literatura no puede estar hecha de lo que no se puede decir: «está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir» (1996: 66). El problema, según lo plantea Foucault, es que el lenguaje con que se dice la literatura es simulacro, ausencia. Por eso la literatura no puede ser más que «esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración. [...] Desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura» (1996: 67).

Si la mujer no puede decirse, no puede tampoco escribirse; ante la petición de ella por ser versificada –como reza el título del poema<sup>83</sup>–, la única salida que el poeta encuentra a la inefabilidad es la repetición. Efectivamente, según sostiene Bousoño, tras la técnica del *leitmotiv* lo que se esconde es la frustración de quien los enuncia<sup>84</sup>. Lo que le pide no puede ser dicho, y por eso lo vuelve a formular. Se trata –y lo enunciamos con la misma redundancia– de la repetición de la petición, pero no cediéndole la voz a ella, sino en estilo indirecto: «me dijo / que le escribiera unos versos / a sus senos...», frase que el hablante pronuncia dos veces, quizás con la esperanza de que mediante la reiteración se le revele la solución.

Esta duplicación es en realidad una creencia ilegítima. El lenguaje produce por sí mismo una creencia al sustituir la repetición observada con una repetición hablada. Las palabras producen un simulacro de creencia, y la fantasía nos hace confundir lo esencial

---

<sup>83</sup> Respecto al paratexto «Unos versos pedidos», véase arriba la nota 30.

<sup>84</sup> Vid. «La frustración en la poesía de José Hierro» (Bousoño 1992: 172-193).

y lo accidental<sup>85</sup>. En este punto se nos descubre algo sobre lo cual Foucault ya reflexionó: la escritura y las cosas no se asemejan<sup>86</sup>; el lenguaje es algo de lo cual habríamos de desconfiar, pues puede revelarse como «una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas» (Foucault 1997: 42).

Lo que no se plantea el poeta es que no se puede actualizar lo ausente, por mucho que se le repita anecdóticamente. Los senos de la mujer están ausentes porque la portadora de ellos no ha llegado a hacer acto de presencia. Puede que sea de aquí de donde nazca esa imposibilidad de decir.

*Quinta del 42*, sin embargo, nos reserva una sorpresa final en el poema que lo clausura. En él se cede la voz poética, hegemonizada hasta ahora por el varón, a una mujer –a la mujer–, quien tomará la palabra en tono de reproche. Comentamos aquí este concreto proceso de escenificación<sup>87</sup> –cuya perspectiva no corresponde, pues, a la enunciación lírica con que se rubricara el apartado– por su capacidad de crear el contrapunto que podría responder a la búsqueda que anteriormente estábamos apuntando. Si la dejamos hablar a ella quizás pueda resolverse el problema de la inefabilidad en torno a la mujer que comentábamos en los párrafos anteriores, quizás pueda decirse lo indecible. Hay, además, en este juego de ventriloquia, un gesto de desterritorialización que ya vislumbramos en una aportación reciente<sup>88</sup>: «la apropiación del territorio público por parte de los varones de la posguerra es ilegítima y, por eso, un regreso lo mismo, a la exclusión, se anuncia ya como imposible». El mismo poema, mediante la voz de la hasta ahora excluida, lo afirma: «Ahora todo habrá cambiado, / querido, / ahora todo habrá cambiado» (Q42: 385). Y así concluye el poema. Pedro J. de

---

<sup>85</sup> Cfr. «El poder de la imaginación en la moral y el conocimiento» (Gilles Deleuze 1977: 53-74), donde se explica la reflexión de Hume acerca de los mentirosos, que acaban creyéndose sus propias mentiras a fuerza de repetir las.

<sup>86</sup> Vid. «Representar» (Foucault 1997: 53-82).

<sup>87</sup> Compárese con el concepto de *yo ajeno* de Levin (1986: 116-117).

<sup>88</sup> El artículo, que se publicará próximamente, se titula «“Llevar yo sola todos tus dolores”: La voz femenina en el poeta José Hierro». A él remitimos para el estudio del peculiar uso del *yo mujer* que recorre diseminadamente la obra de nuestro autor.

la Peña (2009: 128), por su parte, lo interpreta en la línea del sintagma que da título a este segmento final del libro –«La mujer de espaldas»–: ella le da la espalda en el amor. Es posible que Hierro también esté culpando a la mujer por ello, pero las formas expresivas de su propia poesía le delatan: él la ha estado obviando primero.

*Estatuas yacentes*, que comienza en actitud de enunciación lírica, es congruente con la visión que de la mujer presenta Hierro, pero supone una gran contradicción paratextual: en la primera estrofa descubrimos que el plural del título hace en realidad referencia a una pareja, a un matrimonio cuya parte femenina, sin embargo, está prácticamente ausente; todo el largo poema se refiere al marido, de la mujer no se dan más que un par de ligeros apuntes. Así, doña Constanza de Anaya yace convertida en piedra al lado de su marido, don Gutierre de Monroy, para ser poco más que un apéndice, un adorno que complementa a la estatua yacente del varón. Si a esta dama se la supone objeto del amor de su marido, descubrimos que incluso este, en las palabras que el poeta le atribuye, la omite cuando habla de amor: «Amé y fui amado...» (EY: 390), no hace falta decir a quién ni por quién. A la mujer no hace falta decirle, se la supone detrás de todo eso, dueña solo de sus pequeñas cotidianidades, de su territorio eclipsado, el único que le es legítimo, lejos de la visibilidad y la notoriedad de lo público. En este imaginario las cosas importantes se consideran territorio masculino.

De esta dama fuerte se dice que es protectora, que es capaz de engendrar una estirpe, de engendrar hijos que ocupen por ella el espacio social, el que a ella se le niega. Su fortaleza se ve traducida ahora en su ser de piedra –o mejor, de Hierro, pues el hablante se la apropia hasta el punto de obviarla–.

Gonzalo Corona (1992; 1992b), refiriéndose a la perspectiva de protagonización de *Estatuas yacentes*, llama la atención de que ya encontramos aquí ciertas dosis del culturalismo hierriano que la crítica atribuye a su etapa de madurez. La trayectoria de Hierro no presenta un corte tajante entre sus dos épocas, sino que se trata de una evolución. Sin embargo, a partir de *Libro de las alucinaciones*, procedimientos que ya se habían ensayado con antelación incorporarán nuevos mecanismos o matices que nos

indicarán que ya estamos ante una concepción diferente de la escritura. Conviene insistir en que en el caso del culturalismo, las claves de ello serán el contexto alucinado, la proyección del yo lírico y la voluntad lúdica, razón por la cual *Estatuas yacentes*, aun atribuyendo una historia a un *otro* sacado de la cultura, no juega todavía con los planos, con el lenguaje, y con la metaficción. Además de notablemente más escasas que en la segunda época, las referencias culturales de la primera no exigen la identificación de las alusiones para la captación del sentido del poema, datos que sí se requieren en algunas de las composiciones más crípticas de los últimos libros, como por ejemplo «Alma Mahler hotel» (CNY: 638-639).

### 3.3. OTRAS ACTITUDES SIGNIFICATIVAS

#### 3.3.1. IMAGEN EN EL ESPEJO

La narratividad y objetividad que proporciona la actitud de enunciación no son, como sabemos, utilizadas sistemáticamente, pues el poeta, comprometido, también necesita implicarse: además de hacerlo mediante la ya comentada primera persona, en ocasiones lo que hace es instalarse en el tú de la reflexión. Esta actitud lírica está prácticamente ausente en los tres primeros libros de José Hierro<sup>89</sup>. Jesús M.<sup>a</sup> Barraji3n ve desdoblamiento –o mejor dicho, división interior– en buena parte de los poemas de *Alegría*, pero si excluimos los casos de enunciatario misterioso –que sólo mediante impresiones irracionales acaba simbolizando una faceta del propio yo–, en este segundo libro un único poema podría interpretarse estrictamente como tal. «*[Por qué te olvidas y por qué te alejas]*», transcrito en cursiva, como la mayoría de poemas que en la obra de

---

<sup>89</sup> Pedro J. de la Peña, en su último estudio, considera «Canción de cuna para dormir a un preso», de *Tierra sin nosotros*, como un caso de desdoblamiento, en la medida en que encontramos «una experiencia personal trasladada del yo al tú» (2009: 83).

Hierro abren o cierran secciones, dibuja un interlocutor cuya identificación con el poeta reside en caracterizaciones más o menos objetivas.

*Por qué te olvidas y por qué te alejas  
del instante que hiere con su lanza.  
Por qué te ciñes 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. (A: 153)*

En una dramática reflexión, el hablante se dirige a sí mismo para darse ánimos, para autoconvencerse de que vale la pena mantener la esperanza. Mediante este procedimiento modalizador –cuanto más si la autocomunicación es tan ambigua– se consigue un distanciamiento que facilita la inclusión de todos en ese sentimiento de desgarrado expresado, puesto que en ese tú se puede identificar el lector que se acerca al texto.

Es, por lo tanto, una experiencia personal trasladada del *yo* al *tú*, con la finalidad de convertirla en solidaria, en espacio compartido por ambos en el marco histórico de la misma posguerra. Hierro nos da el testimonio con su voz, pero no quiere contarnos con él una experiencia propia, sino solidaria, vivida en nombre de otros muchos que conocieron las mismas penalidades del presidio. (De la Peña 2009: 83)

En *Con las piedras, con el viento...*, según hemos explicado arriba, el poeta habla por hablar para lograr con ello desenmarañarse, o –por parafrasear al propio Hierro– por despejar a su «cruel demonio» (CPCV: 229). Ya en el poema prologal se hablaba de «desendemoniarse» para «liberarse de su peso» y de «su veneno» (CPCV: 211), marcando una intertextualidad que fue prontamente advertida por la crítica (Jiménez 1972: 212)<sup>90</sup>. Con ese fin conversa el hablante con lo que se ha llamado *tú impropio* (Levin 1986: 108), y decimos «conversa» porque el poeta marca cierta reciprocidad

---

<sup>90</sup> Este estudioso considera que bajo la pretensión de «desendemoniarse» subyace cierto concepto de «poesía como catarsis» (Jiménez 1972: 234). Cfr. Barraión (1999: 82). El recurso al exorcismo del «demonio» como acción curativa de las obsesiones mediante la escritura lo desarrolló Hierro en un poema no recogido en libro, el ya aludido «Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca» (Hierro 1971: 9-16). Cfr. Aurora Albornoz (1982: 105-106), Gonzalo Corona –quien relaciona la idea con Rilke (1990: 31) y luego con Kierkegaard (1991: 146-149)– o Marta B. Ferrari (2001: 95-96) –quien la considera claramente goethiana (2001: 116)–.

desde la elección preposición «con» elevada a nivel paratextual: aunque el mundo inerte no le responda objetivamente, sí le comunica una suerte de alivio: «*Descansa comunicando / con las piedras, con el viento*» (CPCV: 211). De la misma manera, con semejante intención autoclarificadora se dedica en ocasiones a hablarse a sí mismo, como sucede en «*[Porque no ríes, porque hablas]*» y en «*[No lo comprenderé nunca]*». Respecto de este último, Víctor García de la Concha interpreta que «el poeta interroga a un misterioso *alter ego*» (1987: 650). El poema ha merecido un hondo análisis de Susana Cavallo, quien desarrolla estas apreciaciones primeras cuando afirma que «el yo lírico se habla, en realidad, a sí mismo [...] porque de no hacerlo, se volvería loco» (1991: 78-86). A pesar de ello, la identificación del enunciatario no es en absoluto evidente, pues el plausible desdoblamiento se mezcla con un tú de la trascendencia<sup>91</sup> que quizás no sea sino la parte serena e inmortal del yo.

A ti te pregunto. Nunca  
te volveré a hablar. Pregunto  
con el corazón ardiéndome  
en la boca. Sólo tú  
comprenderás estas luchas  
de los pobres seres vivos  
que para ti ya no cuentan. (CPCV: 229)

Es en *Quinta del 42*, y más adelante en *Cuanto sé de mí*, cuando se usa con más frecuencia –y sobre todo de manera más explícita– este procedimiento de enmascaramiento del yo. En ocasiones los indicios que llevan al lector a esta interpretación tienen que ver con la identificación de ese tú con el rol de poeta, que cambia el mundo con las palabras. Tal es el caso de «Ejemplo»: «*Acuérdate que tenías / voz de fuego*» (Q42: 311).

Otras veces, su uso se justificará por ser un recurso que permite al yo hablar de sí mismo, facilitando al tiempo una más rápida y efectiva implicación del receptor con el enunciado, de manera que se hace más patente ese sentimiento «social» que el poeta

---

<sup>91</sup> Cfr. Miguel Ángel Martínez Perera (2008: 209).

quiere transmitir. No se trata de un individuo especial por su sensibilidad: sus experiencias son asimilables a las de cualquier otro, con la especificidad de que él «es una hoja que habla entre hojas mudas» (Hierro 1962: 6). Así podemos leer las preguntas encadenadas que conforman uno de los poemas sin título de *Quinta del 42*, «[¿No te mata la muerte?]]» (Q42: 360): «lo que dice de sí mismo es válido para los demás» (Hierro 1962: 6).

En *Cuanto sé de mí* es bastante frecuente que el hablante se interpele a sí mismo con cierta actitud de desencanto hacia la función de la escritura, hacia la fuerza del propio canto, pues empieza a ver que los postulados que sostenía la llamada «poesía social» son en realidad vacuos. La poesía es palabra, y la palabra no puede más que decir. Vemos que en la antesala de la segunda época poética de Hierro comienza a aflorar ya la desconfianza hacia el *logos*: ¿hasta qué punto transforma la realidad, si no puede ni siquiera representarla con fidelidad?

Para qué cantas. Para qué  
cantas. (Entonces, a la altura  
de tu frente, trepaban yedras  
de juventud). Para qué apuras  
el vino. Déjalo que duerma  
ensombreciéndose en las uvas. (CSM: 457)

Así dice el poema «Paganos». Quizás algún día el canto tuvo sentido, sirvió para algo –aunque no sepa muy bien el poeta para qué–; ahora, desde luego, ya es inútil. En otro poema, «*La aventura*» (CSM: 439), se hace sentir esta inutilidad de buscarle sentido a las cosas. El hecho de escribir no deja de ser que «*Buscas los días. Te aferras a escenas / que son el reflejo de un sueño en la sombra de un sueño*», es decir, que nadie nos asegura que encontremos la luz, por lo que el yo se recuerda a sí mismo que «*Andas a tientas*»; de ahí que añada, convencido ya de la imposibilidad: «*(Más fácil hacer germinar esta piedra)*».

Mucho más claramente se ve este posicionamiento desencantado en «*Las nubes*» (CSM: 443) –recordemos que es el ejemplo que hemos utilizado en el capítulo segundo para explicar la táctica de imagen en el espejo–, donde después de recordarse



que «*Inútilmente interrogas. / Buscas, detrás de las nubes, / huellas que se llevó el viento*» se explicita el nombre propio de ese tú de la reflexión: «¿*Qué haces mirando a las nubes, / José Hierro?*», marca formal que orienta el texto definitivamente hacia la segunda persona autocomunicativa (Lévine 1976: 207; 1986: 108).

### 3.3.2. ENUNCIACIÓN ENCUBRIDORA

Otro de los procedimientos mediante los cuales el yo puede desdoblarse es enmascarándose en una tercera persona del singular. Esta enunciación encubridora no será utilizada prácticamente hasta *Quinta del 42* –ya hemos visto que la actitud de enunciación no será tampoco frecuente hasta este libro–. El único ejemplo que encontramos, como antesala a este proceder, será en el «Intermedio» del poema «Otoño», de *Con las piedras, con el viento...*, donde se hace referencia al hombre que «*canta cosas, / por engañarse, en las que no creía*» (CPCV: 275), cuya interpretación va en la línea del poema «[No lo comprenderé nunca]», que hemos analizado en el apartado anterior. Este «hombre», que identificamos con el amante protagonista del libro –quien se desdoblaría para autoanalizar sus sentimientos–, generaliza su aplicación alcanzando a la condición humana por entero. El uso ambiguo de «hombre» como genérico consigue, además, la identificación del lector con el sujeto poemático. Así lo había apuntado ya Pedro J. de la Peña, aunque utilizando de manera divergente algunos de los términos que en nuestra investigación estamos matizando: según el hierrista, de la propia imagen espectral hablaría el poeta en tercera persona, no mediante una apelación directa –que es lo que estrictamente entendemos nosotros por *imagen en el espejo*, siguiendo a López-Casanova (1982: 153-164)–.

La cuestión del desdoblamiento no es en Hierro una consecuencia del narcisismo. Es un problema de expresión y clarificación del yo. Permite, sobre todo cuando el desdoblamiento se realiza en tercera persona, una mayor frialdad cognoscitiva y una mayor participación del lector. El poeta se sitúa analíticamente como frente a un espejo, y lo que observa de sí mismo no le

sirve tan solo de un modo personal, sino que puede generalizarse en *el hombre* –de ahí la tercera persona– cuya efigie tiene enfrente de sí. (De la Peña 1978: 184-185)<sup>92</sup>

Este intento de objetivación es el que explica los poemas de *Quinta del 42* que se sirven de esta enunciación encubridora. En efecto, en «Segovia», por ejemplo, el sujeto lírico, objetivado en una tercera persona, reflexiona sobre el paso del tiempo en un vuelo onírico que parte de un lugar concreto, la estación de una ciudad. En el tren, este él –que por el hecho de ser una no-persona podría ser cualquiera– es figurado como «Hierro contra hierro» (Q42: 323), verso que se repite tres veces, como un conjuro, como queriendo llamar la atención de que es también el autor quien se esconde detrás<sup>93</sup>.

Este él no dicho –deducible a partir de los morfemas verbales de persona– es expresado en ocasiones mediante el sustantivo presuntamente neutro «El hombre», que por su inclusión genérica –o exclusión, según la perspectiva que adoptemos– abarcaría a todo el que se precie de serlo; se logra así una distancia que –como observa Sánchez Torre (2001: 28)– «evita el ensimismamiento». Así ocurre en el poema «[Cuando estuvo ante el hombre]» (Q42: 366) o en la primera parte de «Adagio», en «Sinfonietta de un hombre llamado Beethoven» (CSM: 431-438) –pero para este peculiar ejemplo, en el que el yo juega a esconderse combinando la enunciación encubridora con la imagen en el espejo, habrá que esperar al libro siguiente–. Según María del Pilar Palomo (1991: 101), este «hombre concreto» –«llamado Beethoven»– «se transmuta en el Hombre», si bien la estructura comunicativa del poema nos reserva más sorpresas: la intrusión del yo –se refiere el hablante a la melancolía, como «mi hermana de siempre» (CSM: 436)– crea un contexto de ambigüedad, entre la primera y la tercera persona, en el uso del pretérito imperfecto de indicativo que encontramos a continuación:

Estaba a punto de alcanzar  
el gran silencio. Acariciaba  
el terciopelo de las olas,  
los metales de la distancia.  
Entornaba la medianoche

<sup>92</sup> Puede consultarse asimismo su aportación posterior. Vid. Pedro J. de la Peña (1991: 59).

<sup>93</sup> «¿Se llamará el poeta José Hierro Real porque el destino le reservaba hierros reales, de verdad?», se pregunta Alfonso de la Serna (1992: 270).

sus claros párpados de agua.

¿A quién se aplican los predicados? Seguramente la ambivalencia él/yo es intencionada, dentro de los juegos de máscaras a los que recurrirá Hierro frecuentemente a partir de *Libro de las alucinaciones*, y que se confirman con el empleo subsiguiente del genérico «hombre» –sin concretar más datos–, para mantener la posibilidad del desdoblamiento. La ambigüedad de los fragmentos comentados posibilita que, como hemos afirmado arriba, el poema represente perfectamente, en el eje de su producción, dos de las vertientes comunicativas más características de cada una de las dos épocas creativas del autor. Así, este «hombre» no sólo es todo «hombre», como quería Palomo – opción muy acorde con los postulados de su poética de testimonio–, sino que se transforma en el propio hablante, en cuanto él también es «hombre» –siendo este procedimiento ya típico de la poética alucinada–. Jesús María Barraión visualiza esta posibilidad, aunque obvia las razones pragmáticas que han guiado nuestra interpretación: «el poeta se proyecta en el protagonista poemático» afirma, fijándose más en el efecto de distancia «proporcionada por el cúmulo de alusiones culturales derivadas del tiempo y la biografía de Beethoven, dirigidas todas ellas a crear en el lector la sensación de que el narrador presenta algo que le es ajeno» (Barraión 1999: 230).

«Epitafio para la tumba de un héroe» (Q42: 313) también está escrito desde una tercera persona. En este caso son otras las claves que destacan a la hora de interpretarlo como desdoblamiento. El verso que se repite abriendo cada una de las cuatro estrofas – «Se creía dueño del mundo»–, junto con el verso final –«y no era dueño de sí mismo»– lo encontramos al principio de otro poema del mismo libro aplicado a la primera persona: «Me creía dueño del mundo / y no era dueño de mí mismo» (Q42: 364), dato que nos lleva a interpretar la enunciación del «Epitafio» como encubridora del propio yo –ya hemos comentado cómo el yo se desenmascara en «Epitafio para la tumba de un poeta», por lo que no sería la primera vez que hablaría de sí mismo en una inscripción necrológica–. Con este mecanismo de desdoblamiento lo que se logra, además de resguardar el pudor afectivo de presentarse como un héroe –la actitud romántica generaba rechazo en la época–, es propiciar una referencialidad más amplia: él no es el

único héroe, también sus compañeros de generación lo son. En el «Prólogo» a la edición de 1991, Hierro explicita que «Los héroes que no cometieron ninguna heroicidad, los héroes anónimos, los que no podían justificar su desolación con hechos, iban a ser los protagonistas del libro» –aunque a continuación matiza: «Pero resultó otra cosa: no sé cuál» (1991c: 12)–. En este sentido apunta el título de este cuarto libro de Hierro: es referencia directa a la santanderina quinta del 42, un grupo de poetas de posguerra, entre los que se contaban José Luis Hidalgo, Carlos Salomón, Julio Maruri, Enrique Sordo o el propio Hierro, quienes se denominaban así por la imposibilidad de llamarse «generación»<sup>94</sup>. Pero lo que de verdad nos importa es que este título amplía su significado instalándonos en la problemática de un grupo social concreto, los quintos del 42 –aunque como hemos visto, el canto «resultó otra cosa» y se extiende a todos en general–: generación de jóvenes que han vivido la guerra en plena adolescencia y que cuentan con gran conciencia social, con una solidaridad enorme hacia todos los hombres, a pesar de que no han protagonizado más que papeles pasivos: han sufrido, pero no han actuado, es decir, no han luchado en el frente. «Son los jóvenes de la guerra civil, los que debían entrar al servicio militar una vez acabada la contienda y que, en lugar de los campos de batalla, conocieron la amargura de los vencidos sin entrar en combate» (De la Peña 2009: 39-40). Con detalle lo explica el propio Hierro, en carta privada a Juan Ramón Jiménez –fecha el 4 de diciembre de 1949–:

Yo llamo a mi generación –y es el título de un libro que escribo (libro de versos) y que no sé cuándo podré acabar– la quinta del 42. La quinta del 42 fue la que no llegó a entrar en fuego aunque sufrió todo lo que trajo la guerra. Muchos murieron en el frente del Ebro. Otros –los que teníamos ingenuas, pero maravillosas ideas, de las que no me arrepiento– nos metimos a conspiradores y dimos con nuestros huesos en las cárceles y en las comisarías, donde probamos toda clase de amargos panes.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Cfr. *La «Quinta del 42» y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel* (Navas Ocaña 1996).

<sup>95</sup> Ápud López-Baralt (2002: 288-289).

En 1942 José Hierro tenía 20 años, llevaba tres en prisión<sup>96</sup> y todavía no había publicado ningún libro. Vivía de pleno la experiencia de la posguerra, preparaba su sentir verdadero para luego poder decir, poder escribir comprometido con todas estas restricciones vitales con las que se enfrentaban sus quintos así como el resto de hombres de su época: la privación de la libertad, la cárcel del cuerpo, el espacio de una patria destruida, el paso inevitable del tiempo y la acechanza de la muerte.

### 3.3.3. ACTITUDES PERIFÉRICAS

En este apartado queremos abordar algunas de las implicaciones que se desprenden de las dedicatorias hierranas, dado que en ellas, de alguna manera, se establece el estatuto de un destinatario representado. El hecho de que formen parte de los indicadores paratextuales de la obra literaria, es decir, que se ubiquen en los márgenes del texto poético<sup>97</sup>, ha sido razón suficiente para que quedaran, a menudo, fuera de consideración. Sin embargo, el estudio de las mismas a lo largo de la trayectoria de los diferentes libros de poemas de José Hierro nos propicia datos muy reveladores en relación al papel que la mujer juega en su poesía.

«*A mi madre*» (TSN: 51) es la dedicatoria del primer volumen que Hierro publica, *Tierra sin nosotros*. El poeta se siente todavía un poco inseguro en este viaje iniciático que supone la publicación de un primer libro de poesías. Dedicando el poemario a su madre, su «primera patria»<sup>98</sup>, el autor afirma sus lazos umbilicales con la mujer de su vida, es decir, la que le dio su vida y por ello borró su ser mujer, su nombre, en aras de

---

<sup>96</sup> No salió de la cárcel hasta 1944, mediante oficio de excarcelación, «generosidad» del día de año nuevo. Cumplió condena durante cuatro años y cuatro meses, a pesar de que había sido condenado a doce años y un día. Mucho hubiera perdido la poesía española sin esta reducción de su pena.

<sup>97</sup> Vid. Genette (2001).

<sup>98</sup> Basándose en esta expresión lopesca y refiriéndose a las mujeres que amó el Fénix, Hierro tituló uno de sus ensayos «La primera patria de Lope» (1961b: 19-23).

un ser madre. Ya hemos comentado, además, que la ausencia del amor en su *opera prima*, tan común entre los poetas jóvenes que empiezan, se debe seguramente a que fue el dolor quien, adelantándose al amor, hizo mella primero en su alma adolescente. Ante esta experiencia, qué mejor refugio que una madre.

*Alegría* amplía esta visión familiar, y dedica «A Josefina y Francisco Ribes y su hija Margarita, esta alegría que ellos impulsaron con su amistad, su inteligencia y su entusiasmo» (A: 129). La idea de buscar un refugio acogedor para su poesía se sigue manteniendo, pues se trata de los nombres de quienes le albergaron amistosamente en Valencia, tras su estancia en presidio, recreando para él ese clima familiar que había quedado en los lejanos Madrid y Santander. El libro va dedicado a una familia donde a las mujeres, si bien ahora se les concede el nombre, se les niega el apellido. El apellidamiento ha sido históricamente territorio del varón, a cuya onomástica familiar las mujeres –al menos hasta hace poco– se han subordinado. De ahí la transmisión del linaje masculino a través del apellido<sup>99</sup>. Volviendo al matrimonio Ribes, es significativo que les dedique el libro, pues además de ambiente familiar ofrecieron al poeta un contexto literario óptimo para el desarrollo de su lírica: la esfera pública también residía entre sus paredes, al ser ambos escritores e hispanistas. Su hospitalidad y agasajo cultural se tradujeron en una extendida generosidad de sobra conocida<sup>100</sup>. Además, a ellos se deberá en parte la publicación posterior de *Con las piedras, con el viento...*<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> En contraste con esto, las mujeres hemos sido por tradición descastadas, nuestras líneas genealógicas han sido borradas –pues al casarse una podía perder su apellido– o directamente no dichas –pues se heredaba directamente el apellido del padre–. A una labor de palimpsesto, por un lado, y de lectura de agujeros, por otro, es a las que nos hemos tenido que aferrar para redescubrir nuestras genealogías latentes.

<sup>100</sup> No solo alcanzó a Hierro; un ejemplo lo conformaría el hijo de Miguel Hernández, a quien también acogerían, aunque sin tanta fortuna –no dio fruto en letras–. Curiosamente –aunque no debió ser coincidencia–, la anfitriona habría de ser una de las más reconocidas hernandianas –y hierristas, por cierto– bajo el seudónimo M.<sup>a</sup> de Gracia Ifach, más célebre que su verdadero nombre, Josefina Escolano (quede entre paréntesis el gesto –aunque no lo hiciera, evidentemente, como autorrenuncia– de cambiarse ella misma nombre y apellidos).

<sup>101</sup> Como sabemos, Hierro pierde el manuscrito cuando va a publicarlo, y lo reescribe «casi de un tirón» (CPCV: 210) con ayuda del borrador que precisamente a este matrimonio había enviado en 1947, año

Este tercer poemario, por su parte, y aun encarnando una auténtica *love story*, obvia en su dedicatoria lo que de femenino implica la relación amorosa. A decir verdad, el texto ofrece mucha más información que el hecho de hacer saber a quién va dedicado el libro, cosa que por cierto no hace a simple vista. «Carta a Gerardo» –título implícito de la misiva, rechazado explícitamente por el autor– es todo un discurso preliminar puesto al frente del libro «como muestra de agradecimiento por lo mucho que le debo» (CPCV: 209). En él se lleva a cabo un reconocimiento del maestro, dando a entender que se está tomando el libro como objeto, no como contenido amoroso, pues en este último caso hubiera dedicado el poemario a su enamorada. Así pues, aunque sin consignar su nombre, se agradece a Gerardo Diego el haber estado –bajo la forma de sus libros, que Hierro va enumerando– «a mi cabecera en horas en que necesitaba de la poesía». Ya lo advertimos en el análisis que le dedicamos a *Con las piedras, con el viento...*<sup>102</sup>:

No se destacan –a pesar de la temática que tanto contrasta con el resto de la obra hierriana– los sentimientos que han provocado la palabra poética, surgida de la esfera íntima, sino que lo que se pone de relieve es la dimensión formal del libro, la expresión aprendida en el espacio público de lo ya publicado –no la impresión que origina el impulso poético sino la expresión que lo expulsa–.

El siguiente libro, *Quinta del 42*, persiste en ubicar la poesía en territorio masculino, en el círculo donde lo amistoso se interioriza. Tal es nuestra lectura de la dedicatoria que abre el libro:

*A Aurelio García Cantalapiedra,  
el amigo fiel, comprensivo y entrañable.  
Adjetivos que parecen tópicos a los extraños.  
Insuficientes a los amigos. (Q42: 285)*

El poeta parece entrar de lleno en la vertiente «social» de la poesía. Un libro como *Quinta del 42* no tiene más sentido que dedicarlo a un compañero, a otro hombre comprometido. Ni a su madre, ni a una familia, ni por supuesto a una mujer, pues todos

---

en que les dedica su segundo libro. De no haberlo hecho, les habría dedicado seguramente este tercero, cosa que hubiera tenido mucha coherencia.

<sup>102</sup> Se trata de la comunicación que presentamos en las Jornadas Interdisciplinares de Estudios de la Mujer (Valencia, 2009), cuyo texto, al cual ya nos hemos referido, se publicará en las correspondientes actas.

estos sujetos pertenecen al ámbito familiar, y el territorio que se demarca en este libro es, ya lo hemos visto, el público, social y varonil.

En la misma línea apunta la dedicatoria de *Cuanto sé de mí* –el siguiente volumen dedicado<sup>103</sup>–, que se refiere a un hombre, Pedro Gómez Cantolla –padrino de su boda, en 1949–, pues solo los hombres y el trato con sus iguales permite al poeta conocerse. Porque el ámbito privado no importa, no parece importar a la hora de contar eso que el poeta «sabe de sí», o al menos –cabe matizarlo–, en los poemas de la primera época se separa nítidamente de lo íntimo, hecho que tiene como consecuencia –y el análisis de la modalización lírica ha sido una prueba irrefutable– la construcción de una serie de esferas, de alcance privado, donde se concentra lo femenino.

---

<sup>103</sup> El anterior a *Cuanto sé de mí*, el largo poema pero breve libro *Estatuas yacentes*, no lleva dedicatoria alguna.



## 4. SEGUNDA ÉPOCA: LA MODALIZACIÓN DE LA POÉTICA DEL DESENCANTO

### 4.1. LA ALUCINACIÓN COMO DESENCADENANTE DEL CAMBIO

La «alucinación», tal y como emplea el término José Hierro, es un procedimiento poético singular e individualizador que se va balbuceando desde sus primeros libros hasta culminar en *Libro de las alucinaciones*, donde recoge algunos de sus poemas anteriores. La «alucinación» se refiere a un modo de poetizar propio y, aunque parte del concepto general, no podemos identificarlo con él. «Alucinación», para el *Diccionario* de la Real Academia Española, es una «Sensación subjetiva que no va precedida de impresión de los sentidos». De esta definición Hierro enfatizará la nota de subjetividad, mientras que presentará matizado el requisito de desvinculación sensorial, dado que la alucinación poética precisamente parte de la sensorialidad que presenta la realidad, para liberarse posteriormente de ella. Se abre así una línea de liberación que se irá llenando, primero diseminadamente en poemas individuales, luego de manera más condensada, ya recogidos, a partir de *Libro de las alucinaciones*. Este libro supondrá, como dice Aurora de Albornoz, el «triunfo de la alucinación» (1982: 47-48).

El concepto de alucinación en Hierro, no es, pues, una novedad en 1964, sino que se había estado gestando desde los comienzos de su quehacer literario. La primera modulación de la alucinación se da ya en su primer libro, *Tierra sin nosotros*. Encontramos aquí un poema, «Destino alegre», calificado por la crítica como a medio

camino entre reportaje y alucinación<sup>1</sup>. La afirmación más alucinada es que «Vivimos y morimos muertes y vidas de otros» (*TSN*: 80), es decir, como bien ha interpretado José Olivio Jiménez, la vida de cada uno «no es otra cosa que la versión mil veces repetida de un destino universal e inútil que nos trasciende» (1972: 206). En nuestra opinión, sin embargo, no es alucinación lo que hay detrás de este desdoblamiento, sino profunda solidaridad, la que siente el hablante hacia sus compañeros, cuya fraternidad le lleva a sentirse uno con ellos. El mismo poeta lo había reconocido en privado: «En la [generación] nuestra ha habido muchas muertes –estúpidas y sin heroísmo– y la vida que no vivieron nuestros prematuros muertos hemos de vivirla nosotros»<sup>2</sup>.

En el mismo poemario, funcionando a modo de epílogo, nos sorprendía «Noche final» con estos versos:

Ya se han roto las ataduras.  
Sólo la noche me rodea,  
me va robando la memoria,  
me acuna para que me duerma. (*TSN*: 123)

José Olivio Jiménez apunta que estamos ante el reconocimiento del poeta por su atracción ante el misterio de la noche, que tiene la virtud de romper lazos<sup>3</sup>, mediante la sustracción de la memoria (1972: 225). La ruptura de las «ataduras», en ese contexto nocturno y de desmemorialización –yendo más allá de la «noche oscura del alma» de San Juan–, conlleva una pérdida de la conciencia temporal, que es el primer paso para el sentimiento alucinado de la liberación ante la tiranía de lo real.

Una concienciación de este interés no en los hechos, sino en las sensaciones que estos esconden, le llevará a afirmar en *Alegría*: «Busco, detrás de lo evidente, / el zumo de los sueños» (*A*: 185). De hecho, ya hay en este libro un poema titulado explícitamente

---

<sup>1</sup> Véase, como ejemplo, la opinión de Jiménez (1972: 204).

<sup>2</sup> Carta a Juan Ramón Jiménez de 4 de diciembre de 1949. Ápod Luce López-Baralt (2002: 289).

<sup>3</sup> Reflexionamos sobre este tema, común en su formulación con Rabindranath Tagore, en el VII Congreso Internacional de la Asociación ALEPH (Mánchester, abril de 2010): «Hierro y Tagore frente a sus ataduras: La alucinación como espacio poético de libertad». Cfr. Corona (1990: 21-32), quien ve resonancias más rilkeanas que tagorianas en algunos de los poemas que comentamos.

«Alucinación»<sup>4</sup>, donde ya en cierta manera se expresa la inconformidad ante la realidad precaria y la voluntad de trascenderla: «Siento el tiempo pasar y perderse y tan sólo por fuera de mí se detiene» (A: 136). Como «Alucinación» aparece también titulada una sección de *Quinta del 42*<sup>5</sup>, así como muchos poemas –con su correspondiente modalizador– en *Cuadernos de Ágora* (1958-1961), los cuales serán luego recogidos en *Libro de las alucinaciones*.

Como hemos avanzado arriba, será el último libro de la primera etapa hierriana el que presente un cuidado equilibrio entre reportajes y alucinaciones. *Cuanto sé de mí* es, pues, el paso previo al desbordamiento alucinatorio que encontraremos en el libro siguiente. Según José Olivio Jiménez, y con él gran parte de la crítica hierriana:

*Libro de las alucinaciones* venía a significar, de muy rotunda y oportuna manera, una apertura de la estructuración poemática y de la materia verbal a los valores y posibilidades líricas del irracionalismo, en una dirección hacia donde muy pronto, y con las naturales antelaciones que siempre son observables en cualquier historia literaria, habría de encauzarse la actividad poética más dinámica de la década. (Jiménez 1991: 105)<sup>6</sup>

Sin embargo, antes de entrar en el mundo que se abre plenamente a partir de *Libro de las alucinaciones*, es conveniente recordar la postura de la crítica en cuanto a la consideración de la naturaleza heterogénea de la teoría de Hierro puesta en práctica, aquella que dividía tajantemente reportaje y alucinación. Creemos que entre ellos –y lo dejamos así sugerido– no hay una relación de inclusión mutua o de reciprocidad, sino más bien una relación de hiponimia: el reportaje está en la base de la alucinación, pero no necesariamente se da esto a la inversa. La alucinación es una superposición de reportajes, una distorsión de la exposición de los hechos, es desdoblamiento de yoes, es decir, superposición de personajes que, en muchos casos, serán extraídos de

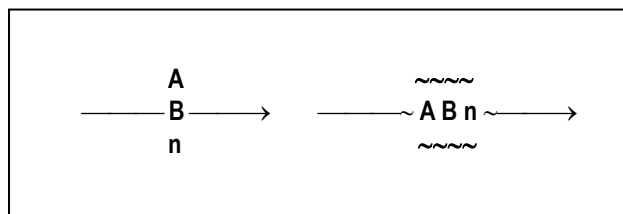
---

<sup>4</sup> Según José Olivio Jiménez, este poema no es todavía, a pesar del título, una «alucinación» en toda regla, pero deja constancia de esa doble vía que quiere seguir el poeta (1972: 226). El mismo –aprovechamos para recordarlo– contiene el verso que rubrica nuestra Tesis. Vid. infra «En la carne desnuda la escarcha» (pp. 579-599).

<sup>5</sup> Dionisio Cañas, en esta línea, considera *Quinta del 42* como «antesala de la alucinación» (1986: 28).

<sup>6</sup> No se confunda esta irracionalidad con el «irracionalismo» que –tal y como lo entiende Bousoño (1977)– defiende Jesús María Barrajón (1999) precisamente para los primeros libros del poeta. Complementétese con lo apuntado en la nota 8.

reportajes<sup>7</sup>. Dice Dionisio Cañas al respecto que «la poesía no es ya una herramienta del conocimiento –como se pensaba en los inicios de la posmodernidad–, sino una forma de jugar con el lenguaje y con la información que nos llega de la sociedad en que vivimos» (1989: 53). Se trata de un juego gramatical en varios niveles; por un lado, se nivelan los tiempos, mediante superposición o yuxtaposición, como veremos, –vale decir que la diacronía se vuelve sincronía– y se confunden sujetos, mezclándose con predicados que no les corresponden –«*alguien los vive y los recuerdo yo*», se dice en «Teoría y alucinación de Dublin» (LA: 473)–; por otro lado, las relaciones paradigmáticas, mediante la alucinación, se convierten en sintagmáticas, ya que los elementos excluyentes de un paradigma pueden compartir una linealidad, aunque esta sea simulada o alucinada.



Una cuestión aparentemente clara es que la poesía de Hierro evoluciona, en palabras del propio poeta –en entrevista con Antonio Núñez (1966: 4)–, «caminando hacia un irracionalismo cada vez más evidente»<sup>8</sup>, según va entrando en el terreno de la alucinación. Hemos de entender estas declaraciones como muestra de su conciencia de irse apartando de la función representativa de la realidad más inmediata. El poeta va abandonando, pues, su decir realista.

Pero ante todo esto cabe todavía otra pregunta, la que se hace José Olivio Jiménez: ¿no hay en este vocablo algo más? Y como respuesta, el escalofriante hallazgo

<sup>7</sup> Véase al respecto «La fuente de Carmen Amaya», poema-alucinación, cuya dedicatoria dice: «A César González Ruano, restituyéndole lo que tomé de uno de sus magistrales artículos» (LA: 510).

<sup>8</sup>Cfr. Jolanta Bartoszevska (1992: 14). Jesús María Barraión (1999), por su parte, defiende que el irracionalismo poético se da en los primeros libros de Hierro, siendo su evolución un avanzar hacia postulados posmodernos. La paradoja no es sino terminológica: irracionalismo para Hierro es irracionalidad, alucinación; para Barraión, fiel discípulo de Bousoño, es simbolización, modo de expresión definidor de las poéticas de la modernidad.

de la luz en *alucinación*: «nótese que en su morfología misma entra ya la idea radical de la luz: el alucinado se siente así en posesión de la luz, lo que cree haber visto o descubierto tiene para él la certeza de lo evidente, de lo luminoso» (1972: 312)<sup>9</sup>. Frente a la falsedad de los sentidos que supone en sí la alucinación, nos encontramos con esta luz del conocimiento que lo trasciende. En esta línea, Dionisio Cañas (1986: 27-28) interpreta el sueño como un método también de conocimiento, el cual acerca al infinito, es decir, al no-ser, a la muerte. En esta poesía de duermevela, donde actúa un yo intrasubjetivo, característico de la concepción asociativa propia de la poética histórica de la modernidad, si bien se concibe el sueño como una forma de conocerse y de conocer al mundo, Hierro siempre vuelve apresuradamente a la realidad, con cierto temor de haber estado demasiado cerca de la muerte, si bien esto no lo hace de manera voluntaria, pues se lamenta al mismo tiempo de una doble imposibilidad: no poder mantener ese estado lúcido que es la alucinación y sentir que dicha lucidez es escurridiza. En efecto, la luz que se alcanza no se puede comunicar. Esa es una de las claves de la alucinación, que ya se intuía en uno de los poemas del libro anterior:

La luz que avidiciste para ceñir la frente  
de los hombres, no pudo atravesar el muro  
que separa lo eterno del tiempo. Es como luz  
soñada, luz de cauce imposible que muere  
al despertar. (CSM: 434)

La crítica ha visto, justo en este fragmento, la relación luz-revelación que, al ser soñada, no se puede transmitir:

Sabe, pues, el poeta que nunca podrá dar cuenta fehaciente a los demás de la revelación con que ha sido privilegiado; les llegará, sí, el resplandor, la palabra «aún fresca del contacto celeste» [CSM: 434], pero lo radical de la experiencia resultará inexpresable. (Sánchez Zamarreño 1995: 28)

---

<sup>9</sup> Según esta idea, para José Olivio Jiménez las dos vertientes de la poesía de Hierro (reportaje-alucinación) responden a dos modalidades de una única y misma necesidad de luz, buscada por diferentes caminos: o bien mirada directamente, o bien presentida a través del misterio y la subjetividad, explorando apasionadamente las sombras que protegen o esconden dicha luz. A esto cabría añadir una observación no menos interesante, y es que esta relación luz-alucinación aparece ya en el primer poema titulado explícitamente «Alucinación» (A: 136), pues en él se repite la pareja «¡Tanta luz» hasta la obsesión, siempre abriendo verso y exclamación.

Lo que explorará el poeta a partir de *Libro de las alucinaciones* es que la luz real también es inasible, y así resultará por tanto el contenido de la alucinación, cuya verdad no solo es captada a nivel onírico. Es una realidad otra que no se sabe dónde ubicar.

Si retomamos aquel componente de luminosidad en el vocablo «alucinación», esta idea de luz presenta conexiones internas todavía más insospechadas y, por ello, sorprendentes. Nos referimos a la relación luz-color. Conciérne a la ciencia demostrar que sin luz el color no únicamente deja de ser apreciado por los sentidos, sino que, y esto es más revelador, directamente no existe. Esto ya lo intuía la mente humana: sin luz las cosas no se ven, el color no se ve. Lo dramático es que, en realidad, mientras las cosas siguen ahí a pesar de las tinieblas –podemos tropezar con ellas–, no así el color. De ahí que en el poema «Alucinación en Salamanca» se esté evocando sin cesar a una «sombra», extrañándose continuamente de la sucesión de segmentos fónicos de este vocablo, como quien repite muchas veces una palabra hasta darse cuenta que ha perdido trágicamente su significado, de que es solo una cadena de sonidos que resuenan y que percibimos con profundo extrañamiento.

No es hasta el momento de la revelación, de la alucinación, cuando el yo lírico se da cuenta de que esa «sombra» es en realidad «azul»<sup>10</sup>. La luz proporciona el conocimiento necesario para que la «sombra» salga de las tinieblas. «Azul» sólo puede ser con la luz, es decir, con la alucinación. Nótese además el juego de palabras: «azul» contiene, al revés, la palabra luz. Lo contrario de la luz es el (a)zul, y por eso está escondido en la sombra, para volverse, paradójicamente, luminoso. Esta es la «súbita revelación» del alucinado.

De pronto,  
deslumbradoramente,  
el agua cristaliza  
en diamante... Una súbita

---

<sup>10</sup> José Olivio Jiménez (1972: 317-326; 1991: 117-126) señala la importancia simbólica que este color tiene a lo largo de la trayectoria poética de Hierro. Significa lo eterno y permanente, frente a los matices caducos del otoño que podría inspirar el color dorado. Lo veremos con detalle en el apartado de la simbología cromática del capítulo quinto.

revelación...

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 ésa*  
 la palabra (no *sombra,*  
*sombra, sombra*). (LA: 483-484)

La alucinación ha brindado al poeta la luz necesaria para que el color exista y cobre sentido, una luz que durará lo que la alucinación. No en vano se refiere Sánchez Zamarreño a estos fugaces hallazgos como «claros de azul» (1995: 27) que iluminan la noche y la confusión. El poema, en su construcción, reproduce esta idea, presentando una «estructura clásica alucinatoria de ascensión y caída» (Barrajón 1999: 276). De hecho después no queda sino la sombra de la oscura realidad, que sigue resonando vacía de contenido. Ni siquiera la memoria es capaz de recuperar el recuerdo de lo que sí tuvo sentido en algún lugar o tiempo, aquello que entonces era evidente.

Gris... Olas... Sombra... He vuelto  
 a olvidar la palabra  
 reveladora [...]  
 No: la palabra no era  
*sombra*. (LA: 485)

Para Martín López-Vega las alucinaciones hierrianas no configuran sino evidencias (2001: 93), las cuales confunden sus términos tras el momento lúcido, como por efecto de una visión nublada o videncia ya definitivamente enmarañada. A pesar de dedicarle pocas páginas a José Hierro, Gustav Siebenmann expresa muy bien lo que significa la alucinación en su trayectoria lírica, al decir que con ella se saltará definitivamente a un nuevo modo de decir:

Tras la poda ya se anuncian los nuevos brotes de una poética que ya no piensa exclusivamente en los efectos del mensaje sobre un público ilusoriamente mayoritario, sino también en las contingencias anímicas del acto creador y en la rica potencialidad experimental de la formalización. (Siebenmann 1973: 485)

«Teoría y alucinación de Dublin» es un manifiesto en verso que da el paso definitivo hacia esta poética nueva. Arturo del Villar lo niega, considerando que el manifiesto se presenta «en la culminación de su obra lírica» (1975: 79), sin embargo, en el momento en que Del Villar publica el citado artículo, Hierro todavía habría de publicar sus dos últimos libros<sup>11</sup>, que vendrían a confirmar que lo que se planteaba en el poema prologal de *Libro de las alucinaciones* era, no un final, sino un principio, algunos de cuyos aspectos –no podemos esquivarlo– ya estaban balbuceados anteriormente. En «Teoría y alucinación de Dublin», poema metapoético<sup>12</sup>, se pueden ver teorizadas las bases poéticas de la alucinación hierriana. La opción discontinua o dialéctica del tiempo se nos muestra como adición de momentos de plenitud separados por instantes vacíos, los cuales habrán de ser llenados de algún u otro modo. La propuesta de Hierro es llenarlos de nostalgia –evocación de esos otros momentos intensos–, es decir, mirando hacia el pasado, o llenarlos con las ilusiones, claro está, mirando esta vez hacia el futuro, hacia el tiempo no transcurrido, no-pasado<sup>13</sup>. Los instrumentos serán, pues, la imaginación y el recuerdo. Con estas armas el ser humano puede saltar las fronteras del espacio y del tiempo, mecanismo, como veremos, imprescindible para alucinar, y que según García Conde y Lozano-Renieblas (1992: 151) se inscriben en lo que ellas llaman «estética del bebedor»: «El poeta mediante “el vino” alcanza el no-tiempo, la ucronía, pero pasados los efluvios etílicos ha de reinsertarse al mundo de donde se evadió».

*Un instante vacío  
de acción puede poblarse solamente  
de nostalgia o de vino.*

[...]

*(Imaginar y recordar  
se superponen y confunden;*

---

<sup>11</sup> Sin embargo, dos años después de la publicación de *Agenda*, Gonzalo Corona habría de expresar una opinión parecida: «si José Hierro ha tardado veintisiete años en publicar otro libro de poemas ha sido porque se había dado cuenta de que con el *Libro de las alucinaciones* había completado formal y temáticamente su intuición poética original» (1993: 54).

<sup>12</sup> El único metapoético en su totalidad en *Libro de las alucinaciones*. Cfr. Jesús María Barraón (1999: 281-286). Vid. también, el comentario de Gustav Siebenmann (1973: 482-485).

<sup>13</sup> Compárese con lo apuntado por José Olivio Jiménez (1972: 307-311).



*pueblan, entrelazados, un instante  
vacío con idéntica emoción.  
Imaginar y recordar...)*

[...]

*Imaginar y recordar...  
Hay un momento que no es mío,  
no sé si en el pasado, en el futuro,  
sí en lo imposible... Y lo acaricio, lo hago  
presente, ardiente, con la poesía.*

*No sé si lo recuerdo o lo imagino.  
(Imaginar y recordar me llenan  
el instante vacío.) (LA: 471-473)*

La «nostalgia» –es decir, el recuerdo– y el «vino» –es decir, lo imaginable– de los primeros versos es lo que escribe el poeta, lo que traduce en palabras cuando hace poesía: «*Cuando la vida se detiene, / se escribe lo pasado o lo imposible / para que los demás vivan aquello / que ya vivió (o que no vivió) el poeta. / Él no puede dar vino, / nostalgia a los demás: sólo palabras*», las palabras que narran ese tiempo pasado o no-pasado, ese recuerdo o imaginación que llena el vacío del presente, porque la poesía no es vida, sino lo que «*da apariencia de vida*». Pasado, futuro e imposible, los tres tiempos de los que habla Julia Uceda cuando dice que «el poeta se evade del presente en el que sólo deja su cuerpo» (1963: 6)<sup>14</sup>. Pero, realmente, esos tres tiempos no son sino dos, el de la «nostalgia» y el del «vino», es decir, el del pasado y el del no-pasado. José Olivio Jiménez (1990: 14-15) cita dos parejas de vocablos quizá más claras: «*nostalgia y esperanza*» o «*recordar e imaginar*». Lo que ocurre es que –hemos de señalarlo– imposible y futuro coinciden en ser, ambos, un tiempo no-pasado, imaginado.

En todo caso, en virtud de lo que estamos viendo se puede erigir la figura de José Hierro como poeta del tiempo<sup>15</sup>, del tiempo que pasa, que pasará o que pudo pasar –

---

<sup>14</sup> Cfr. Pedro J. de la Peña (2009: 205): «la alucinación no es evasiva, sino intemporalizadora e intemporalizadora».

<sup>15</sup> Así lo ha tratado José Olivio Jiménez, de ahí el título de la obra que estamos citando, *Cinco poetas del tiempo* (1972 [1964]), aunque luego, teniendo en cuenta las aportaciones sobre el tema de la crítica posterior, a la que remitimos (Rexach 1974: 86-119; Albornoz 1982: 95-97; Cañas 1986: 34-38;

pretérito, futuro, imposible—. Es el suyo un intento por concretizar el concepto temporal, por dar forma a esta idea. Es un deseo de comprenderlo. Y en este ansia de analizar lo inanalizable el poeta no se encuentra sino con una conciencia alucinante. Se entiende que el tiempo transcurre, siendo imposible explicar su esencia de manera lógica. Es como empeñarse en contar un sueño: la lógica pensada se deshilacha en el mismo acto explicativo. La fabulosidad se vuelve trágicamente nada y vacío. De la misma manera nace la fragmentariedad de la historia, los saltos temporales, la multiplicidad de yoés, el desdoblamiento. El tiempo sólo tiene sentido desde una conciencia alucinada, y así es como se expresa.

Este tiempo como ente abstraído únicamente expresable mediante la alucinación, que recorre la existencia en general y la de cada uno en particular<sup>16</sup>, se ve complementado por el tiempo concreto, por el tiempo de cada sociedad y de cada persona que vive en ella; es decir, la época. También José Hierro ha sido considerado, en este aspecto, poeta de «su tiempo», el cual se ve representado normalmente en los reportajes. Esto, que hemos desarrollado en el capítulo anterior, configura la tesis de Pedro J. de la Peña (1978: 75):

José Hierro es el punto de intersección, la bisectriz del ángulo en donde confluye la doble marea de lo colectivo y lo individual, de lo social temporal y de lo intemporal, de la realidad llana y externa y el enigma de la realidad, pugnando todo por expresarse al unísono, bien que superpuestamente unas cosas a otras según el tirón de lo «yoístico-alucinado» o de lo «colectivo-solidario» fuese capaz de balancear, por unos momentos, la dirección de la cuerda a su favor.

Pero, según el crítico, lo que prima en Hierro es lo intemporal, y de ahí su consideración del poeta como uno de los «clásicos de nuestra poesía de hoy» (De la Peña 1978: 76). Lo intemporal pretende llenar el hueco que deja lo temporal, es decir, la existencia en su faceta de desengaño, de no-plenitud; así se explica que la poesía de

---

Cavallo 1987: 143-144; etc.), se corrige y lo considera más bien un poeta de la temporalidad (Jiménez 1990: 7-21).

<sup>16</sup> O el tiempo como esa línea horizontal que recorreremos y que, al recordar, recogemos entrecruzada y superpuesta. Nosotros pasando por el tiempo o el tiempo pasando por nosotros; el resultado, el efecto, es siempre el mismo. Al final siempre está la muerte.

José Hierro avanza desde una primera poética de testimonio a una segunda época de desencanto, en la que el poeta encuentra una vía de escape al callejón sin salida en que ha derivado su pretendido compromiso social. En una reciente aportación, De la Peña afirma que «el poeta va a despegar en esta época hacia una etapa que podríamos entender como “poesía de la interiorización”» (2009: 134)<sup>17</sup>. De esta manera, se elude la realidad física y social en busca de una verdad, en cuyo proceso se entiende la poesía como instrumento de conocimiento, como hemos visto que sucedía en las tendencias poéticas posteriores a 1955. Hierro, en sintonía con algunos de los poetas del cincuenta, encuentra en la poesía su función última de indagación en la existencia. Percibimos, además, una marcada conexión con los poetas más jóvenes, los llamados «novísimos», por la presencia, en esta segunda época, de una tendencia culturalista<sup>18</sup> en su poesía, similar a la que los citados poetas también cultivaban, e incluso un frecuente recurso a sentirse otro, a identificarse con personajes de la historia del arte o de la música, a hablar de ellos o a imaginar que con ellos conversa. Se trata, en nuestra opinión, de otra de las vías de escape por las que el yo, refugiado en un ambiente de irrealidad, intentará superar ese desencanto que le produce la vida real.

La crítica ha destacado, en efecto, la importancia de este «desencanto de la historia para comprender en principio la necesidad psicológica de la alucinación» (José Olivio Jiménez 1972: 309; 1991: 107): como hemos visto, el mundo, y con él el presente, pierde su significado, ambos se presentan como oquedad; la alucinación, con lo que tiene de recuerdo («nostalgia») y de imaginación («vino»), sirve para llenar ese vacío<sup>19</sup>. Ese

---

<sup>17</sup> No obstante, él lo aplica desde *Cuanto sé de mí*. Y más adelante añade: «el poeta ya no es un obrero, sino un funcionario de un ente público. Su vida entra en contacto con el ámbito de las irrealidades del mundo intelectual» (2009: 140). Como veremos, esta irrealidad también está en la base de la alucinación.

<sup>18</sup> Podemos entender el culturalismo como «mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para –en la mayoría de los casos– hacerlos portavoces de sus propias intuiciones» (Jiménez 1972b: 378). Cfr. la diferenciación de Guillermo Carnero, principalmente la que distingue entre culturalismo duro o total frente a culturalismo de baja intensidad (Carnero 2000: 41-57).

<sup>19</sup> Compárese con la interpretación que al respecto ofrece Dionisio Cañas (1986: 26, 31 y 57); cfr. también Pedro J. de la Peña (1978: 99-101).

juego de tiempos le permite una visión unitaria de su existencia, una unidad aparente, ilusoria, que es la alucinación. Esto configura, en palabras de Aurora de Albornoz (1982: 49), el «ansia constante de vivir la vida en toda su plenitud», sin huecos, sin vacíos intermedios: la vida como un todo constante y pleno.

Para lograr este efecto de angostura temporal, José Hierro se vale de diversos mecanismos. Uno de ellos es la yuxtaposición temporal y espacial, que se sirve de la elipsis para narrar, en sus puntos álgidos, unos hechos o una vida. Esto es lo que ocurre en «Acelerando», donde el poeta cuenta su historia de amor, su vida con su mujer y con sus hijos. Se respeta la linealidad, aun en esa sucesión acelerada de acontecimientos, una linealidad que, sin embargo, se rompe con la evocación continua a la noche del amor<sup>20</sup>.

[...] En el portal, «Espera», me dijo. Regresó  
vestida de otro modo, con flores en el pelo.  
Nos esperaban en la iglesia. «Mujer te doy». Bajamos  
las gradas del altar [...]  
Los niños –quiénes son, que hace un instante  
no estaban–[...]  
Abrí la habitación de los pequeños,  
volaron pétalos de lluvia. Ellos estaban afeitándose. [...] (LA: 535-536)

Donde sí se rompe descaradamente la linealidad del tiempo es en los poemas que utilizan como técnica alucinatoria la superposición. Aunque estos conceptos se puedan confundir debido a sus puntos en común, cabe diferenciarlos. Según teoriza Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* (1976 I: 406), «en la “superposición”, el presente y el futuro o pasado se presentan como simultáneos; en la “yuxtaposición” no hay simultaneidad, sino tangencial aproximación de dos épocas que en la realidad no se ofrecen en esa vecindad colindante». Así, tenemos dos mecanismos para lograr una finalidad semejante: «darnos la sensación de la rapidez de la vida, mostrando *hasta qué punto* sentimos la vida como patética brevedad». En el escueto comentario esbozado

---

<sup>20</sup> Cfr. Carlos Bousoño (1976 I: 404-406): «El poeta contempla su vida pasada y su vida futura, desde fuera, digamos, del tiempo mismo, en algo como una “acelerada” película en que los años se sucediesen vertiginosos, o mejor, en que se yuxtapusiesen años separados y discontinuos, con supresión de los intermedios».

acerca de «Teoría y alucinación de Dublin» hemos apuntado la necesidad de saltar las fronteras que el espacio y el tiempo imponen. La superposición es una técnica efectiva para lograrlo. De los cinco tipos de superposición que indica Carlos Bousoño, es la temporal la que se manifiesta como «peculiaridad de la poesía contemporánea» (1976 I: 388-389), y es que es la más llamativa e innovadora. Sin embargo, aparte de tiempos, también se pueden superponer espacios –Dublín no visitado sobre el Madrid presente–, o ambos a la vez –la Salamanca actual que lleva a la Italia renacentista<sup>21</sup>–. En «Alucinación en Salamanca» se confunden, de hecho, las instancias de tiempo y espacio:

Quién disipó el lugar  
 (o el tiempo) que me daba  
 su sangre, el que escondía  
 el lugar (o era el tiempo)  
 no vivido. Y por qué  
 recuerdo lo que ha sido  
 vivido por mi cuerpo  
 y mi alma. (LA: 485)

También en «La fuente de Carmen Amaya» se confunden tiempo y espacio: «Por cuántos sitios –horas y lugares, qué sé yo–» (LA: 511). Y es que tiempo y espacio, realmente, son difíciles de entender por separado. De ahí la alucinación. El poeta, para llenar el vacío del que hablábamos arriba, acude a otros lugares, a otras épocas, para evocarlas en su presente, en su aquí y ahora que se le dibujan como un agujero en su existencia, como un interrogante –«sombra»–, como un rechazo de un presente que no corresponde con el pasado que él hubiera deseado –considérense «Viaje a Italia» y «El pasaporte», aunque este último es considerado por la crítica como reportaje<sup>22</sup>–.

Dionisio Cañas (1986: 70) se refiere a esto con el binomio  *cubismo emocional*, en cuanto que se reúne «en un solo lienzo poético lugares y tiempos que, conforme va progresando su obra, son cada vez más remotos, distantes y esquemáticos». Es una técnica próxima a la cinematografía, que conecta con la hiperestimulación de las grandes

---

<sup>21</sup> Así interpreta José Olivio Jiménez (1972: 320-321) la evocación de Italia, como un recuerdo que surge ante la contemplación de Salamanca, reminiscencia que, como hemos dicho, se superpone al presente. Se condensa esto en la ecuación «sombra de Salamanca = azul de Italia».

<sup>22</sup> Cfr. Carlos Sahagún, quien lo considera ejemplo «de nuestra mejor poesía social» (1992: 136).

urbes y con el culturalismo historicista de la posmodernidad. Así, hay momentos en que el poeta siente estallar la plenitud de tiempos y lugares diversos, de otras vidas, como un fenómeno sublime, avasallador, que convierte al yo en un «héroe» –tan diferente al de la primera época–, sustantivo que precisamente da título a uno de los poemas de *Libro de las alucinaciones*, en que se expresa ese bullir vital: «de súbito se encienden mar y música; / estallan tiempo, espacio, fuera y dentro; / giran deslumbradores vida de ayer y sangre fresca: / es como un huracán irresistible» (LA: 515).

Otra técnica también básica en la alucinación es el desdoblamiento. Ya desde *Tierra sin nosotros* la voz del poeta se empieza a desdoblar en la voz de la muerte. En «Alucinación en Salamanca» se recogen las ideas ya esbozadas en «Destino alegre», escrito tantos años atrás. Se trata de un desdoblamiento que le hace vivir vidas de otros, y morir muertes de otros; la otredad como síntesis de un ser que siente, alucinado, una existencia unitaria<sup>23</sup>. Sin embargo, como hemos dicho antes, en «Destino alegre» el propósito de fondo es la sobria solidaridad humana, mientras que ahora ese desdoblamiento responde a una «súbita / revelación» (LA: 483), producto de la lucidez y de la amplia mirada que le proporciona la alucinación:

[...] Y quién fue  
que yo no sé. Y quién fui  
el que ha vivido instantes  
que yo recuerdo ahora.  
Qué, alma mía, en qué cuerpo,  
que no era mío, anduvo  
por aquí, devanando  
amor, entre oleadas  
de piedra [...] (LA: 484)

El desdoblamiento se puede dar también en un *yo póstumo*, como lo denomina Cañas (1986: 35), metamorfoseándose en una voz que habla desde la muerte, como el

---

<sup>23</sup> Cfr. José Olivio Jiménez (1972: 322).

ser ahogado que flota en el «mármol verde de oleaje glacial» (LA: 487) de «Alucinación submarina»<sup>24</sup>, o el yo muerto, ya enterrado, de «Mis hijos me traen flores de plástico».

Necesario sería que ahora estuviérais aquí abajo  
y que viéis a vuestros hijos llegar entre las tumbas,  
bajo la lluvia, y dejar su perfume y su presencia  
en las tibias, alegres, inmortales  
—más hermosas en vuestras manos que las del bosque—  
flores de plástico. (LA: 533)

Otro desdoblamiento puede darse confundiendo el yo con un *otro*. Se puede «desdoblar la personalidad en dos yo, para ponerlos frente a frente», para así, huyendo de sí mismo, lograr que se dé «una conciencia, clara, de que yo puedo ser otro, que yo es otro» (Aurora de Albornoz 1982: 115). Así, según la teoría de las máscaras de Dionisio Cañas (1986: 60-62), encontramos en «Retrato en un concierto» la máscara de un tú: Solveig, «un ser que no es ninguna de las dos identidades aparentes sino otra, más oculta, enigmática e indescifrable». Según Jesús María Barraión (1999: 280) este personaje femenino sería en realidad un *otro* en el que el yo se desdobra:

[...] así visto, el poeta habría unido lo musical y lo amoroso para que sirvieran de alegoría de un yo dividido, tema constante de la poesía de Hierro: un yo dividido que, en este poema, adquiere una nueva posibilidad, la de no ser ninguno de los dos, sino otro diferente: «Los dos seres que eras, miraban / con los mismos ojos, distantes / y fríos. No pertenecían / a tus dos vidas, sino a otra / que era tal vez la verdadera».

Estas máscaras, que veremos con más detalle en los apartados correspondientes, se suelen realizar frecuentemente sirviéndose de personajes importantes de la historia o de la cultura universal: el yo habla de otros, pero en su caracterización se filtra su propia emotividad. La alucinación le llevará, en otros casos, a encarnarse en estos personajes o a imaginárselos en calidad de oyentes o interlocutores, procedimiento que se completa con los desplazamientos a otros lugares o épocas históricas. La exuberancia de estas referencias culturalistas —que conecta, como sabemos, con la poesía que empezaba a cultivarse en el momento—, contrasta de manera vehemente con la mayor llanura y referencialidad inmediata —a la España del

---

<sup>24</sup> Este protagonista no ha fallecido literalmente, pero es póstumo en la medida en que ha dejado atrás su vida verdadera.

momento, con sus comunes habitantes<sup>25</sup>— de la época creativa anterior, que no precisaba —recordemos— un lector cultivado.

Después de la palabra «alucinaciones» con la que se cierra *Libro de las alucinaciones*, José Hierro no volverá a emplear el término en ninguno de sus libros. Es posible que su intención fuera desmarcarse de su producción anterior —tan alejada en el tiempo cuando publica *Agenda*— o, con mayor probabilidad, simplemente pretendía evitar en el público una primera impresión de poeta maduro que repite las mismas fórmulas. Sin embargo, lo cierto es que muchos de los procedimientos de *Libro de las alucinaciones*, lejos de agotarse en él —y sin suponer en absoluto reiteración sin novedad—, encontrarán eco e interesante seguimiento en la producción posterior del poeta.

La modalización lírica que encontraremos en estos poemarios, así como su construcción simbólica —que analizaremos más adelante—, nos ayudarán a delimitar con más precisión la supuesta inflexión en su poesía. Así, comprobaremos que todos los presupuestos de este cambio de poética unifican los tres últimos libros que publicó Hierro, *Libro de las alucinaciones*, *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*, a pesar de que no son pocos los años que median entre ellos. La estructura interna de los mismos converge hacia esta interpretación unitaria: los tres están formados por tres secciones, algo que había ensayado por vez primera en *Alegría* y a lo que ya nos tenía acostumbrados, practicándose sistemáticamente desde *Estatuas Yacentes*. A esta concepción trinitaria de la obra poética se le añade un rasgo compositivo adicional: los tres libros cuentan con un poema prologal y otro que funciona como epílogo —normalmente titulados así explícitamente y transcritos en cursiva—, de manera que entendemos que en esta época de madurez compositiva el poeta ha hallado la estructura con la que se siente más cómodo —después de las experimentaciones divisorias juveniles, que incluían insertar algún prólogo o epílogo, pero no de manera sistemática y nunca ambos en la misma obra—.

---

<sup>25</sup> No olvidamos que existen excepciones a lo dicho, si bien estas son contadas y pertenecientes a los últimos libros de dicha primera época, además de que están insertos en las partes más «alucinadas» de los mismos: Tomás Luis de Victoria y Fray Luis de León en *Quinta del 42*, Beethoven y Haendel en *Cuanto sé de mí*, y poco más.



Los títulos de estos tres últimos libros apuntan, asimismo, hacia un sentido unitario. Frente a paratextos de tono más lírico –exceptuando *Quinta del 42*– que poblaban las publicaciones de la primera época, ahora se apuesta por títulos más sobrios –a pesar de que encierran contenidos más alucinados– en los que cabe destacar una significativa nota común: el primer término –o único, en el caso de *Agenda*– hace referencia al soporte textual. «Libro», «Agenda», «Cuaderno» son objetos que albergan la palabra escrita<sup>26</sup>. «Libro» y «Cuaderno» son términos semánticamente más neutros, por ello van modificados por un complemento nominal que los especifica. «Agenda», por el contrario, no lo necesita, pues en sí misma ya lleva implícitos algunos semas significativos que apuntan hacia la esfera íntima<sup>27</sup>. Esto conectaría con la «reprivatización de la literatura» que José-Carlos Mainer señaló como característica del lustro 1986-1990, muerta ya la trascendencia social de la literatura: lo que importa es el ámbito privado, a costa de otros valores (Mainer 1994: 153-161). En este sentido entiende el citado crítico «el dietario como síntoma» de esta transformación epocal de las concepciones literarias, en las que –podríamos añadir– José Hierro se inserta con su peculiar impronta.

Por último, cabe señalar la mayor presencia del verso libre en esta segunda época, así como la tendencia general a prescindir de la rima<sup>28</sup>. A partir de *Libro de las alucinaciones*, además, se tenderá a mayor longitud en los poemas<sup>29</sup> y en los versos llegando incluso al uso del poema en prosa en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*:

---

<sup>26</sup> Consideraciones muy parecidas a las dos últimas que acabamos de apuntar hace Joaquín Benito de Lucas (1999: 128-131). Cfr. Gérard Genette (1989: 13) y su noción de «architextualidad».

<sup>27</sup> Cfr. Saneleuterio (2009: 75).

<sup>28</sup> Sin embargo, Hierro nunca la abandonará del todo –el último poema de su último libro, por poner un ejemplo, es un soneto–. No profundizaremos sobre ello por escaparse de los objetivos de nuestra investigación, aunque sí nos interesa señalar estas cuestiones, siquiera en nota, dado que son marcas formales que diferencian las etapas creativas del autor.

<sup>29</sup> Partiendo de la hipótesis de que en la segunda época los poemas eran en general visiblemente más largos, realizamos un estudio numérico y porcentual de los mismos, no llegando a conclusiones claras que puedan confirmar dicha hipótesis. Podemos hacer, sin embargo, afirmaciones parciales, como la mayor frecuencia de poemas largos: los que superan los cien versos, por ejemplo, son cuatro veces más frecuentes en los libros últimos. Si se tiende a poemarios más extensos, con excepción de *Quinta del 42* –libro más extenso del autor, con casi dos mil versos, perteneciente a la primera etapa– y *Agenda* –libro más breve si obviamos *Estatuas yacentes*, con apenas mil doscientos–. Es curiosa la simetría de encontramos, en el centro de cada época, el libro que por extensión hace referencia, e incluso exagera, las características de la época a la que no pertenece.

téngase en cuenta que la distancia temporal que media entre estos últimos es mucho menor que la que los separa de *Libro de las alucinaciones*, aunque en realidad, como reivindica Gonzalo Corona (1992b: 3-6), Hierro nunca dejó de escribir: es cierto que entre 1964 y 1991 no sacó a la luz ningún libro nuevo; no es cierto, sin embargo, que el autor permaneciera en silencio, dadas sus numerosas publicaciones menores en medios diversos, muchas de las cuales –como sabemos– luego recogería en *Agenda*.

## 4.2. ACTITUDES LÍRICAS CARACTERIZADORAS

### 4.2.1. EL YO ALUCINADO

En *Libro de las alucinaciones* predomina el lenguaje de canción frente a la enunciación lírica, a diferencia de los libros posteriores. Se trata, no obstante, de un sujeto poemático con características peculiares derivadas de su naturaleza alucinada y que contrasta, por tanto, con el *yo ubicado* de la primera época (Pedro J. de la Peña 1991: 65). Esta disgregación del sujeto es un rasgo posmoderno que se refleja en la literatura contemporánea. Es por ello que lo consideramos un componente esencial del cambio de poética operado en Hierro.

Así, encontramos en el segundo poema del libro, dentro de la sección que funciona a modo de prólogo, un poema que nos presenta un *yo alucinado*. Titulado «*Alucinación*», ha sido interpretado por críticos como Gustav Siebenmann como la expresión de «los valores intrínsecos de la poesía, de su lugar en el vivir íntimo del poeta», contrastando con el poema que le precede, «*Teoría*», donde «se le designaba a la poesía su lugar en el mundo, su posible función complementaria» (Siebenmann 1973: 484). No en vano este estudioso incluye la pareja «*Teoría* y *alucinación* de Dublin» entre sus «seis ejemplos de metapoesía»: el primer poema se posicionaría desde una tercera

persona para hablar de las funciones externas de la poesía, mientras que el segundo no podría eludir el lenguaje de canción, puesto que se trata explícitamente de cómo queda lo primero plasmado en el yo.

Todos los poemas que se titulan «alucinación» están escritos desde la actitud de canción, así como la mayoría de los que destacan por alucinados. Y es que la alucinación se concibe como una experiencia interna y personal<sup>30</sup>, frente al reportaje, que pretendía mostrar el espacio externo al yo, el lugar de la no-persona, aunque no siempre lo consiguiera.

Este *yo alucinado* se caracteriza por presentar en un mismo plano experiencias que corresponden a espacios y lugares diferentes<sup>31</sup>. Ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo se cumplía esto en poemas como «Alucinación en Salamanca» (LA: 483-486) o «Acelerando» (LA: 535-536). Respecto al desdoblamiento que supone presentarse desde la ultratumba<sup>32</sup>, observando cómo «Mis hijos me traen flores de plástico», es necesario incidir en que no estamos sino ante otra tipología de subjetividad alucinada, en la medida en que la conciencia sale de uno mismo para hablar del propio cuerpo sin vida. Dionisio Cañas, en su edición de Cátedra, apunta la relación de este poema «con la muerte y el entierro de la grabadora Carmen Arozena» (1986: 156). Si bien es cierto que la escasa adjetivación con género gramatical explícito así como los dos pronombres personales que a ella se refieren presentan flexión femenina, no es menos cierta la posibilidad de su concordancia con vocablos no sexuados como «carne» o el epiceno «criatura» (LA: 532). Quizás forme parte de un gesto intencionado de ambigüedad, en el que se incluiría la omisión de cualquier dato excluyente alusivo únicamente a dicha señora. Ahora bien, lo que sí se explicita en el poema es que la

---

<sup>30</sup> Se trata de la exploración de los límites de la propia conciencia que, según Luce López-Baralt (1989: 393-412; 2002: 19-76) configura la aventura más emocionante que Hierro comparte con el lector.

<sup>31</sup> Ya vimos los mecanismos de superposición espacial y temporal que Carlos Bousoño (1976 I: 388-415) detectó en poemas de este tipo. Nótese aquí la aplicabilidad del concepto de *differance* que apuntó Derrida (1972): los hechos difieren en el tiempo y en el espacio, con lo que la subjetividad se dispersa – el yo es diferente o diferido–.

<sup>32</sup> Recordemos que se trata del tipo de *yo alucinado* que Dionisio Cañas denominó *yo póstumo* (1986: 35).

persona enterrada era artista y que trabajaba «sobre una plancha de metal», dato que podría ser considerado, por otro lado, como correlato del quehacer poético. La cuestión que nos concierne ahora, empero, trasciende estas consideraciones identificativas para centrarse en la estructura comunicativa del poema. El discurso del yo enterrado, que ocupa cuatro de las seis estrofas del poema, es interrumpido casi al principio –estrofas dos y tres– por un cambio de perspectiva: se habla del «pobre ser que ya descansa» en tercera persona. Teniendo en cuenta que no encontramos datos suficientes que justifiquen que se trata de dos personas diferentes, y si descartamos asimismo la posibilidad de un montaje perspectivista –el poema comienza directamente en primera persona, y la identidad del apóstrofe plural se mantiene en todo momento–, solo quedaría la opción de una enunciación encubridora. En efecto, el yo parece desdoblarse en segundo grado y asistir a su propio entierro: «Hemos venido a enterrar a una criatura / tierna y absurda». Habla el yo desde el grupo formado por el séquito fúnebre, mirándose a sí mismo muerto; habla luego el yo reunido con «su carne» enterrada, mientras ve alejarse al pelotón de los vivos, entre los cuales el hablante ya no se encuentra: «Aquí me dejan bajo tierra. [...] / Todo es negro cuando se van» (LA: 533).

En «Alucinación submarina» el yo se mete tan de lleno en la metáfora de la realidad que imagina mundos posibles en un vuelo alucinado que le revela muchas de las claves de la sociedad. De ahí que hable desde la persona amplificada, nada común en la individualidad que reina en esta poética alucinada: «Somos felices, aunque todavía / quedamos muchos viejos (la vida es larga aquí), / y aún recordamos, y aún sabemos / cuándo es de noche arriba» (LA: 488).

En «Alucinación de América»<sup>33</sup> (LA: 526-528) el yo nos cuenta su experiencia alucinada de la emigración al otro lado del Atlántico. No es necesario conocer la biografía del poeta –nunca vivió tal situación– para percibir el estado nebuloso de la conciencia: la

---

<sup>33</sup> En la edición de Cañas (1986: 149), este poema aparece titulado como «Alucinación en América». Creemos que la modificación aparece por primera vez en el índice de *Cuanto sé de mí* (Hierro 1974: 496), si bien consta sin alterar en el cuerpo poético, incongruencia que no corrige la edición de Uceda y García-Posada (2009: 732). Cfr. Salcines (2001: 112).

dialéctica entre el aquí y el allí no está definida, son deícticos que parecen confundirse entre las orillas americanas y la «tierra mísera» de España. «Vine allá» es el predicado en el que se resume esta alucinación: el yo se presenta excéntrico, desdoblado entre su ser real aquí y su ser imaginado allá. Bien podría el yo imaginar una situación ficticia y contarla, pero lo peculiar de este poema, y de muchas otras alucinaciones, es que se mezclan los dos planos del desdoblamiento: la ficción se patentiza como impreciso vuelo de la imaginación<sup>34</sup>.

El sujeto típico de la segunda etapa poética de José Hierro está fuera de sí, bien por sus experiencias explícitamente alucinatorias, bien por presentarse bajo ropajes culturalistas que lo tiñen de otra subjetividad. Parece que ya no hay interés por hablar del marco histórico real o de las propias experiencias. El yo autorial se distancia de la escritura –aunque, como defiende Uceda, cómo no seguir hablando de «todo aquello» (2009: 11)–. Es cierto que «todo aquello» sigue apareciendo de alguna manera, pero ahora ya no se pretende dejar testimonio. Así, las experiencias de las «Cinco cabezas», por ejemplo, tendrán otra voluntad. La única excepción pudiera recaer en «Historia para muchachos», donde el yo sí parece conservar cierta actitud testimonial<sup>35</sup>. La diferencia estaría en la estructura comunicativa del poema, impregnada ya de mecanismos posmodernos: se literaturiza la experiencia, se la llama «Historia» y se dirige a un vosotros, destinatarios jóvenes –«muchachos»– que parecen formar el corro de audiencia que necesita toda historia oral. Es el viejo que cuenta su vida como si ya se tratase de algo ajeno, de ahí que con cadencia regular hable de sí mismo en tercera persona para relatar la historia que él mismo ha construido sobre su vida, más cercana en realidad a los cuentos que a la propia experiencia: ya no parece afectarle el hecho de repetirla una y otra vez, y tampoco produce identificación en el auditorio, que no entiende la profundidad y la gravedad de los hechos. Los muchachos son el otro ahora, algo ajeno,

---

<sup>34</sup> Dionisio Cañas defiende que el hecho de que la voz poética se objetivice en una situación totalmente ficticia obedece a funciones simbólicas (1986: 149).

<sup>35</sup> Jesús María Barrajón advierte en este poema un tono confesional que, según él, estructuraría la mayoría de poemas finales de *Libro de las alucinaciones* (1999: 266).

mientras que en la primera época eran parte del poeta, que escribía para mu(cha)chos<sup>36</sup>. El dirigirse a muchos iba de la mano de una poesía comprometida que buscaba comprensión en el destinatario presentándose unida a la vida de todos. Ahora, sin embargo, hay un abismo entre la poesía y la experiencia, tanto por parte del hablante como por parte del lector modelo –ambas perspectivas son las que contemplan al personaje (Cavallo 1987: 112)–. Este no entiende la coyuntura que aquel vivió, quien se aleja también de su vida pasada presentándola como propia de un joven que nada tiene que ver con el viejo que habla; la única explicación que se encuentra de la supuesta unidad identitaria es que «Probablemente era ya viejo / cuando nací» (LA: 538). Así pues, «Historia para muchachos», tan testimonial a primera vista, revela procedimientos que convierten al sujeto en un yo disgregado que se nos presenta también en tercera persona, pero sin salirse de la esfera personal: «Este señor / habla tan sólo de sí mismo». Hablar de uno mismo también es hablar de su pasado, aunque ello obligue en cierta manera a volverse a ver desde fuera, como el niño que fue:

¿Sostendrá alguien que ese señor no tiene derecho –poético y civil– a verse al final del poema, niño otra vez de repente, de la mano de su padre en el puerto de Santander, antes de empezar la historia, en el hueco lejano y cercano de la inocencia? (José-Carlos Mainer 1994: 78)

De «Los andaluces» se ha llegado a decir, seguramente por sus primeras estrofas de enunciación lírica, que es el único poema plenamente testimonial de *Libro de las alucinaciones* (Ángel Valbuena 1983: 580). En absoluto compartimos esta idea, dada la función modal con la que surge la voz poética en la última parte del poema. El yo, en un principio, parece mero presentador de los hechos que recuerda, de lo que observó que pasaba alrededor de él en sus tiempos de cárcel. Sin embargo, la esfera volitiva del yo no puede ser escondida por más tiempo, de manera que este observador acaba proyectando sus deseos en sus propios recuerdos, confesando que «Quiero / que despierten del pasado / del frío, de los cerrojos / del futuro» (LA: 501). Pronto se envuelve su memoria de un halo de vaguedad, donde se mezclan los tiempos verbales, donde se

---

<sup>36</sup> Es significativo que el paréntesis encierre precisamente la sílaba «cha», la que marcaría el femenino del indefinido «muchos». Es como una explicitación de su no inclusión en el género no marcado.

reconoce que ni siquiera la experiencia supuestamente objetiva, eso de lo que se podrían escribir reportajes, es una certeza para el yo. Solo queda, pues, preguntarse «Cuántos años hace de esto. / O cuántos faltan para esto / que hace un momento viví». El tono se revela, pues, en consonancia con el libro en el que el poema se inserta; así han sido interpretados los versos finales, donde se transcribe sin comillas –y con minúscula inicial– la locución «ojú, qué frío», que hasta ahora se había puesto en boca de los andaluces a modo de estribillo. Se logra así un procedimiento propio de la alucinación: la mezcla de voces del hablante y de los personajes. Según Cañas la eliminación de las comillas confiere «un sentido mágico y de sorpresa a un poema aparentemente realista» (Cañas 1986: 126), pero este sentido en realidad ya se advierte mucho antes cuando se apela a la confusión temporal y a la puesta en duda del recuerdo: «Todo está / tan confuso. Yo no sé / si los veo, los recuerdo, / los anticipo...» (LA: 501).

Iuri I. Levin, en su descripción de los modos comunicativos que puede presentar la lírica, conceptualiza, como un tipo marginal de la primera persona, lo que él denomina *yo ajeno* o «*l tierce*» (Lévine 1976). El yo alucinado de Hierro, presenta, en algunas de sus facetas, rasgos de esta modalidad que el teórico ruso ya vislumbrara: «Aquí el yo implícito es complejo, combina dentro de sí tantos rasgos del yo explícito como rasgos del autor real» (Levin 1986: 117). Algo que para Levin es en cierta manera impropio del lenguaje lírico se convierte, sin embargo, en una característica esencial de la última poesía hierriana. En efecto, muchas veces encontramos en esta etapa un yo desdoblado en un *otro*: es como si el yo le cediera la voz, en un juego de escenificación, a alguien que está fuera de su subjetividad, y con mayor motivo si se trata de muertos o de personajes de destacada fama histórica. Sin embargo, no se trata de un simple yo escénico: no suele ocurrir en Hierro que estos hablen limpiamente desde su persona; en realidad se trata del *yo alucinado* que, insertándose en piel ajena, mezcla sus vivencias con las de la otredad. Así sucede en la última parte de «Retrato en un concierto» (LA: 495-498) y en «La fuente de Carmen Amaya» (LA: 510-511), que comentaremos más adelante.

La diferencia con el yo lírico de la primera época es que entonces este se identificaba casi siempre con el autor –con nombre y apellido–, o al menos con el rol cultural de poeta. Si el poeta se identificaba con otros, lo hacía normalmente mediante la persona amplificada, incluyéndose en un nosotros plural. Y si se sentía parte de otros era por solidaridad y compromiso social, como vimos que ocurría en «Destino alegre», de *Tierra sin nosotros*.

Ahora, sin embargo, el yo lírico alucinado le lleva a enmascararse en otros yoes<sup>37</sup>, a hablar por boca de personajes notables en el mundo de la historia del arte y de la música en una suerte de «culturalismo duro», según la conceptualización de Guillermo Carnero (2000: 41-57). Podríamos decir que se trata de un yo excéntrico, en cuya línea encontramos la sección de *Agenda* titulada «Nombres propios», donde el poeta tiene ocasión de desdoblarse en Brahms, en Lope de Vega, en Odiseo, en un Quijote «trasterrado» y «destiempado» (Ag: 599), etc. De la misma manera que sucedía en *Libro de las alucinaciones*, estos desdoblamientos lo son en cuanto que en ellos se mezclan las subjetividades: la sustitución analógica del yo no sería plena u opaca, sino que dejaría entresijos que hacen más interesante el proceso. En el primer caso, por ejemplo, el hablante lírico apela a su amante Clara, esposa de Robert Schumann, pero la ficción es sostenida en realidad por otro yo, con su universo de obsesiones; como si el texto fuera una membrana traslúcida, es el nombre de otra amada la que hace amagos de aflorar: «Paula, Clara quise decir» (Ag: 590). Luce López-Baralt, sintiendo este florecimiento en términos más vehementes, habla de verdadera explosión intermitente:

La máscara poética no logra acallar del todo los reclamos de expresión de lo que parecía ser la voz directa del autor, que va emergiendo, sin poderse contener, de manera explosiva en distintos momentos del poema, para imponerse, triunfante, en los versos finales. (1992: 118; 2002: 89)

Lo que no vemos tan claro es el triunfo definitivo de la voz escondida que la investigadora observa en la conclusión poemática, aunque sí cierto juego de voces:

---

<sup>37</sup> En un artículo reciente destacamos que todos estos yoes tenían en común la masculinidad, y que los dos únicos casos explícitos de alucinación en un yo mujer coincidían en su imposibilidad. Cfr. Saneleuterio (2010: 510-511).



«Puede ser, amor mío, que no te amara ya, / que no te hubiese amado nunca» (Ag: 591). En la negación del amor hacia «Clara» podría quedar implícita la afirmación hacia «Paula», la amada que presumiblemente se amortiguaba tras la máscara. La riqueza del poema –nos parece interesante insistir en ello– no radica en el descarte final de la voz fingida, sino precisamente en esa ambigüedad sugerida por el trasvase vocal.

*Cuaderno de Nueva York* profundiza en esta vertiente yoística que conecta con el culturalismo de la poesía del momento, pero no lo hace en absoluto como mero agregado a una tendencia, sino como medio para indagar en la propia identidad. Así lo concluye Isabella Calvagna en su tesis doctoral:

*In un primo momento, sono state tracciate le linee essenziali che contraddistinguono l'identità del poeta. Questa si rivela in modo particolarmente intenso nelle poesie di natura più intimista, in cui il poeta parla in modo diretto oppure in modo indiretto attraverso l'uso di un personaggio interposto. Questa modalità espressiva avviene in una fase più avanzata della sua vita, in modo particolare in Cuaderno de Nueva York, pervasa come è stato detto dalla critica da un evidente culturalismo. Con questo termine si intende un chiaro riferimento utilizzato da Hierro ai vari personaggi tratti dal mondo della cultura, (in particolare della musica e alcune volte della letteratura). (2005: 199)*

«Lear King en los claustros» es uno de los poemas del libro que nos presenta un hablante excéntrico: ha tomado la palabra alguien con una identidad diferente al yo esperable –aunque a estas alturas ya no podemos esperar en realidad a nadie en concreto–. El caso es que el esbozo de argumento sólo es entendible en su totalidad si se conoce la obra de Shakespeare que le sirve de referencia; el lector es, de esta manera, seleccionado en función de su competencia cultural y literaria. Sin embargo, la emoción que transmiten los versos puede ser captada independientemente de que no se sepa, por ejemplo, que Regania, Gonerila y Cordelia son las hijas del rey: lo importante es lo que hay detrás, la focalización que en el hablante aboca el yo que le ha cedido la voz poética, esa súplica mendicante no solo de amor, sino más bien de palabras, de expresión. «Mi reino por un “te amo”, sangrándote en la boca» (CNY: 674) es lo que ofrece el yo, un yo trastemporal que se mezcla con el yo del siglo XX que en su escritura lo vive, y de ahí la confusión de identidades: «era mi compañero, era yo mismo, / reflejo mío en los espejos / cóncavos y convexos que inventó Valle-Inclán» (CNY: 673).

Otro ejemplo sería el «Monólogo» de «Ezra Pound», donde encontraríamos un yo de la demencia, cuyas nebulosas mentales no estarían en absoluto alejadas de la alucinación: «oigo el rumor del río que no me dejan ver, el East River, el East Tiber que me trae palomas de Roma» (CNY: 645). La estructura de este poema –lo avanzamos ya– nos hará pensar que se trata de un *montaje perspectivista*, en la medida en que ese yo es presentado previamente en tercera persona.

Como estamos comprobando, en este último poemario la madurez poética es tal que no hará falta explicitar en los títulos que se trata de alucinaciones. El yo, además, casi siempre desempeña una función modal: se insiste en el hecho de «no saber», y es que, si la única certeza es la imposibilidad, la otra cara de la alucinación no podrá ser más que el desencanto. Justamente hacia esta interpretación apunta el estudio de Laura Scarano: todos los desdoblamientos en personajes con signos de ultimidad se deben al escepticismo que el yo muestra acerca de su canto (1994: 97-104). En «Cantando en yiddish» el yo nos confiesa que ha aprendido a no recordar. La alucinación le hace recuperar «sones, palabras olvidadas» (CNY: 637) que se siente obligado a cantar ahora; se trata de un súbito y mágico prodigio que posibilita la revelación. Según José Olivio Jiménez (1990: 16) la alucinación corresponde siempre a aquello que, careciendo de realidad, es «intuido (o vislumbrado retrospectivamente) en términos de *prodigio*». Arturo del Villar lo ve, más bien, como un intento de «convertir en presente lo que fue o lo que no es todavía» (1975: 79). No obstante, se constata que nada de eso vale la pena, porque pasado el instante de lucidez, solo queda la confusión. ¿Para qué recordar, entonces?

Al fin, como si nada hubiese sucedido  
(pero, ¿es que algo ha sucedido?), digo:  
«Vámonos, es hora de volver a casa,  
como todas las noches». (CNY: 637)

La función modal impregna de manera muy singular el texto; el yo duda de todo – «(ya no estoy seguro de nada)», dice en «Alma Mahler hotel» (CNY: 638-639)– y lo que se destaca es la ignorancia o más bien la confusión. A pesar de las revelaciones alucinadas, el yo queda sin saber, puesto que estas son súbitas y pasan. Las propias

experiencias son fuente de inseguridad, son documentos sin fiabilidad –«Puede que aún no haya llegado, / que no haya estado aquí jamás, / que ni siquiera exista yo, / o que no sea real mi sufrimiento»– e incluso el dato histórico, objetivo en la primera época, es ahora objeto de renuncia, con lo que se niega la posibilidad de todo reportaje: «Este hotel fue derruido / en 1870, en 1920, en 1991. / O acaso nunca haya existido». Esta composición, una de las más crípticas de José Hierro, está poniendo en juego tres épocas que se confunden –esto queda claro–, pero también tres hoteles diferentes, que se funden en uno solo, fantasmagórico por ende, al ser resultado de un triple careo. Luce López-Baralt (2002: 187-199), con su pericia casi detectivesca, descifra magistralmente la tríada de planos, que se corresponden, naturalmente, con tres grupos de protagonización diferentes. Sin embargo, el hablante –y en esto discrepamos con sus análisis– parece no pertenecer ni estricta ni vagamente a ninguno de ellos: no es que sea un yo proteico que va cambiando de identidad y que se va confundiendo con los protagonistas –Gustav Mahler, el poeta o cualquiera de los gánsteres–, sino que parece tratarse en todo momento de un solo protagonista, un hablante fantasma, «destiempado» –como diría el propio Hierro– y atravesado por tres espacios al mismo tiempo. Por eso los personajes pertenecientes a cada instante y lugar «No me ven ni me oyen. / Penetran a través de mí: soy humo / o ellos son humo». Como siempre la duda –d(e)uda– del yo alucinado: ¿es la realidad la que se desvanece o es el propio sujeto?

A pesar de todo, el yo de esta segunda época es consciente de que hay situaciones en las que se comprende todo, sea el momento de la alucinación o el del sueño. Este último caso sería el del poema «*[Hablaban con bocas de sombra]*» (CNY: 649), donde se intenta recordar en la vigilia lo que en el letargo tenía sentido. Aquí se conserva la esperanza de conseguirlo, pero más adelante, en «*[Un continente olvidado]*» se constatará la inviabilidad de la empresa:

Ya no recuerdo cómo era  
de qué sustancia de luna.  
No volví al reino perdido,  
y no podré volver nunca. (CNY: 657)

El resultado de la tentativa es solo un cúmulo de «Ráfagas, ráfagas, ráfagas / talladas en sombra pura». La composición siguiente incide en esta idea desencantada, en esta constatación dolorosa de la imposibilidad de conocer, y lo hace con imágenes de la misma naturaleza que amplían, empero, las posibilidades del plano imaginativo:

Sólo materia de sombras,  
criaturas de la noche,  
nubes espectrales, seres  
dolorosamente informes,

visiones o pesadillas  
llegadas no sé de dónde,  
ráfagas resucitadas  
que fueron mujeres y hombres,

que tuvieron carne y sueños  
donde anidaban los soles  
y ahora son sólo penumbra,  
ríos de negros acordes,

tristezas desenterradas,  
pesadillas o visiones,  
llamando siempre a la puerta  
de quienes no los conocen. (CNY: 658)

En estos poemas se pone en cuestión la validez de todo medio de conocimiento, y de ahí el tono de desencanto y la convicción de que la única salida es disfrutar de la confusión, hacerla parte de uno mismo.

El soneto «Vida», con que se cierra el libro, es la conclusión a la que ha llegado el yo después de un largo recorrido. Y todo se resume en dos palabras que abarcan lo infinito: «todo» y «nada», que al fin son lo mismo.

Después de todo, todo ha sido nada,  
a pesar de que un día lo fue todo. (CNY: 687)

## 4.2.2. RECURSOS APELATIVOS

En el capítulo anterior hemos comprobado cómo el hablante lírico de los primeros libros hierrianos se dirigía, cuando este se textualizaba, al camarada o a sí mismo; ahora, alucinado, imagina hablar con personajes de la historia o de la cultura.

Recordemos el poema «Yepes cocktail», de *Libro de las alucinaciones*, que apelaba a San Juan de la Cruz. Por su parte, la clave del tú de «Al capitán Baroja en otoño» la encontramos en el título, así como en un apóstrofe directo del verso 16. La última estrofa del poema, sin embargo, se dirigirá a la «hija» de este, creación suya que lucha por autonomía: «Imploras a sus ojos. Mari-Beltza, / hija menor, ¿qué estás pensando» (LA: 508).

En *Agenda*, este procedimiento será muy frecuente en la última parte, cuyo título, «Nombres propios», apunta en esta dirección. En su primer poema esto es especialmente evidente, dada la cantidad de apóstrofes a personajes de la cultura que encontramos. Así, en la prosa poética –o *miscelánea poemática*, según el concepto que le aplica Antonio Lucas (2001: 120)– de «Elementos para un poema» (Ag: 581-583) se apela constantemente, en todas las estrofas, a Pablo Neruda, pero también a otros escritores: «La poesía no se hace con ideas, mi querido Degas (gracias, Stéphane, Mallarmé, por recordarlo)». Este culturalismo<sup>38</sup>, tan característico de la poesía de los 70, se completa en este poema con las referencias abundantes a nombres propios de lugares y personas que llenan de mayúsculas el texto<sup>39</sup>: «Gran Cruz del Sur», «los Andes y el Pacífico», «Nureyev», «Cassius Clay», «Chaplin», «Poe», «Valéry», «Isla Negra», «Vargas Llosa», «Humberto Díaz Casanueva», «Hamlet, Alonso Quijano, el príncipe Mischkin», «Salvador Allende», etc. Buscamos, como quiere Genette (1967: 32), «la

---

<sup>38</sup> Cfr. Prieto de Paula (2001: 44-45). Luce López-Baralt atribuye este rasgo a la curiosidad cultural sin límites que presenta José Hierro, cuyo radio de acción crece en cada libro (2002: 15). Su investigación, de hecho, se centra en desentrañar esa cantidad de máscaras culturales que impregna su poesía y que la van dotando de un creciente «lenguaje de lo imposible». Para esta autora es necesario conocer e interpretar correctamente las alusiones para acceder a la comprensión de la complejidad de los versos del poeta.

<sup>39</sup> Véase el cuadro que ofrecemos abajo (p. 541).

relación que existe entre un sistema de formas y un sistema de sentidos». Si los términos de esta enumeración constituyen los «elementos para un poema» a que se refiere el título, es porque ahora se concibe la creación literaria desde una perspectiva posmoderna: el poeta no compone sus textos de la nada, no es un creador original, puesto que no puede desprenderse de lo que otros hicieron o escribieron antes que él<sup>40</sup>.

Otros apóstrofes de este tipo serían los que afloran en «Discurso» –a Solimán Salom (Ag: 596)– , en «Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono» (Ag: 597-598)<sup>41</sup>, y en «Pareja en sombra sobre fondo de oro (Chopin y George Sand en Mallorca)» (Ag: 594), en cuyo subtítulo encontramos la clave de ese «vosotros» que tanto se repite en el poema.

Aparte de este último poema citado, apenas se pueden encontrar apelaciones explícitas a un oyente plural en los poemas de esta segunda época, y si los hay se refieren normalmente a los lectores, nunca a los camaradas. Es decir, que el procedimiento rompería la situación discursiva ficticia para hacernos creer que se trata de un enunciado real. Encontramos varios ejemplos de lo expuesto en *Libro de las alucinaciones*: «Tal vez os cueste comprenderlo», nos dice en el primer verso de «Alucinación submarina» (LA: 487-489), y en otro poema, «El pasaporte», el hablante se disculpa a los lectores en un aparte «(perdonad / la generalización pedantesca)» (LA: 531). También en «Historia para muchachos» habla a los receptores en un largo paréntesis: «(Necesitaría / demasiadas palabras / para que comprendierais [...] No podría / explicarlo. No es cosa de palabras / como estas mías. Sólo un gran poeta / podría contagiaros la emoción: / mis palabras no bastan.)» (LA: 539). Finalmente, en la misma línea, aunque no tan explícita, se pronuncia «Desafío en Valencia», de *Agenda*: «¡A mí vais a decirme [...] // ¡A mí vais a decírmelo!» (Ag: 564).

---

<sup>40</sup> Cfr. Barthes (1994: 65-71). Véase la nota 28 del capítulo anterior.

<sup>41</sup> Barrajón (1999: 315) identifica a Machado con el propio yo del poema, con lo que el apóstrofe sería una imagen en el espejo. Por nuestra parte, no encontramos datos suficientes para esta interpretación, aunque el título dejaría abierta la incógnita al presentarse formulado en tercera persona.

En «Mis hijos me traen flores de plástico» (LA: 532-533), sin embargo, el apóstrofe plural se puede entender en clave familiar. Cuando dice «Os enseñé muy pocas cosas. [...] Pocas cosas / os enseñé [...] Os enseñé también a odiar», es evidente que se dirige a sus hijos, según deducimos del título y del tema del poema. No obstante, cuando el yo se ve finalmente muerto y enterrado, deja de dirigirse a ellos, transformándolos en una tercera persona del plural: «Aquí me dejan bajo tierra [...] Todo es negro cuando se van». Ahora el yo no tiene a nadie a quien dirigirse en esa oscura soledad, hasta que en la última estrofa del poema se descubre el artificio literario apelando, de nuevo, a los lectores<sup>42</sup>:

[...] No puedo hacer que lo entendáis.  
Sería necesario que ahora estuviéseris aquí abajo  
y que viéseris a vuestros hijos llegar entre las tumbas,  
bajo la lluvia, y dejar su perfume y su presencia  
en las tibias, alegres, inmortales  
–más hermosas en vuestras manos que las del bosque–  
flores de plástico.

En el último libro de José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*, la explicitación textual del tú lírico escasea, y el vosotros ni siquiera aparecerá, excepto en «[Qué será de vosotras, Marta]», que comentaremos en otro apartado. Sin embargo, hay dos poemas relevantes respecto de esta actitud comunicativa: en «Hablo con Gloria Fuertes frente al Washington Bridge», a pesar del título, no hay conversación alguna, pero sí apelación – aunque marginal–: el final del poema vira brevemente la perspectiva desde la tercera a la segunda persona. Sí habrá diálogo –y por lo tanto, apelación alterna– en «Beethoven ante el televisor», aunque también tras una relativamente extensa introducción del «narrador». Como ya hemos avanzado en el capítulo segundo, encontramos este poema íntimamente relacionado con uno mucho anterior y no publicado en libro, «Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca» (Hierro 1971: 9-16)<sup>43</sup>. Además del

---

<sup>42</sup> Con una reinterpretación adicional, por el «vuestras» del penúltimo verso bien pudiera entenderse que son los mismos hijos los lectores y enunciatarios a los que se apela.

<sup>43</sup> El poema, que no forma parte de ninguna de las nueve entregas «oficiales» del autor, se recoge en el volumen antológico *Cuanto sé de mí* (1974: 473-480) y en *Poesías completas (1947-2002)* (Hierro 2009: 691-697).

hecho de que, en los dos casos, se dialoga con un personaje histórico –presencia cada vez más habitual en Hierro–, es curioso que en ambos se dé una serie de circunstancias que matizan su categorización como diálogos escénicos puros. En primer lugar, el interlocutor es presentado, en la narración, como una tercera persona; en segundo lugar, el diálogo presenta rebajada su carga oral: el que se mantiene con Calderón parece en diferido, como si las respuestas del interlocutor se hicieran frente a sentencias escritas –a pesar incluso, de las supuestas interrupciones–, mientras que la conversación con el compositor alemán, si bien directa, comienza en realidad –y explícitamente– por escrito.

Escribí en mi programa estas palabras:  
«Excelente concierto». Y él asintió:  
«No se moleste en escribir, oigo perfectamente». (CNY: 626)

Juan Andivia (2003: 80) relaciona «Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca», además de con los casos de yo femenino de los primeros libros –con los que, en nuestra opinión, no tiene nada que ver–, con *Estatuas yacentes*; sin embargo, el largo poema de 1955 carece de la estructura dramática que él mismo advierte en la composición dedicada al poeta barroco. Y es que este presenta una curiosa alternancia donde se «contraponen dos voces poéticas» (Ferrari 1992: 205), mientras que *Estatuas yacentes* se construye como un *montaje perspectivista* –se cede la voz a un personaje previamente presentado, quien monologa<sup>44</sup>–.

El diálogo escénico en Hierro aparece, pues, escasamente y al final de su trayectoria, además de insertarse en una más compleja estructura pragmática; introducido en tercera persona y más orientado al tú que al intercambio dramático, provoca conversaciones alucinadas con interlocutores imposibles, las cuales no podrían haberse hecho realidad ni siquiera con la coincidencia espaciotemporal –premisa fundamental que los poemas superan gracias a la conciencia alucinadora–: no es el yo quien se retrotrae en los siglos, sino que son los otros quienes, como fantasmas, merodean por el presente. En el caso de Beethoven lo sabemos porque este no cuenta

---

<sup>44</sup> Cfr. la «dramatización retórica de la inquietud del observador» de la que habla Dámaso López (2001: 69).



con las taras físicas que le caracterizaron en vida –ya no es sordo–; el caso de Calderón, porque parece efectivamente conversar con un espectro –es normal, pues, que «ya no escriba versos»–, quien se le aparece a través de su poética para darle consejos, los cuales se toman como objetos que rebatir.

#### 4.2.3. ENUNCIACIÓN LÍRICA: TIPOLOGÍAS

La función referencial que encontramos en los poemas de esta época tiene muy distinta intención a la que cumplía en la primera etapa. No se trata de dar testimonio, de buscar una enunciación en tercera persona que aluda al hombre, en la que todos se puedan identificar. La enunciación lírica, en esta segunda época de desencanto, servirá al poeta para contar anécdotas del tipo de los reportajes que hemos visto, pero dotadas de una atmósfera nebulosa totalmente diferente. En esta clave podemos entender la «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn» que aparece en *Libro de las alucinaciones* (LA: 481-482), donde se relata la experiencia posmoderna del sujeto urbano. En este poema encontramos asimismo procesos de escenificación entre él y una enigmática mujer que le entrega un periódico.

Este ejemplo no será el más común, pues normalmente estos episodios no estarán referidos a personajes anónimos con los que se busque una solidaridad y compromiso social, sino a personajes concretos, mediante los que el yo proyectará sus inquietudes, a modo de desdoblamiento en un *otro*. Volveremos enseguida sobre ello.

Será en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York* donde la enunciación lírica adquirirá protagonismo y preponderancia, olvidando al tiempo esa necesidad de contar lo que está afuera del yo, pero en un mismo lugar y momento histórico, para desplazarse a otras ciudades y épocas, o incluso al mundo de los personajes literarios. Así, es frecuente en *Cuaderno de Nueva York* que el hablante lírico no se patentice en el poema: se limita a contar sin explicitar el lugar del emisor en la enunciación. Ocurre en «[El amor estaba

escondido]» (CNY: 651), en «[El sol de octubre ciñe]» (CNY: 656) y en «Apunte de paisaje» (CNY: 659), por poner ejemplos significativos donde ni siquiera aparece la figura humana.

Asimismo, en la primera parte de *Agenda* los poemas se ubican en lugares diferentes de la geografía española, como ocurre en «Puerto de Gijón» (Ag: 34), en «Habanera en Bermeo» (Ag: 568) o en «Palma de Mallorca» (Ag: 570), que consisten en estampas en las que, de aparecer la figura humana, esta es un anónimo «alguien» o un genérico «hombre».

Si se trataba de lugares, en la sección «Nombres propios» se va a tratar de personas, normalmente personajes históricos, pintores o compositores, de acuerdo con aquel culturalismo que ya habíamos comentado en el apartado anterior: «Joan Miró» (Ag: 584) y «Verdi 1874» (Ag: 592) son ejemplos representativos, así como «El Papa Luna con Peñíscola al fondo» (Ag: 593), donde se funde el retrato de un personaje histórico con la descripción de un espacio costero, formando una escena ambientada en un contexto poético repleto de imágenes.

El Papa Luna, desde su castillo,  
con sus manos de escamas de lagarto,  
amontonaba la ceniza pálida,  
modelaba con ella una colina,  
y la envolvía en claridad, salvándola  
para siempre del tiempo.

La novedad de Hierro consiste en presentarnos un retrato que, a causa de la lejanía temporal, no puede más que ser imaginado. Para este tipo de actualización de la no-persona proponemos la denominación *enunciación alucinada*, en cuanto que se describe algo supuestamente externo al yo, pero visualizado en su interior, de ahí que su subjetividad aparezca reflejada, siquiera de soslayo: «Lo subjetivo e interior (el yo del sujeto) adopta una realidad exterior (la de los personajes)» (Antonio Ortega 2001: 176). Esto mismo, que supone un verdadero hallazgo hierriano, lo encontramos en *Cuaderno de Nueva York*: «Adagio para Franz Schubert (Quinteto en Do mayor)» (CNY: 665-668), relata los momentos que envuelven la muerte del compositor. No es casualidad que la

enunciación se halle envuelta como en una nebulosa –«estelas de niebla», «nave fantasmal»–, ni que el protagonista poemático contemple desde el ataúd las despedidas de sus compañeros. Todo ello son signos característicos de la alucinación en Hierro, hecho que nos lleva a pensar que detrás de la enunciación supuestamente objetivadora se focalizan quizás inconscientemente los sentimientos del hablante, aunque sin llegar a constituir una enunciación encubridora: no es que el yo se enmascare o se quiera esconder, sino simplemente que el intento por olvidarse de sí mismo resulta fallido, pues al hablar de otro, incluso lejano en el tiempo, afloran sin querer las propias emociones<sup>45</sup>.

A veces, el yo aparece tímidamente en este tipo de poemas, a modo de presentador –como ocurre en «Rapsodia en blue» o «Beethoven ante el televisor»– o bien a modo de testigo<sup>46</sup> –«Ballenas en Long Island» lo ejemplificaría bien–, llegando a explicitar que, en ocasiones, lo que nos narra no es sino fruto de la indiscreción y de una patológica curiosidad, atribuibles a un hablante voyeur que se oculta en la multitud urbana. Ese es el espíritu que mueve al enunciador de «La ventana indiscreta». En la misma línea, un observador plural –«Algunos contemplamos el prodigio»– es testigo del «Baile a bordo» (CNY: 631-632) de «Juan Sebastián (Bach, naturalmente) / y Mahalia (Jackson, claro)». Esta contemplación ajena y alucinada de una extraña pareja hace al hablante fundirse en lo que en un principio le era externo, de manera que mediante la otredad llegará al conocimiento y descubrimiento de sí mismo, y así acabará reconociendo que «me rodean, me envuelven; nos envuelven». Y se añade:

Tomo en mis brazos a la desconocida.  
Mañana habremos vuelto cada uno a su tierra.

---

<sup>45</sup> Cfr. Aurora de Albornoz (1980: 24): «Hay veces en que no creo que se deba hablar de desdoblamiento, sino más bien de algo muy próximo: proyecciones de un “yo” en un “otro”». En un estudio posterior explicitará la distinción: «La diferencia radicaría en que en el primer caso hay dos subjetividades contrapuestas: el yo se ve a sí mismo desde fuera, el yo dialoga con otro yo, etc.» (1982: 114-119). Jesús María Barrajón se referirá a este mismo procedimiento como «poemas de personaje interpuesto o analógico» (2001: 143-164).

<sup>46</sup> Joan Oleza (1985: 260) incluye estos tipos dentro de los narradores implicados en lo narrado; nosotros, a la luz del tono observado, los relacionamos con la actitud contemplativa, es decir, la del narrador que no participa. Como hemos visto, incluso en el paradigmático «Requiem», esto es susceptible de recibir numerosos matices.

Pero ahora giramos, arrebatados por la música,  
 lloramos sobre el hombro de Mahalia  
 y sobre la empolvada peluca de Juan Sebastián  
 una música irrepetible, porque antes no existía.  
 Alrededor, gira la ciudad, irrepetible,  
 giramos y giramos hasta morir,  
 porque por fin nos hemos descubierto.

En la línea del culturalismo tan frecuente, como estamos viendo, en esta segunda época, encontramos otros poemas representativos de la actitud de enunciación lírica con proyección modalizadora en personajes culturalmente destacables. En la «Acotación primera» del poema «Ezra Pound» podemos leer la historia de la entrada de Pound en el psiquiátrico. La segunda parte del poema –sirviéndose del procedimiento de la escenificación– cede la voz al personaje, como se desprende del título «Monólogo». El hecho de haber obtenido de primera mano las experiencias de ese yo desplazado, hace que se nos vuelva más dramática la «Acotación final», donde se vuelve a contemplar la situación desde fuera, en una tercera persona que esta vez se refiere a la enfermera que cuida al loco escritor, a quien este ofrece, ilusionado y sin saber exactamente su nombre, sus disertaciones diarias:

Dorothy –ese es su nombre– ha cerrado la puerta.  
 Lleva en su mano la bandeja  
 con los restos de la comida.  
 Acto seguido, como hace  
 todos los días,  
 arroja al incinerador  
 vasos y platos de cartón, cubiertos de plástico.  
 Finalmente, como todos los días,  
 los papeles que escribe el loco  
 de la habitación 109. (CNY: 646)

El juego que con los puntos de vista se lleva a cabo en este poema justifica que lo denominemos *montaje perspectivista*<sup>47</sup>. «Ezra Pound» es uno de los ejemplos de la pervivencia de este original recurso en la actividad creadora de José Hierro. La estructura del poema es muy parecida a la que encontramos en *Estatuas yacentes*, publicado más

---

<sup>47</sup> Este concepto no estaría muy alejado de lo que Joan Oleza ha llamado «modalizaciones por subordinación» (1985: 269). Cfr. la descripción de los escalones subordinados o «estructura de cita dentro de la cita» de Aleksandra Okopien-Slawinska (1986: 85-86).

de cuatro décadas atrás: un fragmento introductorio que nos habla del personaje en tercera persona, una parte central en primera persona, desde el punto de vista de dicho personaje, y –como cierre– una vuelta a la perspectiva del narrador inicial. Ambos son identidades teñidas de culturalismo, si bien Ezra Pound cuenta con el glamur de lo extranjero. Pero más allá de todo eso, una diferencia fundamental separa el discurso de estas dos figuras: mientras que don Gutierre de Monroy articulaba un mensaje sintácticamente coherente, Ezra Pound monologa interiormente incorporando las técnicas narrativas del *fluir de conciencia*; de ahí que su «*Monólogo*», en prosa, presente las inconexiones propias de la expresión automática e incluso inconsciente. En este poema, como también ocurría en *Estatuas yacentes*, el yo a quien se cede la voz aparece ante el lector, a causa de la explicitación del artificio, como una subjetividad ajena, en la que es difícil encontrar la proyección autorial. La novedad –y lo propio del momento creativo en que nos encontramos– radicaría en la naturaleza de ese yo, presentado desde los primeros versos de la «*Acotación primera*» con las características propias del sujeto alucinado:

Desconectado de su lugar y de su tiempo,  
extravagante americano nacido en Gran Bretaña,  
a contratiempo, a contraluz, a contralugar. (CNY: 643)

Este mismo procedimiento de presentación más apropiación de la voz por parte del personaje es el que aparece en otro poema de este mismo libro, con el cual *Estatuas yacentes* mantiene una relación más evidente. Se trata de «*Mujer ante el espejo*» (CNY: 653-654), por cuyas características genéricas merece ser comentado en el último apartado de este capítulo.

*Emblemas neurorradiológicos*, dentro de esta misma etapa, pero apartándose del tono lírico de las tres entregas canónicas, se presenta frecuentemente en una perspectiva enunciativa, desprovista, sin embargo, de la hondura caracterizadora de la enunciación alucinada.

### III. CIRUJANOS Y TUMORES

Este es otro cantar: el cirujano,  
con sacacorchos y con alicates,

con navajas, con limas, con la mano,  
 extrae la piedra de los disparates  
 (oligodendrogliomas, en cristiano)  
 oculta en el cerebro de los vates.  
 ¿A quién puede extrañarle que se ría  
 el co-autor de la carnicería? (Hierro y Muñoz 1990: s/p)

Este libro apenas ha sido estudiado por haberse considerado una publicación marginal del autor –«divertimentos», los llama Pedro J. de la Peña (2009: 242)–. Uno de los pocos que lo aborda con pretensión de análisis es Jesús María Barraón (1999: 339-343), y lo hace precisamente para evidenciar su carácter parentético dentro de la producción hierriana. En *Emblemas neurorradiológicos* se continúa la línea del culturalismo con datos científicos, mitológicos y de parcelas artísticas varias, aunque estas referencias culturales son puro divertimento y no máscara de distanciamiento de las propias experiencias o emociones. Es por ello que consideramos este libro como marginal, como entretenimiento o encargo –que es lo que es–, y por eso no responde a las líneas marcadas en esta segunda época, aunque sí presenta características parciales de la misma.

#### 4.2.4. DESDOBLAMIENTO DE SEGUNDO GRADO

En esta segunda época de creación de Hierro es muy frecuente que el yo se enmascare detrás de un *otro*. A veces lo hace –ya lo hemos analizado– presentándose como un yo desdoblado, o incluso multiplicado, con una subjetividad ajena definida normalmente con nombre y apellidos, en cuya expresión egotiva se mezclaba también la del que le ha cedido la voz. Otras veces, ese *otro* será narrado externamente, tan desde fuera que ni siquiera se explicitará el lugar del hablante. Todo se narra en tercera persona, sin embargo, puede que ocurra que sea detectado algún indicio en el poema que nos haga pensar que el yo implícito se está objetivando en ella, focalizando sus

sentimientos en los del ser que describe o presenta. La diferencia que encontramos con respecto a algunos de los ejemplos que hemos comentado en el epígrafe anterior estribaría en que ahora el procedimiento es consciente y voluntario: si antes se pretendía presentar la otredad, pero de manera involuntaria surgían las propias pasiones al contarla, ahora el yo sí parece querer hablar de sí mismo, pero por pudor o por distanciamiento decide hacerlo mediante máscaras<sup>48</sup>.

No es producto del pudor el desdoblamiento de «El rescate imposible»<sup>49</sup>: se nos presenta a un «él» «ensimismado» que resulta ser el yo mismo veinte años atrás.

Quiero arrancarlo de su éxtasis  
para reintegrarlo a la rueda  
temporal, para darle vida.  
(Olvidé que han pasado cerca  
de veinte años [...] (LA: 523)

El yo está alucinado porque se superponen en su experiencia pasado y presente –«*Todo es presente: aun el recuerdo*» (LA: 524)–, pero la conciencia de imposibilidad preside la revelación, porque «(*Ya no es posible: lo que ha sido / un instante, es estatua eterna*)». Por eso, en la tercera parte del poema, el yo afirma desencantado que «No se puede / cantar al niño que se era». El desdoblamiento entre el yo pasado y el presente, que en algún momento pareció reconciliarse de nuevo, es definitivo. El hablante, viendo que ya no puede hablar al *él* que fue decide, al final del poema, dirigirse al *yo* que es. Paradójicamente, para ello, necesitará desdoblarse de nuevo y mirarse a sí mismo como a una segunda persona: «¿Era a ti mismo a quien mirabas? / ¿Te veías como aún no eras, / como serías, como soy, / criatura mía materna?» (LA: 525). Esta triplicación del yo, esta dialéctica de desdoblamientos de primer y segundo grado, ya la había ensayado el poeta en un breve poema de *Con las piedras, con el viento...*:

---

<sup>48</sup> Recordemos que el estudio de Luce López-Baralt (2002) se centraba, principalmente, en desentrañar las referencias culturales que están implicadas en el uso de dichas máscaras, con la intención de descifrar ese –según ella– «lenguaje de lo imposible».

<sup>49</sup> Dado que ya hemos presentado, en el capítulo segundo de la presente investigación, un análisis de la enunciación encubridora aplicada a este mismo poema, nos limitaremos ahora a explicar qué implicaciones concretas conlleva para la poética desencantada. Respecto al pudor expresivo en Hierro, confróntese lo dicho con Pedro J. de la Peña (2009: 41-42).

*Porque no ríes, porque hablas  
al hombre que reina en ti.  
(Él te acompaña y te dice  
lo que yo no sé decir.)  
Porque no me miras. (Miras  
a alguien que hay fuera de mí.) (CPCV: 235)*

En «Teoría» (LA: 471-472), poema que abre *Libro de las alucinaciones*, la enunciación encubridora no patentiza tan claramente el desdoblamiento, pero es evidente que tras la expresión «el poeta» se enmascara el mismo escritor de cuya pluma han salido los versos que leemos; la teoría poética expuesta será, pues, la suya propia, no la de un poeta anónimo –sí, quizás, la compartida con otros poetas como él: «La “Teoría” reafirma la moderación resignada de los poetas españoles que habían recorrido la fase heroica y que, desde 1955, están de vuelta» (Gustav Siebenmann 1973: 484), aunque en esta segunda época la pretensión va mucho más allá de buscar una identificación y fusión solidaria con los otros—. Como hemos dicho antes, este poema trata de los valores que la poesía puede abarcar en el mundo. Es verdad que en el término «poeta» es el mismo hablante quien está implícito, pero no podría hacerse de otra forma, pues la enunciación encubridora permitirá al poeta ese distanciamiento que corresponde al tema, sobre todo si lo ponemos en comparación con el poema contiguo, «Alucinación», donde hemos visto que surgía el yo como expresión última del impacto que el primero producía en la sensibilidad del hablante. Así pues, el conjunto «Teoría y alucinación de Dublin» reúne características de la poética realista ya superada –posicionamiento del yo desde el rol cultural de poeta, con la consiguiente identificación con el autor implícito–, al tiempo que sienta algunas de las bases de la nueva poética que, si bien nacida hace tiempo, aflora ahora en plenitud.

En «Nocturno» (LA: 477-478) parece como si el yo se contemplara a sí mismo desde fuera y dudara de su propia identidad: «Quién sería el hombre [...] De quién será el brazo frío / que ha tocado» –nótese que no dice «me ha tocado» ni «ha tocado algo», por lo que se centra la atención en la duda, como si el yo no supiera a quién atribuir su sentido del tacto—. La pregunta permanece porque al hablar de esa tercera persona algo indica al hablante que no está utilizando la persona verbal adecuada: «Pero no puede



(quién no / puede) volar de cansancio». Todo esto se vive en un ambiente pálido, confuso, nebuloso, donde al relatar la experiencia de «el hombre» que es uno mismo no se puede constatar más que «(no tenía sentido)»<sup>50</sup>.

El poema siguiente nos presenta un simbólico «Mundo de piedra» donde un único actor lírico se mueve. Se trata de un él no dicho, de una no-persona que espera una revelación. Este hecho es significativo para hacernos pensar que se trata de una enunciación encubridora, puesto que el «prodigio» que «debía / realizarse» es la contemplación del sentido de la existencia –«La vida / estallaría ahora, / libertaría seres, / aguas, nubes, de piedra» (LA: 480)–, y la alucinación en la poética hierriana es siempre territorio del yo –aunque se trate de un yo disgregado, enmascarado–. El poema se cierra con un verso revelador: «Allí sigue esperando». Este poema es de los primeros de esta etapa desencantada, cuando todavía se conserva algo de esperanza, aunque la lucidez verdadera sea siempre un mañana. Ya hemos visto cómo, después de experimentar varias alucinaciones, el yo se acabará convenciendo a sí mismo de que ni siquiera la alucinación esperada tiene poder de satisfacer su ansia de conocimiento. Esta imposibilidad le llevará, inevitablemente, al desengaño.

La misma actitud encontramos en «Renunciación. La paradoja entre el «todo» y el «nada» es característica de la decepción del yo –recordemos el soneto «Vida», que cerrará *Cuaderno de Nueva York*–, de ahí que interpretemos la tercera persona desde la que está escrito el poema como un mecanismo de objetivación. «Lo quiso todo o nada. / Por eso dejó todo: / para tenerlo todo» (LA: 490), dice el poema. Esto que se narra desde fuera, atribuido de nuevo a nadie explícito, es el resumen de la experiencia alucinada del yo: el deseo de comprensión de la existencia en su totalidad le hizo apostar todo. Pero, como dirá en «Vida», «Después de todo, todo ha sido nada» (CNY: 687): el resultado es la constatación desencantada de toda posibilidad de conocimiento; la negación total.

---

<sup>50</sup> Señala De la Peña respecto de la mención de «el hombre», que se trata del tratamiento del yo «en especie» (2009: 274).

En el libro *Agenda*, la sección central está enteramente escrita desde una actitud lírica de enunciación. Su título es «Cinco cabezas» (Ag: 571-577), y contiene cinco poemas en prosa precedidos de cinco pinturas que representan cinco rostros distintos<sup>51</sup>. Todos los poemas empiezan con la expresión «Esta cabeza» seguida de un verbo expresivo de cada uno de los cinco sentidos: «ha rozado», «ha saboreado», «ha oído», «ha visto» y «ha olido». La crítica ha señalado que estas cabezas son en realidad cinco perspectivas de una sola cabeza –sinécdoque del yo que parece encubrirse detrás de la tercera persona–, por lo que el movimiento de disgregación y objetivación del sujeto es –cuando menos– triple: este se enmascara en una actitud de enunciación, atribuyendo sus experiencias a cinco protagonistas diferentes, los cuales vienen designados por un emblema de conciencia: la cabeza representa la parte por el todo, una parte que, además, tiene limitada su percepción de la realidad a un solo sentido. Las experiencias que se distribuyen en las «Cinco cabezas» reflejan amargamente el sufrimiento en las circunstancias adversas, que es necesario olvidar para seguir adelante, siendo la evasión la única manera de hacerlo, es decir, el intento por rellenar el hueco con historias más o menos fabulosas. Así lo vislumbramos en un estudio sobre este conjunto, donde concluíamos:

La objetivación se desprende del hecho de no decir «mi cabeza», es decir, de hablar de las propias experiencias atribuyéndolas a una sola parte del cuerpo que, además, se presenta como ajena y multiplicada en varias. (Saneleuterio 2009: 80)

Sánchez Zamarreño (1995: 35) considera que estos poemas en prosa son un ejemplo de que Hierro sigue dando testimonio de su vida mediante su poesía. Sin

---

<sup>51</sup> El quinteto se editó primero, en 1981, como parte textual de una obra a dúo titulada *Cinco variaciones visionarias* –la parte ilustrativa estaba formada por un conjunto de serigrafías de Juan Barjola–. Los textos, desprovistos de las imágenes, se publicaron en *Reflexiones sobre mi poesía* (Hierro 1983) y en *Antología poética* (1990), pasando luego a integrar la sección central de *Agenda* (1991); poco después, el propio poeta realizó cinco acuarelas inspiradas en cada uno de los poemas, las cuales se han publicado siempre insertas en *Agenda* a partir de su segunda edición (Hierro 1999). Sorprende por ello que las *Poesías completas (1947-2002)* (Hierro 2009) obvien dichas imágenes, siendo que presentan, hoy en día, relación interdependiente con los textos, tal y como quedó demostrado en «“Cinco cabezas”, de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo» (Saneleuterio 2009: 73-85). Sirva esta nota para aclarar la cuestión cronológica, que quizás quedó confusa e imprecisa en el citado artículo.

embargo, creemos necesario puntualizar que no estamos ante la misma poesía testimonial de la primera época: aunque en el fondo subyazcan experiencias propias, la forma del texto no es testimonial; al contrario del testimonio formalmente directo al que nos tenía acostumbrados en libros anteriores, la estructura externa pertenece ahora a la nueva poética: si identificamos motivos autobiográficos es porque conocemos detalles de la vida del autor, no porque hallemos un tono confesional que nos ponga en la pista de ellas.

Lo mismo ocurre con «[La mano es la que recuerda]», de *Cuaderno de Nueva York*, donde se atribuye a una parte del cuerpo –cuyo dueño no se explicita, pero que identificamos con el hablante– la experiencia de rescatar las vivencias del pasado. A la sinécdoque se une el significado simbólico de que sea precisamente la mano la encargada de esta tarea: es ella la que escribe, la que «Apunta, nerviosamente, / lo que vivía olvidado, / la mano de la memoria, / siempre rescatándolo» (CNY: 650). El encubrimiento no es, pues, muy rebuscado, dada la fácil identificación hablante-escribiente. La mano que escribe es la de quien está recordando momentos pasados y plasmándolos en el papel.

Pero hay poemas en *Cuaderno de Nueva York* cuya máscara no es tan evidente. Uno de estos casos lo representaría «El laúd». ¿Quién se iba a imaginar que detrás de «Mister Eisen», el anticuario que protagoniza este largo poema, podría encubrirse el hablante? ¿Quién si no azarosamente pensaría que «Eisen» significa ‘hierro’ en alemán?<sup>52</sup> A primera vista parece que el hablante, retirado, simplemente nos quiera hablar de un personaje que habita uno de los antros neoyorquinos, a modo de objetivo reportaje. Sin embargo, a partir de la clave que hemos señalado, el lector comienza a sospechar de esta supuesta objetividad y, en efecto, descubre otras marcas que corroboran la nueva interpretación:

Ya no es el agua del laúd

---

<sup>52</sup> No somos, de todas formas, las primeras en advertirlo. Cfr. Antonio Ortega (2001: 177).

lo que resuena movida por las cuerdas,  
ni el agua del East River  
en cuya orilla se produce el prodigio,  
sino el agua domada del estanque  
de la Casa de Campo de Madrid. (CNY: 624)

La superposición espacial es producto del «prodigio», de la alucinación que no puede ser atribuida más que al yo, a ese hablante que mira desde fuera al anticuario y que no se ve más que a sí mismo reflejado en el sucio cristal del escaparate.

La confirmación del desencanto y de la inutilidad, en la línea del «todo ha sido nada» con que se cierra *Cuaderno de Nueva York* (CNY: 687), la encontramos en un pequeño poema titulado «Coplilla después del 5.º bourbon»:

Pensaba que sólo habría  
sombra, silencio, vacío.  
Y murió. Estaba en lo cierto.  
El mismo Dios se lo dijo. (CNY: 662)

El yo ya no necesita la alucinación para comprender la imposibilidad de todo conocimiento, la trágica verdad de que ninguna plenitud es verdaderamente plena, porque no puede dejar de ser momentánea. El alcohol, ese quinto bourbon, será el que le ayude a verse desdoblado en un *otro* que, tras la muerte, confirmará la sospecha de la presencia de la nada.

### 4.3. OTRAS ACTITUDES LLAMATIVAS

#### 4.3.1. CONSIDERACIONES ACERCA DE LO FEMENINO

Ya hemos visto cómo la figura femenina era –por lo general y salvando la excepción de *Con las piedras, con el viento...*, único libro amoroso– una llamativa ausencia en la primera época de José Hierro, cuya poesía había estado más marcada por el dolor sentido «entre hombres» que por cualquier otra experiencia.

*Libro de las alucinaciones* persiste en obviar a la mujer. Sin embargo, hay matices que apuntan a un cambio en la concepción poética. En gran contraste con todo lo que hemos apuntado en el subapartado 3.3.3 acerca de las dedicatorias en la primera época, Hierro dedica *Libro de las alucinaciones* a su mujer. Parece romperse aquí esta territorialización poética en el ámbito de lo público de donde se excluía lo femenino; no es que ahora se le abran las puertas de lo social, sino más bien «el giro parece corresponderse con dejar entrar a la poesía en el territorio doméstico» (Saneleuterio 2010: 507). Así podemos interpretar las palabras de Hierro:

A MI MUJER

*Estas palabras  
con la brisa y el oleaje  
de nuestro mar  
y de nuestra vida. (LA: 467)*

A pesar de este posicionamiento inicial, los paratextos interiores de *Libro de las alucinaciones* van todos dirigidos a varones, muchos de ellos pertenecientes a otras épocas, pero todos representantes de valores culturales: Bach, Aleixandre, San Juan de la Cruz, Baroja, Rafael Alberti son algunos de los ejemplos que, en principio, nos hacen pensar en una persistencia de lo público y masculino sobre lo privado. Sólo un poema de los treinta que conforman el libro se refiere en su título a una mujer, «La fuente de Carmen Amaya», la lástima es que la dedicatoria de este poema lo neutraliza: «A César González Ruano, restituyéndole lo que tomé de uno de sus magistrales artículos» (LA: 510)<sup>53</sup>. El poema, escrito desde la perspectiva de un yo femenino correspondiente a la bailaora, matiza mediante estas palabras paratextuales la imagen que de ella se nos presenta: dos hombres –el periodista y el poeta– la han dicho antes de cederle la voz.

Únicamente un poema parece ir codedicado a una mujer. No es para ella sola, ha de compartirlo con su marido; además, ni siquiera se la nombra: ambos aparecen

---

<sup>53</sup> Cabe destacar que, si bien todos los libros –excepto *Estatuas yacentes*– llevan dedicatoria, las menciones interiores conforman un fenómeno propio de la segunda época. Los poemas dedicados o con voluntad explícita de homenaje quintuplican ahora su presencia, colaborando a llenar los textos de nombres propios y referencias culturales.

consignados por sus iniciales: «J. R. J. y Z. C. A.» (LA: 513). Se trata, como sabemos, de Juan Ramón Jiménez y su esposa, Zenobia Camprubí Aymar, aunque por las fechas en que se publica por primera vez –diciembre de 1956 (Hierro 1956: 8)– ella ya había muerto<sup>54</sup>. Su feminidad se halla atenuada por su propio fallecimiento y por la voluntad de cifrar su nombre. No obstante, es significativo que José Hierro incluya en el libro esta composición dedicada al matrimonio exiliado, pues en su correspondencia con Juan Ramón, tanto uno como otro acaban casi siempre sus misivas con menciones explícitas de la esfera familiar e íntima. Ello sorprende tratándose de cartas que, aunque privadas<sup>55</sup>, deliberan principalmente sobre el ámbito público, al comentar en ellas diferentes aspectos de la poesía del momento. Estos recuerdos y abrazos «de mi mujer y mío», estos saludos «a su esposa, y ustedes recíbanlos de la mía», reflejan una familiaridad a la que corresponde el andaluz con palabras íntimas que incluyen también a las esposas: «A ella y a usted los recuerdos de mi mujer; 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<sup>56</sup>, al nacer» (Juan Ramón Jiménez 1977: 177). Estos datos, junto con los regalos que ambos matrimonios se intercambian, son una muestra de que en su vida el poeta santanderino no llevó tan al extremo la exclusión femenina a la que nos hemos referido con respecto de algunos de sus primeros libros, a pesar incluso de que el epistolario fue escrito

---

<sup>54</sup> El poema se escribe, seguramente, debido a esta circunstancia. Año y medio más tarde sobrevendría la muerte del poeta de Moguer, con lo que ambos habrían fallecido cuando la composición es publicada definitivamente en libro.

<sup>55</sup> Efectivamente, José Hierro jamás pensó sacar a la luz dicho epistolario, empresa que, con el consentimiento del autor y para nuestra fortuna, lleva a cabo Luce López-Baralt poco antes de la muerte del poeta (2002: 275-317). Las citas que siguen son de las páginas 292 y 295, respectivamente. Respecto a las tres cartas de Juan Ramón a Pepe que López-Baralt publica, habían sido ya dadas a conocer –en edición facsímil y gracias al cuidado de Pablo Beltrán de Heredia– en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990* (1992: s/p) –siendo la primera de ellas ya pública desde que en 1977 Francisco Garfias la editara junto con otras de las *Cartas literarias* de Juan Ramón Jiménez–. La citada investigadora –cabe señalarlo– las acompaña de todo un aparato crítico que es de agradecer (López-Baralt 2002: 301-317).

<sup>56</sup> En una de sus primeras cartas, Hierro pide a Juan Ramón que apadrine a su primogénito, que está a punto de nacer y que llevará su nombre, padrinzago que, desde la distancia –jamás habrían de verse en persona–, acoge el poeta andaluz con gran entusiasmo. Seguramente, esta circunstancia de familiaridad explica el tono cercano que ambos poetas alcanzan en sus misivas.

precisamente durante los años de composición de *Quinta del 42*, libro paradigmático en este sentido.

Si bien la dedicatoria de *Libro de las alucinaciones* nos llevaba a concluir que el ámbito doméstico hacía su irrupción en el territorio poético, cabe aclarar que este, en realidad, se halla casi monopolizado por la descendencia. En efecto, presentándose como padre, el sujeto lírico se refiere en varias ocasiones a los hijos, si bien esto se lleva a cabo especialmente de manera retrospectiva. Para ello, además, habrá que esperar a la última parte del poemario, que significativamente se titula «Un es cansado»: los hijos vienen a simbolizar aquello en lo que ha devenido la propia vida, aquello en lo que hemos exprimido nuestras fuerzas y luego ha resultado ser algo ajeno –no nuestro, no íntimo–.

El paso inexorable del tiempo, así como el lastre de la prosaica cotidianidad de la vida rutinaria en común, entierran para siempre el instante de amor iniciático que llevó al protagonista poemático al matrimonio. (López-Baralt 2002: 36)

Son palabras referidas a «Acelerando», donde el poeta pasa a cámara rápida lo que ha sido su vida, yuxtaponiendo imágenes divergentes cronológicamente<sup>57</sup>, y maravillándose de la existencia de los hijos: «Los niños –quiénes son, que hace un instante / no estaban–» (LA: 535-536). En «Alucinación de América» la descendencia sufre las decisiones que el padre ha tomado como mejores. Finalmente, en «Mis hijos me traen flores de plástico» el sujeto se autoficcionaliza como enterrado, como si hubiera aprendido a «contemplar la vida por encima de toda complejidad de lo vivido» (Muñoz Quirós 2003: 27). Lo siniestro se revela ante la dificultad del yo para reconocer aquello que él mismo ha forjado, en concreto, a sus propios hijos; porque «Os enseñé muy pocas cosas» (LA: 532), entre ellas a odiar las flores de plástico. Y aun así, ni siquiera esa nimiedad consiguió imprimir en ellos.

Lo doméstico ha estado hasta este momento prácticamente desterrado de su decir, y ahora que se quiere por fin recuperar ya ha perdido su magia. Los niños han

---

<sup>57</sup> José Carlos Mainer señala el carácter cinematográfico de este poema (1994: 778-79). Recordemos, de pasada, que Carlos Bousoño (1976 I: 404-406) lo había utilizado para explicar la yuxtaposición temporal.

crecido y la casa familiar, emblema pasado de las vacaciones frente al mar, se contempla con desencanto. Por ello dice el sujeto en «Carretera»:

Volví, volvía –con qué poca ilusión–  
a donde tuve mis raíces, mis recuerdos, mi casa [...]  
Con qué poca ilusión volvía. (LA: 521)

Cabría preguntarse qué papel cumple la compañera en este contexto. A pesar de que el libro va dedicado a su mujer, no es la amada la que principalmente aparece en los poemas de *Libro de las alucinaciones*. Las mujeres que pueblan, además de escasas, no se corresponden precisamente con la familiaridad del hogar. Son figuras lejanas que cumplen papeles anecdóticos o exóticos, como Solveig, Madama Leontine, la mujer que «desparramaba las cartas / sobre el azul del relámpago» (LA: 477) o la que cruza la escena entregando un periódico al protagonista de «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn». Porque parece ser que los protagonistas siguen siendo los hombres. Un papel también secundario es el de las «viejas damas, (que) cuando llega la noche, / suben ligeras a la superficie / a hechizar marineros, a destrenzar para vosotros / canciones y prodigios, mientras los jóvenes sonrían» (LA: 488). Llama la atención esa marcada función subalterna que se les atribuye, si bien se trata de damas fuertes, sirenas que por su misterio son deseadas y temidas a la vez. Pocas veces aparece el sujeto femenino en Hierro, y cuando lo hace se le denomina «mujer», con toda la fuerza de la palabra. Sorprende aquí, pues, la fragilidad del término «damas», que se neutraliza con el adjetivo «viejas» y con el poder oculto que se les atribuye.

Dentro de los pocos apóstrofes femeninos del libro, destaca por su recurrencia el que se dirige a Solveig en «Retrato en un concierto». Es sujeto del amor, pero no de un amor doméstico, sino de una supuesta relación pasional que se atribuye a Bach y que funciona como contrapunto del rigor del compositor<sup>58</sup>. Es significativo que uno de los apóstrofes líricos identificables con la amada corresponda en realidad a un juego de desdoblamientos. Es como si el hablante lírico por pudor amoroso necesitara para

---

<sup>58</sup> Víctor García de la Concha aplica a la poesía hierriana, como más ajustado calificativo, el de contrapuntística (1992: 214).



expresarse una proyección en los sentimientos de otro. La «impasibilidad de su cuerpo» (LA: 495) caracteriza a esta mujer, dueña y confusa a la vez, de quien se destacan los ojos como clave de su ser, como agujero fatal por el que nos asomamos para descubrir su ser real. ¿Y cuál es su ser real? ¿Quizás ser, también, un álter ego del poeta? Esta es una posibilidad que se ha barajado desde la crítica (Barrajón 1999: 280), pero que lamentablemente hace de ella menos mujer.

A pesar de todo ello, el yo lírico no puede creer que haya mujer dura en el mundo. Lejos de las apariencias, su corazoncito –aunque lo veamos recubierto de una áspera corteza– ha de ser sensible, pues con fragilidad se ha visto desde la tradición poética al sujeto femenino. Es por ello que, en «Estatua mutilada», el sujeto que habla busca dar una explicación a esta mujer de piedra, dirigiéndose a ella en actitud de apóstrofe:

¿Serías verdaderamente  
 –no quedan rasgos que dejen comprobarlo–  
 matrona dura que mandaba a sus hijos a la guerra,  
 que prefería muertos valerosos,  
 soledad y desolación,  
 antes que amor, calor y compañía de cobardes?  
 ¿O tu rostro impassible  
 revelaría otra verdad? (LA: 505)

El yo entiende que de nada sirve intentar descubrir qué fue esta mujer un día, es inútil seguir escarbando en el tiempo y en el espacio «con el afán de un perro hambriento», pues dice de la estatua que, al fin y al cabo, «sólo te queda la impassibilidad con que te imaginaron / para edificación y pasmo de los hombres» (LA: 506).

En 1955 Hierro se había visto igualmente intrigado por aquellas «Estatuas yacentes» en un largo poema donde también, en algunos fragmentos, se accedía a la actitud de apóstrofe: la diferencia, empero, es reveladora por el hecho de obviar a doña Constanza, al dirigirse únicamente al varón, así como por apelar no al relieve inerte – como en algunos versos de «Estatua mutilada»–, sino al sujeto que late –es decir, latía– detrás. Es llamativa la fijación de Hierro por el motivo escultórico, pues habrá de recurrir a

él en su último libro<sup>59</sup>. Además, ya en 1948 había escrito, con ocasión del homenaje a Concha Espina –celebrado en su Luzmela natal– un poema cuyo texto conocemos gracias a Alfonso de la Serna, nieto de la escritora. Este primer acercamiento de José Hierro a la estatuaria denota cierta distancia –por la exclusividad de la perspectiva de enunciación lírica– así como relativa comunión con algunas de las correspondencias más tópicas; así lo demuestran los primeros versos:

Aquí tiene su trono, su figura,  
eternamente queda.  
Aquí no reía ya el olvido. Todo  
a su contacto vibra, vive, queda.  
Esta paz que perfuma nuestras almas  
acaso nace de ella. (Ápud De la Serna 1992: 273)

En la segunda época creativa, ante la «Estatua mutilada», ya no es posible reírse del olvido, ni siquiera es capaz el que la observa de imaginar un pasado convincente, como hiciera el poeta con don Gutierre. El desencanto ante la palabra alcanza también a otras disciplinas artísticas: lo representado no revela ni eterniza. Hay que contar con ello.

En «Cae el sol», poema epilodal de *Libro de las alucinaciones*, el poeta repara en la incongruencia de haber dedicado el libro a su mujer y haberla prácticamente obviado. Aurora de Albornoz, ahondando en la falta, interpreta el tú de este poema no como la amada, sino como «alucinado desdoblamiento» (1980: 24). En todo caso, el yo pide perdón por el olvido, porque se ha dedicado a indagar sobre otros temas. Pero ahora incluso ya ha dejado de lado el compromiso social, ya casi no se identifica con el territorio nacional<sup>60</sup>. La alucinación le ha confundido, no sabe a qué vale la pena dar importancia, qué cosas ha decidido anteponer a otras.

Perdóname. No volverá a ocurrir.  
[...] Parezco un desterrado

---

<sup>59</sup> Véase al respecto el comentario a propósito de «Mujer ante el espejo» que ofrecemos en el citado «Llevar yo sola todos tus dolores»: la voz femenina en el poeta José Hierro» (en prensa), algunas de cuyas reflexiones rescatamos para el siguiente apartado.

<sup>60</sup> En este sentido apunta Pedro J. de la Peña: «el espacio físico ya no cabe en el territorio inmediato. No se trata de España, sino que, una vez recibido y conmemorado en su poema «El pasaporte», Hierro se dedica a descubrir el mundo» (2009: 343-344).

que ha olvidado el nombre de su patria,  
 su situación precisa, los caminos  
 que conducen a ella.  
 Perdóname que necesite  
 averiguar su sitio exacto.

Y cuando sepa dónde la perdí,  
 quiero ofrecerte su destierro, lo que vale  
 tanto como la vida para mí, que es su sentido.  
 Y entonces, triste pero firme,  
 perdóname, te ofreceré una vida  
 ya sin demonio ni alucinaciones. (LA: 544)

Y así se cierra *Libro de las alucinaciones*, con una promesa que no pudo verse cumplida en este libro, a pesar de la dedicatoria. Sin embargo, tal y como dejamos formulado en un artículo sobre la territorialización hierriana (Saneleuterio 2010: 508)<sup>61</sup>, sí ha habido poemas donde el yo se confiesa lúcidamente, donde se deja entender que, aunque su obra escrita no lo reitera, el sentido a su vida se lo ha dado el amor, es decir, la correspondencia unívoca tú a tú, no el compromiso social –relación muchas veces unidireccional, donde se diluyen los pronombres–. Estas dos preocupaciones esenciales del yo responden a la teorización de Hume sobre lo *pasional* y lo *social*, las dos formas bajo las cuales el espíritu puede ser afectado<sup>62</sup>. En *Libro de las alucinaciones* casi sólo quedan vestigios de lo social: al ser un sentimiento teñido de mayor gratuidad –no exige reciprocidad–, cuando se acaba no deja la profunda amargura y soledad que sí produce el desamor, sino simplemente una sensación de desencanto e indiferencia –aunque sea simulada o irónica<sup>63</sup>–. Así, en «Alucinación submarina», la juventud no puede comprender, no tiene recuerdo al que asirse. Según José-Carlos Mainer, este poema «parece una personalísima relectura del platónico mito de la caverna [...] Son felices pero algunos tienen el recuerdo de haber visto de otro modo, directamente, lo que ahora contemplan desde el fondo» (1994: 80-81). El yo se incluye entre «los que nacimos allá arriba» (LA: 488), que todavía recuerdan aquello que ahora no forma parte de esa nueva sociedad –acuática, en este caso–, por eso su discurso se aferra a ideales sin vigencia,

---

<sup>61</sup> Anticipábamos ahí muchas de las conclusiones que ahora estamos desarrollando –y matizando–.

<sup>62</sup> Vid. *Traité de la nature humaine*, que Gilles Deleuze analiza en su estudio de 1977.

<sup>63</sup> Vid. José Olivio Jiménez (1992: 240-263) para una comprensión ajustada del retorno a la ironía en la poesía hierriana.

es «la dureza de una vida llena de decepciones y de huecos –“momentos inasibles”– ante una generación incapaz ya de comprender la dimensión cabal de la tragedia». Sánchez Zamarreño (1995: 33) aplica esta frase a los chavales de «El héroe» y de «Historia para muchachos», pero podemos extenderlo al resto de juventud que en la segunda etapa representa uno de los polos de la otredad. Lo social ya no tiene eco, y el poeta no sabe si persistir o ensimismarse, hablando sólo de sí mismo. Esta es la salida que encuentra en el ya comentado «Historia para muchachos»: «Este señor / habla tan sólo de sí mismo» (LA: 538). Contemplar la propia historia, empero, acaba convirtiéndose –ya lo había manifestado Hierro hacía años– en un discurso que incluye también a quienes sufrieron semejantes penalidades, a los hombres de su generación. Y de eso el poeta ya empieza a estar cansado: así lo dice el título de esta parte, que concluye precisamente con este poema. Se entiende así que, cuando toda su vida pasa ante sus ojos en «Acelerando», son los momentos relacionados con el amor a su mujer y a sus hijos los que cobran importancia, los que se textualizan, a pesar incluso de que –lo advierte Jesús María Barrajón (1999: 265)– las imágenes familiares seleccionadas nieguen la intimidad primera con que se abriera el poema: una vez más lo plural niega lo dual. Y como dice Deleuze, «toda elección siempre se define en función de lo que excluye» (1977: 11). El yo se ve frente a la muerte, pero «no puede morir nada que fue, / nada tan lleno de sentido» (LA: 534), dice justo en el poema anterior, «Con tristeza y esperanza». Esta composición, la única amorosa dentro del único libro que Hierro dedicara a su mujer, parte consecuentemente de la insólita perspectiva dual –el nosotros de la pareja humana– y se refiere al amor en demasía que llenó la vida de los amantes, que les hacía olvidar que eran criaturas mortales. Porque en realidad –y a pesar de todo– ella siempre ha estado ahí, aunque no fuera dicha, aunque permaneciera esforzadamente rebelde en los bordes del territorio varonil: «La [voz] de mujer, al otro lado, / desgarrada, voz casi masculina / por el esfuerzo para destacarse / del griterío» – confiesa en «Historia para muchachos» (LA: 539)–.

La dedicatoria de *Agenda* incide en esta voluntad de clima familiar, al orientarse hacia sus nietas: «A *Bubu y Tacha, / que ahora empiezan*» (Ag: 547), dedicatoria

relevante si tenemos en cuenta que se recoge en «Dos madrigales para nietas» desde el tú lírico que aparece en estos versos, subtítulos con los citados apodos de las niñas. A pesar de ello, encontramos una contradicción parecida a *Libro de las alucinaciones*: el ambiente doméstico en el que parece inscribirse *Agenda* al ir dedicado a sus nietas está –excepción hecha de los dos madrigales– prácticamente ausente hasta el final: «La casa», epílogo del libro, recoge –diseñando toda una infraestructura simbólica– la nota de familiaridad que quedara abierta en el paratexto inicial. La figura de la amada, sin embargo, no ha aparecido en el libro de manera explícita, aunque sí lo hace mediante dos de las más logradas máscaras culturales de Hierro: Brahms y Lope, en los poemas que llevan sus nombres, expresan su amor en primera persona dejando entrever, por entre las rendijas –y Luce López-Baralt lo desentraña magistralmente (2002: 77-131)–, el yo del verdadero hablante poemático. En el caso de «Brahms, Clara, Schumann», el yo desplazado –tal y como lo hemos caracterizado– es estructuralmente más evidente, pues al apelar a Clara, la amada –esposa de Robert Schumann–, el hablante se equivoca en varias ocasiones: «Eres mi amor, Paula, mi amor, Paula, Clara quise decir. / Y cuánto tiempo, Paula, digo, Clara / sin ti y sin mí»<sup>64</sup>. La misma Paula –¿la misma?– había aparecido en el poema «l», y lo que es más curioso, en la misma fórmula –«y cuánto nunca, Paula, / sin ti y sin mí» (Ag: 557)<sup>65</sup>–, lo que nos lleva a pensar que detrás de estos poemas se encuentran las emociones de un mismo sujeto poemático. El nombre coincide, además, con el de la primera de sus nietas –alias Bubu–, a quien dedica uno de los «Dos madrigales para nietas», así como el poema final del postrero de sus libros.

---

<sup>64</sup> Cito los versos por la versión correcta que ofrece López-Baralt (1992: 161) basándose en Albornoz (1980: 315-316) y que no corrige la edición última de 2009 (Ag: 590-591).

<sup>65</sup> Torres Nebrera (2001: 191), por su parte, relaciona este penúltimo poema de *Agenda* con aquel que lo abre, relacionando este «amor apasionado entre hombre mayor y mujer joven» con el amor al nuevo automóvil adquirido en la vejez, comparación que el mismo Hierro formula en dicho «Prólogo con libélulas y gusanos de seda». No encontramos su observación desacertada, si bien es verdad que, por simetría en el diseño editorial –además de la evidente expresión reformulada y coincidencia de nombres–, parece más ajustada su correspondencia con el primer poema de la sección inicial –dado que «Lope. La Noche. Marta» cierra la última con semejante motivo amoroso–. Aun así, tendremos ocasión de demostrar que es con «Brahms, Clara, Schumann» con quien realmente mantiene estrechos vínculos.

Un par de notas cabe destacar del penúltimo libro respecto del tema que nos ocupa: que ninguna de las dos máscaras amorosas encaja con la figura de la esposa – representante del amor conyugal entendido en su legítima familiaridad– y que, en el caso de «Bramhs, Clara, Schumann», a la mujer se la nombra con su nombre de pila, mientras que se utiliza el apellido para los hombres. Esto ocurre en el título –produciendo un efecto femenino de «companionaje», donde a la inversa de lo que ocurre en gastronomía, los elementos periféricos parecen cobrar mayor importancia y aplastar al centro<sup>66</sup>–. Esta simetría, apoyada por las resonancias forasteras de los extremos, se rompe en el interior del poema: al marido «engañado» se le degrada llamándolo siempre «Roberto» a secas –a la castellanización se une la eliminación del apellido–. La interpretación peyorativa se deduce del hecho de que incluso aparece aludido, con cierta desautorización, como «el pobre Roberto» (Ag: 590) –frente a la expresión «El viejo Brahms» (Ag: 591) para referirse a sí mismo–.

En *Cuaderno de Nueva York* los ejemplos significativos de apóstrofe femenino también se hallan filtrados por máscaras culturales. En «Lear King en los claustros» (CNY: 673-675), por ejemplo, se juega con los personajes de Shakespeare para tramar todo un mendigar de cariño. El rey Lear toma la voz directamente, pronunciando una declaración de amor que, dada la infrecuencia de poesía amorosa en Hierro, sorprende por lo directa. Pronto descubrimos –junto con la identidad del hablante– que ese amor no es erótico, sino familiar, el que un padre quiere recibir de su hija. El personaje femenino, en cuanto benjamina, está tratada más como niña que como mujer. Es interesante la intertextualidad literaria porque ella nos revela algunos datos interesantes. Luce López-Baralt nos ha enseñado a ver que tras ese «Di que me amas» que se repite como un

---

<sup>66</sup> Clara se inserta en el centro también como símbolo de su situación dentro de la tríada amorosa. Fijémonos que en el caso de «Lope. La Noche. Marta» es la «Noche» la que se interpone entre ellos – los separa por el remordimiento y al mismo tiempo los junta; es la «querida y temida tercera» (Torres Nebrera 2001: 196). Cfr. Carreño (1992: 9-13)–. En este poema, además, el amante –en cuanto a onomástica– no se eleva por encima de la amada; cómo hacerlo, si ella es «*Marta Dei*» (Ag: 600).

*leitmotiv* se esconde no una frustración<sup>67</sup> paternal, sino más bien erótica o pasional. Para ella Lear acabará convirtiéndose «en un enamorado, no en un padre inseguro» (2002: 153): la traducción del «*love me*» inglés por el verbo ‘amar’ –y no ‘querer’, como correspondería en español a la esfera de afectividad paternal– es uno de los elementos delatores de que la imagen de «Lear King», al mirarse al espejo, se ha distorsionado. Ella misma, poco antes, ya había advertido sobre la inversión onomástica en el título –el original es *King Lear*–, reflejo de la distorsión que el personaje clásico sufrirá en los claustros hierrianos (López-Baralt 2002: 150-151).

Retomando el tema de la naturaleza del sujeto femenino a lo largo de la obra poética de Hierro, encontramos en este último libro un poema que parece recapitular algunas de las consideraciones que hemos venido haciendo. Se trata de «[Qué será de vosotras, Marta]» (CNY: 655), donde el yo llama por su nombre de pila a una serie de mujeres a quienes se niega, como rasgo definitorio, la juventud. La lozanía es cosa del pasado, cuando el supuesto hablante quizás andaba ocupado en otros menesteres. Ahora que parece volver la mirada hacia lo femenino, se da cuenta de que todo su atractivo es –ahora más que antes– inasible: su «Oleaje de caderas, cabellos, pechos» era «Oleaje tallado en humo». Por eso, con más razón ahora «sois volutas / de humo, vedijas de las nubes, / ojos de niebla, donde un día / palpitaba la juventud». Veremos con detalle, más adelante, la significación simbólica de este poema; quede constancia, por ahora, su relevancia por la apelación a un vosotros femenino, casi insólito en toda la producción hierriana.

Este último libro va dedicado a un hombre, José Olivio Jiménez, amigo y estudioso de su poesía. Hay una clave que, sin embargo, enlaza la interpretación de esta dedicatoria con la familiaridad con la que se abrían los dos libros anteriores: se trata del adjetivo «fraterna» que modifica la «casa» de José Olivio. De alguna manera el territorio íntimo es, en esta segunda época, en el que se entiende la poesía. Así, el espacio

---

<sup>67</sup> Para José Olivio Jiménez (1992: 240-264) la recurrencia de los motivos obedece a causas relacionadas con la frustración.

público es sólo considerado en lo que este toca e influye en la subjetividad del yo: «*porque en su casa fraterna / [...] se me apareció / mágicamente / la ciudad de New York*» (CNY: 609). El culturalismo, tal y como es aplicado, puede ser interpretado en esta línea como la lectura subjetiva que se hace de la historia y la literatura, la utilización de los motivos de manera que sirvan para canalizar los sentimientos del yo.

En cuanto a los poemas dedicados del libro, solo hay tres. Uno en la línea de la dedicatoria primera que acabamos de comentar –«*A Dionisio Cañas*» (CNY: 676)– y los otros dos que recuperan el ámbito femenino, de signo poético-amistoso en el caso de «*A Paca Aguirre*» (CNY: 665) y con la nota familiar en el caso del último poema, dedicado a su nieta Paula Romero.

«En son de despedida» es el poema final –justo anterior al epílogo– del último libro que publicó José Hierro. Podemos considerarlo, pues, como un adiós que trasciende los niveles de la enunciación. Lo que queremos destacar de él es la perspectiva de apóstrofe que lo estructura. El tú, cuya identidad ha sido objeto de aventuras varias por parte de la crítica<sup>68</sup>, se presta efectivamente a diferentes conclusiones. Podríamos interpretar que se trata de una imagen en el espejo, a juzgar por la sexta estrofa:

Fue un tercer grado carcelario:  
regresas a la cárcel por la noche,  
por el día –espejismo– te sientes libre, libre, libre.  
Nadie pudo, ni puede, ni podrá por los siglos de los siglos  
arrebatarne tanta felicidad. (CNY: 683)

Sin embargo, las claves que da el poema apuntan más bien a un tú con el que el yo comparte mucho: «No vine sólo por decirte / (aunque también) que no volveré nunca, / y que nunca podré olvidarte». Reformulando lo que ya expusimos en otra ocasión, se trata de un *tú familiar*, al que se apela después de una larga convivencia que llega hasta la vejez, hasta el cansancio –«Estoy cansado, muy cansado»–, pero que ha constituido la esencia de su felicidad vital: «He vivido días radiantes / gracias a ti».

---

<sup>68</sup> Joaquín Benito de Lucas, por poner un caso, se pregunta si este misterioso destinatario es un hombre, una mujer, la ciudad, etc. (1999: 152).



Esta unidad que se siente para con el otro explica la ambigüedad del poema y justifica la interpretación del apóstrofe como una forma muy original de desdoblamiento: el yo, al dirigirse a la amada, se está dirigiendo en realidad a sí mismo. De ahí que sepa que «no me echarás de menos, / y eso que yo soñaba ser todo para ti / como tú lo eres todo para mí». (Saneleuterio 2010: 509)

Místico o carnal, el verdadero amor acaba siempre fundiendo a los amantes, *confundiendo* sus identidades. A pesar de todo, el hablante no tiene ganas de despedirse, está cansado y no conserva ya fuerzas «para celebrar / la melancólica liturgia de la separación» (CNY: 684). Es consciente de que sólo le queda la muerte, y básicamente en este fin residen sus deseos, ya desencantado, cuando sabe que la existencia nada más le tiene preparado; ya le ha ofrecido todo la vida, que al final es «vanidad de vanidades y todo vanidad». Por eso rezarán los últimos versos: «Sólo deseo ya *dormir, dormir, / tal vez soñar...*». Así se despide el yo, a pesar de que no había tomado la palabra para decir adiós, «(aunque también)».

#### 4.3.2. EL YO MUJER Y OTRAS VOCES MARGINALES

Como hemos subrayado en el subapartado 4.2.1, el *yo alucinado* se inserta frecuentemente en subjetividades ajenas. Se cedía así la voz a otro yo, inaugurando un nuevo plano comunicativo dentro de la ficción –aunque normalmente sin explicitación escénica del artificio–, pero en este nuevo personaje enunciador se focalizaba al tiempo el hablante lírico que le había cedido la voz. Si bien este procedimiento es frecuente e incluso caracterizador de esta segunda época hierriana, lo insólito es que se haga mediante subjetividades femeninas<sup>69</sup>. Las escasas veces en que esto sucede merecen, pues, en la línea de lo que comentábamos en el apartado anterior, un análisis aparte.

---

<sup>69</sup> Tratamos este tema, de pasada, en Saneleuterio (2010: 510-511), y más desarrollado en el ya citado «“Llevar yo sola todos tus dolores”: la voz femenina en el poeta José Hierro» (en prensa).

Carmen Amaya, en el poema del que ya hemos esbozado algunas pinceladas, se nos presenta en calidad –excepcional, según se desprende de nuestros análisis– de protagonista. Dos rasgos la singularizan, ambos explicables por su origen gitano: la fuerza y el misterio, los cuales la apartan de «los que no son de nuestra raza» (LA: 510). No es presentada, como es esperable, como dama, pero tampoco como mujer. Digamos que simplemente no es presentada, pues directamente se le cede a ella la voz, como ya hiciera el poeta en algunas otras pocas ocasiones<sup>70</sup>, dando lugar a un yo escénico directo, sin presentación previa. Tampoco es novedoso el hecho de que la voz sea la de una persona supuestamente muerta, aunque la conjunción de ambos factores apunta a un sentido muy concreto y doblemente alejado del sujeto general de la poesía hierriana: además de ser de otra raza y del otro sexo, el personaje está desprovisto de la premisa común de todo ser viviente: la vida. El elemento dramático radicaría en que ella no parece ser consciente de su estado, pues parece seguir preocupándose por cosas terrenas que quizás le afectaron en su infancia, como el temor a la regañina materna y la búsqueda de excusa, típicos de esta etapa.

Porque ahora pienso que he olvidado el cántaro,  
y la tarde se queda sin rui señor 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 qué le diré para que pueda comprenderlo. (LA: 511)

Hay otra composición de la segunda época con la que, ateniéndonos a la perspectiva modalizadora, se emparentaría «La fuente de Carmen Amaya». «Mujer ante el espejo», en el último libro (CNY: 653-654), se abre con un ambiente propicio a la alucinación: la duda y la «bruma» –a lo que ya nos tiene acostumbrados Hierro– envuelven a una estatua, a la que se describe en tercera persona. La sorpresa es que en

---

<sup>70</sup> Recordemos el poema «Vuelta», con que se cerraba sorprendentemente un libro como el ya lejano *Quinta del 42* (Q42: 384-385), al que hay que añadir «[Qué claridad para mirar sin pena]» (CPCV: 270-271), de *Con las piedras, con el viento...* Susana Cavallo opina que en este último caso hay perspectivismo (1987: 120-121), pero nosotros preferimos reservar este concepto para otro tipo de montajes más complejos.

el segundo fragmento del poema esta figura parece tomar la palabra. Esta cesión de voz a una escultura previamente descrita, que tiene como resultado lo que hemos llamado *montaje perspectivista*, no es novedosa: ya lo había hecho el poeta con don Gutierre de Monroy. La gran diferencia –además de que, obviamente, no hay voz femenina en *Estatuas yacentes*– es que en el caso del caballero no es el busto el que habla, sino el personaje a quien representa. La talla de «Mujer ante el espejo» no da paso a la voz de la diosa que en ella se figura –hecho que, por tratarse de un personaje mitológico, ya establecería de por sí cierta distancia con el poema con el que comparamos–, sino que es a la misma materia inerte a quien se cede la voz. Esta verdadera *voz en piedra* resulta mucho más alucinada –es decir, adecuada a la poética en que se inserta– que el simple rescate de la atribuida *voz en vida* de don Gutierre.

La imposibilidad objetiva de la emisión de la estatua tiñe de extrañamiento el testimonio de su percepción de que «Alguien se acerca» y la mira. En ella, aun racionalmente inanimada, se proyectarán –cumpliendo una función modal– los pensamientos de quien le ha cedido la voz: «Pienso / en lo que pensará de mí la imagen / que me contempla» (CNY: 654). No sabemos si esa imagen que la contempla es ella misma reflejada en el estanque al que se asoma, si es alguien diferente que «se acerca», o bien si se trata del poeta que la escribe o incluso el lector que sorprende todo el episodio. La intención parece más bien la de establecer un juego de espejos en el que los yoes resultantes del desdoblamiento acaben confundándose<sup>71</sup>.

Estos dos casos de *yo femenino* en la segunda época son visiblemente bien diferentes de los de la primera. Si bien en todos tiene lugar una básica cesión de la voz poética, en estos últimos la táctica se empaña de dos elementos clave: el culturalismo y la alucinación. El carácter alucinado se deriva de la imposibilidad de los sujetos hablantes: en el primer caso se trata de una muerta; en el segundo, de un ser inerte. El procedimiento llevado a cabo por estos yoes escénicos contrasta con la menor complejidad de la voz femenina de la primera época, en que, más allá de las implicaciones y funciones, de lo que se trataba era de un cambio de perspectiva entre los amantes.

---

<sup>71</sup> Sobre la compleja construcción simbólica del reflejo en este poema, véase abajo (pp. 367-368). Cfr. López-Baralt (2002: 58-71).

Esta es la conclusión a la que –en el trabajo citado sobre «La voz femenina en el poeta José Hierro»– llegábamos acerca del sentido de este recurso del yo mujer. En definitiva, estos poemas encarnarían –y no solo por razones de sexo– los ejemplos más drásticos de lo que Levin llamara «voz ajena» (1986: 117). Podríamos añadir, incluso, que si en los dos primeros casos se dejaba hablar a la amada en un intento por comprenderla, ahora la táctica, según su alcance, podría insertarse en las claves del yo alucinado, es decir, en la tentativa general de entenderse y conocerse a sí mismo, a base de contemplarse desde múltiples perspectivas.

Paralelamente a la caracterización canónica del hablante poético como yo alucinado, encontramos durante los años pertenecientes a la segunda época algunos ejemplos de perspectiva comunicativa que, por su enfoque eminentemente lúdico, no se adecuan a los rasgos generales que definen la poesía de su autor. Estos divertimentos conceptuales y lingüísticos tienen en común un rasgo curioso en su figuración pragmática: encontramos frecuentemente en ellos la figura del hablante aplicada a objetos o realidades inertes, a quienes se atribuye una voz cuyo objetivo no es expresarse, sino más bien definirse, es decir, perfilar su identidad, hecho que es llevado a cabo basándose en un lenguaje metafórico. Se trataría de lo que en otra ocasión hemos denominado «modalización imaginativa» (Saneleuterio 2010c: 150-164), la cual, en el caso concreto de José Hierro, únicamente se da en publicaciones marginales, siendo este un dato que confirmaría su excepcionalidad; no sería, pues, característica definidora en absoluto de la poética del desencanto, y mucho menos de la anterior, dado que ambas exigen una profundidad en la expresión y un tono acorde con la hondura y calado del contenido que se quiere transmitir, ora la imposibilidad cognoscitiva, ora la trascendencia del canto o la solidaridad humana, que no pueden darse focalizando la enunciación en un ser sin vida al que no se atribuye subjetividad<sup>72</sup>. Un ejemplo

---

<sup>72</sup> Este es el punto que separaría esta vertiente de la «modalización imaginativa» de otros yoes ajenos (Levin 1986: 107) que hemos analizado como modalidades del yo *alucinado*: a la «Estatua de una diosa» (CNY: 653), por ejemplo, sí se le atribuye subjetividad, además de conllevar un hondo sentido simbólico.

paradigmático es «Vino de crianza» (Hierro 1991d), soneto publicado como etiqueta de una botella de vino de Valdepeñas por el grupo literario de las bodegas A-7.

Dejadme que repose aquí, en mi cuna  
de roble o de cristal, estoy cansado.  
Para llegar hasta donde he llegado  
sudé de sol a sol, de luna a luna.

Robé la claridad sumido en una  
raíz de sombra. «El robo que he robado»  
lo hice oro y rubí transfigurado  
por la sabiduría y la Fortuna.

Terminé mi tarea. Ahora descansa  
en la sombra mi cuerpo, en ella amansa  
el hervor jovencísimo de antaño.

Pero los dioses nunca mueren, juro  
que respiro. Y espero: estoy seguro  
de mi resurrección al tercer año.

Como vemos, no hay subjetividad tras la identificación del hablante, es una voz que simplemente se encarga de describir, en clave de acertijo, su propia identidad.

Como consecuencia de la voluntad lúdica, ocurre algo parecido en *Emblemas neurorradiológicos*. Cada uno de los 15 grabados de Jesús Muñoz, cuya referencialidad está ya de por sí teñida de grandes dosis de surrealismo, es descrito metafóricamente por el texto hierriano correspondiente, donde el hablante es la voz del *chascarrillo* o de la ocurrencia imaginativa de clave culturalista:

XV. TUMOR HIPOFISIARIO. GRADO 4

Se necesitaría pluma de ave  
—la de Don Luis de Góngora y Argote—  
para ser el notario de esta nave,  
tan llena que recuerda al camarote  
de los hermanos Marx. Aquí no cabe  
ni un alfiler. ¡Cima del abarrote!  
apretujada, tanta gente junta,  
parece el metro en las horas punta. (Hierro y Muñoz 1990: s/p)



## **PARTE II**

### **LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO**





## 5. SÍMBOLOS FUNDAMENTALES Y CONSTANTES EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE HIERRO

Carlos Bousoño dice, en su estudio sobre *El irracionalismo poético* (1977: 21) que no hay simbolización en la poesía realista de posguerra y, sin embargo, sí encontramos en la poesía de José Hierro dosis relativas de esta expresión irracionalista. Jesús María Barraión (1999), discípulo del citado teórico, lo explica situando la primera poesía del santanderino en los postulados de la modernidad. No creemos, por nuestra parte, que sea necesario operar tan llamativo salto anacrónico para entender las razones del lenguaje hierriano, y menos teniendo en cuenta la fuerte razón histórica de su palabra poética. Más bien parece que el poeta insista en otros aspectos del canon lírico imperante, es decir, que su realismo, siendo vigoroso en aspectos como la tematización y la modalización lírica, esté de alguna manera atenuado por la función imaginativa. Si bien es cierto que el símbolo, tal y como lo definimos hoy en poesía, se empezó a utilizar más frecuente y llamativamente en la poesía de finales del siglo XIX y principios del XX –de ahí que se la adscriba a una tradición *simbolista*–, hay muchos otros elementos también importantes que entran en la configuración de la mencionada estética. Además, se trata de una conquista lingüística que permitirá a los poetas expresar, mediante el irracionalismo y la sugestión, realidades hasta ahora inefables. Los poetas de la posguerra si se posicionan frente a esto es por la oscuridad y elitismo que pudiera suponer, pero una vez logrado un hito expresivo –porque no se trata de un estilo, sino que forma parte de la evolución histórica del lenguaje poético– la conciencia creadora no da marcha atrás; como mucho habrá poetas que lo disimulen más que otros. Ello es, de

alguna manera, una consecuencia natural del propio fluir de la literatura: hay tendencias que cambian según la moda y la visión del mundo, pero hay otros elementos, como es el caso del irracionalismo simbólico, que se presentan como verdaderas conquistas a las que no tiene sentido renunciar. El mismo Bousoño, en un estudio anterior, lo admitía:

[...] el individualismo y el irracionalismo no han desaparecido; simplemente se ha *enmascarado* bajo formas menos llamativas, aunque sustanciales, lo cual, justamente, permite a los poetas actuales *aprovechar* las geniales conquistas expresivas de los últimos cien años, para ponerlas junto a otras inéditas. (1976: 370-371)

No podemos negar sin más la adscripción del primer Hierro a una poética de razón histórica por el hecho de que presente en su expresión cierta dosis de irracionalismo propio de la simbolización. Habrá que ver, en todo caso, si estos símbolos nacen de una voluntad de originalidad y oscuridad en el proceso de creación del poeta – elevación y distinción de su decir del de los no iniciados–, o si por el contrario se originan en una pretensión de calidad poética que al tiempo no menoscabe la claridad comunicativa, evitando en todo caso tener que caer necesariamente en el prosaísmo o en la explicación anecdótica.

Jesús María Barrajón, en una larga pero iluminadora cita, intuye la peculiaridad del decir poético de estos años:

Parece evidente que la sugerencia irracional del mencionado simbolismo se amortigua con la presencia de un contexto clarificador, pero realmente nos seguimos encontrando ante la presencia de una sugerencia simbólica. Creemos que es posible seguir hablando de simbolismo heterogéneo aún cuando aparezcan esos elementos que posibilitan la comprensión irracional implícita. El simbolismo heterogéneo en los poetas de posguerra, cuando aparece, lo hace con esos elementos que pudiéramos llamar «conectores», y la razón de que sea así es bien sencilla: perduran las técnicas irracionales de la poesía de la época contemporánea, pero la cosmovisión en la que ahora se producen ha variado su perspectiva, y, ahora, lo que era intrasubjetivo se torna en un subjetivismo matizado por la idea de que el yo individual es un yo en el mundo, idea que, como ya vimos se traducía en la búsqueda de un mayor objetivismo y de una mayor claridad en la expresión poética. Sin duda, esos elementos conectores facilitan esa tarea, aunque, repetimos, no privan al poema de su carga emocional. (Barrajón 1999: 95)

Estamos totalmente de acuerdo con sus premisas, aunque no con la conclusión que a partir de ellas saca el crítico citado, quien prefiere seguir instalando los primeros libros de Hierro en la poética de la modernidad a causa de este irracionalismo que él mismo matiza. Si bien es cierto que la poesía hierriana no resulta canónica respecto del

nuevo decir, comprobaremos que los rasgos de él que en ella se cumplen no pueden ser en modo alguno obviados.

Parece, pues, que hay dos líneas paralelas de expresión en la poesía de José Hierro. Es cierto que las poéticas del momento abogaban por la claridad y cotidianidad en la expresión literaria, como es cierto también que –y debería bastar para justificar cierta adscripción al realismo– este es un hecho que se cumple en parte de los poemas hierrianos. Sabemos, empero, que «el lenguaje directo y objetivo que el propio poeta se sentía obligado a emplear no es nunca el único modo expresivo, sino que cuando aparece lo hace al lado de ese otro –marcadamente simbolista– al que Hierro se siente tan apegado» (Barrajón 1999: 158). Por eso es pertinente el estudio de la construcción simbólica en Hierro, y de cómo se compagina con una poética realista.

El mismo Barrajón da con una posible clave: los símbolos son «muy sencillos, en la mayoría de los casos, en la poesía de Hierro, gracias a la ayuda del contexto en que se sitúan» (1999: 159). En efecto, encontramos en Hierro con bastante frecuencia elementos «conectores» que guían la interpretación. Si a ello le añadimos un método de análisis que considere toda su obra –no solo el poema en concreto– conseguiremos ofrecer al interesado una especie de mapa donde se pueda contemplar el panorama simbólico del poeta, sus relaciones, sus continuidades y sus puntos de inflexión.

Recogiendo la propuesta de sistematización que expusimos en el apartado 2.2.2, y en aras de llevar a cabo una explicación clarificadora del universo simbólico de José Hierro que explicita estructuralmente los resultados que hemos obtenido en nuestros análisis, vamos a dividir en tres capítulos los símbolos que operan en la poesía hierriana, según sean más característicos de una u otra época creativa, o de ambas. Pretendemos con ello mostrar, con un panorama clarificador, la diferencia de operatividad simbólica en cada una de las fases, al tiempo que ofrecemos un análisis interpretativo de su obra.

Evidentemente, no esperamos que la construcción simbólica de una etapa sea radicalmente distinta a la de la otra, aunque sí es verdad que en cada una de ellas encontraremos, entre otros fenómenos, un particular tipo de protagonización, así como una serie de ubicaciones según tipologías concretas de escenarios. Otras veces, como

ya intuíamos, los símbolos a los que nos referiremos excederán los límites epocales que nos hemos marcado, recayendo el trabajo en discernir las diferencias que hubiere, tanto de frecuencia, como de construcción y enfoque.

Comenzamos por este último caso, teniendo en cuenta que en él se perfilan los símbolos fundamentales que van a caracterizar la completa trayectoria de Hierro. Se observará, asimismo, que el presente capítulo es ostensiblemente más extenso que los dos que le siguen, hecho que se debe al mayor número de símbolos que en él comentamos, así como a su mayor relevancia y presencia.

Este conjunto de símbolos tiene la particularidad de englobar, justamente, dos de las principales tipologías simbólicas, coincidiendo así con las divisiones teóricas que suelen presentar los simbólogos y los estudiosos de la literatura. Los tipos de símbolos con menor efecto de sorpresa, es decir, los emblemáticos, según dejamos trazado en el apartado 2.2.1, son precisamente los que encabezan este capítulo, dado que dan forma a la tipología más básica; de hecho son comunes no solo en las dos épocas diferenciadas de Hierro, sino en la mayor parte de la poesía contemporánea y de todos los tiempos. Ahora bien, nuestra labor va a consistir en analizar estas construcciones en función de su relevancia en la obra de nuestro poeta, evidenciando cuáles son sus modulaciones originales o desautomatizaciones. Haremos hincapié, además, en la diferenciación – cuando la haya – en el enfoque o utilización de estos símbolos en cada uno de los momentos creativos del poeta. Estos mismos criterios serán los que sigamos en el tratamiento de los arquetipos, estudiados en el apartado subsiguiente, para finalizar con dos últimos capítulos donde abordaremos la caracterización y análisis, en cada una de sus épocas líricas, de los principales símbolos más originales del autor, como son los de protagonización y los escénicos.

## 5.1. SÍMBOLOS EMBLEMÁTICOS

### 5.1.1. EMBLEMAS CROMÁTICOS

Al leer la poesía de José Hierro nos da la impresión de asistir a textos que han sido coloreados, hasta el punto de que no sería descabellado afirmar que sus poemarios son, con la excepción de *Estatuas yacentes*, libros a todo color. Sin embargo, la coloración no juega un papel accesorio en su obra, sino que trasciende su carácter de «propiedad» de las cosas para erigirse en la «cosa» en sí misma, en símbolo de algo superior que va más allá de la mera descripción.

Las connotaciones simbólicas de muchos colores son tan antiguas que han llegado a interiorizarse de manera poderosa en el habla. Así pues, en Hierro encontraremos utilizaciones emblemáticas de la irisación, pero también modulaciones más o menos originales.

El color más constante en su poesía es el verde, aunque curiosamente este está totalmente ausente en *Cuanto sé de mí*<sup>1</sup>. Color del buen augurio, puede tener en ocasiones un poder maléfico (Chevalier y Gheerbrant 2007: 1060), como ocurre en «Corazón que te hieren / con una rama verde» (CPCV: 244): lo aparentemente inocente y nuevo –rebrote primaveral– acaba desencadenando el dolor del yo. Sin embargo, en esta primera época, el verde pertenece a una gama fundamentalmente positiva, ligada con el mundo vegetal, con el esplendor de la juventud y con la fuerza vital: «Dicen que ha muerto, que de sus verdores / el árbol de mi vida se despoja» (A: 183) y «Mi reino vivirá mientras / estén verdes mis recuerdos» (CPCV: 211) son ejemplos que hablan por sí mismos. En *Con las piedras, con el viento...* lo verde es símbolo de la vitalidad otorgada por el amor: «Y el sueño y el amor, la hermosura y el siempre, / con qué gozo lograban / poner el alma verde» (CPCV: 222). En este poema, al «alma verde» se opone la muerte del corazón: frente al éxtasis que provocan las palabras «amor», «sueño», «hermosura»,

---

<sup>1</sup> Hay una única ocurrencia en «Mambo», sin intención simbólica aparente y acompañada de otros colores, a modo de enumeración que describe, de manera sugerente, los reflejos de una bola de discoteca.

«siempre», el pasado de la amada, «con su mano de fiebre» –como símbolo de la enfermedad y muerte que menoscaban la verdura o lozanía–, lo echa todo a perder.

Esta esfera simbólica se mantiene en *Quinta del 42*: en «La muerte tarde» se dice que «Ella se da a los años verdes / porque es primavera futura» (Q42: 308). Antes ya se nos había explicitado que «para la muerte hay que ser joven», y el verde es emblema fundamental en la representación de esta juventud.

Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos* (1997: 143) denomina al verde «color ambivalente», pues puede simbolizar la vida, como hemos visto, pero también la muerte: representa la lividez extrema, el color de los cadáveres. «Por eso el verde es transmisión y puente entre el negro —ser mineral— y el rojo —sangre, vida animal—, pero también entre vida animal y descomposición y muerte» (Cirlot 1997: 140). Los escasos ejemplos que de este uso encontramos en los primeros libros de Hierro van casi siempre asociados al plateado, que veremos más adelante, es decir, el verdor necesita un apoyo cromático añadido para desempeñar esta función. El sentido negativo de esta tinte en sí misma es la que encontraremos sobre todo en la segunda época.

«Alucinación submarina» se abre con la negatividad del verde, asociado al mundo representado cuya conciencia amortecida intenta explicar el hablante: «Tal vez os cueste comprenderlo. Yo mismo / en este mármol verde de oleaje glacial, / no lo comprendo bien del todo» (LA: 487). El mar verdoso tiene, en esta etapa, connotaciones nefastas, asociadas a veces curiosamente con la destrucción de la llama, aunque más frecuentemente con el frío de la muerte, como acabamos de ver<sup>2</sup>. En «Cinco cabezas» el verdor del mar donde navega la «cabeza sufriente» (Ag: 574) es símbolo de la lenta muerte que experimenta: «Saboreó la sal que el mar doraba con sus llamaradas verdes, con sus cárdenos fuegos fatuos», un mar metálico y denso que acaba simbolizándose de nuevo en «helada habitación verde salpicada de diamantes». El centro del mar, será, ya

---

<sup>2</sup> Esta dicotomía calor-frío es una modulación original en Hierro, pues el verde, color tibio, puente entre la gama cálida y la caliente, recibe tradicionalmente significaciones como símbolo de la tibieza de la naturaleza, viva pero serena, como hemos visto que sucede en la primera época.

en su último libro, la muerte misma, la aniquilación total; el barco en el que Schubert llega es en realidad su ataúd, el final de su mundo que se hunde en el mar:

El implacable sumidero  
devora tules, sedas, lámparas de luz azulada,  
nubes que se suicidan arrojándose  
al hueco que termina  
en el corazón verde del mar,  
en la hoguera sombría y helada de la nada,  
en lo fatal, irreversiblemente mudo. (CNY: 667)

También el azul está presente de una manera determinante en toda la obra de Hierro, aunque con matices bien diferentes en ambas épocas, hecho que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que se trata de uno de los colores con mayor número de matices simbólicos a través de la historia de las culturas. La simbolización negativa del azul es más abundante en la primera época, justamente a la inversa de lo que sucedía con el verde:

Ya perdí tu diaria maravilla,  
Norte de amor. Se cierran tus postigos  
y vuelvo a mis azules enemigos,  
cielo en que no germina mi semilla. (TSN: 68)

La frialdad del azul, por su infecundidad, es enemiga del amor, pero también de la vida: «Los ojos los tienes nublados de azules muy fríos» (A: 199) marcaría, en esta línea, la contraposición con la parte más vitalista del yo. Precisamente por ser el color frío por excelencia se le relaciona con la tranquilidad e incluso con la muerte: «He dejado caído mi cuerpo entre flores azules, cerrados los ojos, / y he soltado las riendas al alma» (A: 139)<sup>3</sup>; «Salió la luna. / Me vistió de azul. Me dio / su sosiego. Todo fue / ya sencillo, como muerte / anticipada» (CPCV: 231). Esta emancipación del color, que se desprende del objeto para ser objeto en sí mismo, para ser atmósfera simbólica, va a ser muy frecuente en toda la poesía de Hierro, aunque traerán consigo sugerencias significativas que irán evolucionando, hasta llegar prácticamente a invertirse en la segunda época creativa. En *Quinta del 42* es constante la identificación azul-muerte de la que hablábamos:

Y se abre la ventana

---

<sup>3</sup> Las flores azules, por otro lado, son «símbolo legendario del imposible» (Cirlot 1997: 212).

y yo, sin cuerpo (vivo  
y sin cuerpo, o difunto  
y con vida), hundido  
en el azul. (O acaso  
sea el azul, hundido  
en mi carne, en mi muerte  
llena de vida, amigos:  
materia universal,  
carne y azul sonando  
con un mismo sonido.) (Q42: 299)

Para José Olivio Jiménez (1992: 255), en estos dos últimos versos el azul es «lo eterno del infinito» y la carne «lo transitorio de la realidad corporal», interpretación que podría reducirse a muerte y vida, dadas las resonancias negativas de la infinitud del pigmento al asociarlo a lo «hundido». Sin embargo, la trasposición intercambiable de las propiedades –«vivo / y sin cuerpo, o difunto / y con vida», «muerte llena de vida»–, que explica esa duda en la equiparación introducida por «O acaso», posibilita una comprensión entreverada de lo vivo y lo muerto que se manifiesta poéticamente mediante esa acertadísima imagen sinestética.

Estas connotaciones de muerte y eternidad las encontramos también en «El rezagado», donde se lamenta la pérdida del misterioso compañero, a quien ya «han llenado las manos de estrellas azules» (A: 134)<sup>4</sup>. Y en la misma línea habla «El muerto»: «Ahora el aire, allá arriba, más alto que el suelo que pisan los vivos / será azul» (A: 140). Y es que el azul es el color del cielo, es decir, del vacío acumulado: cuando el preso se duerme, en «Canción de cuna para dormir a un preso», se le dice «Ya tienes en tus manos / el azul de la noche inmensa. / No hay más que sombra» (TSN: 81): dormir es abrazar la tranquilidad, pero también la nada, el vacío del sueño, eteridad que lo convierte también en símbolo de lo inútil e impotente: «Y así pasamos, como un soplo / de brisa azul sobre la piedra. / Sin dejar rastro» (TSN: 79), pero también de la profundidad: «Si yo ahora te dijera / que es tu vida esa roca en que rompe la ola, / la flor misma que vibra y se llena de azul bajo el claro nordeste» (A: 144).

---

<sup>4</sup> Cfr. Barrajón (1999: 129), que lo interpreta como la imposibilidad del tesoro en el que el tú se ha empeñado, cobrando –por la introducción de un agente en tercera persona del plural– «matices de acusación y muerte».



En la segunda época creativa de Hierro, la simbología del azul se refiere normalmente, por su asociación con el cielo y con la espiritualidad de lo inmaterial, al conocimiento que viene de lo alto, que no se alcanza con la voluntad, sino que se recibe como gracia especial y –casi siempre– momentánea. Ya hay alguna prefiguración de esto en poemas de *Quinta del 42*: «Su inmenso vino azul, sobre mi frente / el cielo gotea» (Q42: 328), positividad que le viene al azul por contagio con la dimensión vertical del cielo que es ofrecida al sujeto como un don, simbolizado por el «vino», cuyo valor se ve intensificado por el adjetivo «inmenso». El goteo sugiere también las significaciones simbólicas acerca del poder regenerador de la lluvia –aspectos que desarrollaremos en sus correspondientes apartados–.

Otros contados anticipos, en *Cuanto sé de mí*, se refieren a una suerte de conocimiento enigmático, y por ello aparecen precisamente en la sección «Por lo que sé». Un ejemplo de ello serían «las enigmáticas volutas / del azul» (CSM: 458) que llegan junto a la «Juventud», trenzando «su noche futura», y que simbolizan la conciencia imprecisa de los síntomas prematuros del acabamiento.

Todo ello se lleva a plenitud a partir de *Libro de las alucinaciones*, poemario en el que, además, se asocia siempre este color al relámpago, destacando sus notas de «luz» y «fugacidad». La mujer que «desparramaba las cartas / sobre el azul del relámpago» (LA: 477) lo que sugiere es la develación momentánea de una multiplicidad de verdades, hecho que, por presentarlas todas a la vez y durante tan poco tiempo, provoca la imposibilidad de abarcarlas todas. El azul simboliza el conocimiento que no siempre se alcanza: «Todo está sometido a un orden / que yo no entiendo» (LA: 492), por eso en la estrofa anterior se había dicho que «Garras de nubes estrangulan / el azul, y lo hacen gemir». Entendemos que el azul sea del orden de la irrealidad; allí se dirige el sujeto, para mediante la alucinación y la abstracción del mundo material, lograr la lucidez. Esta antítesis azul-realidad se exterioriza en «Retrato en un concierto» cuando J. S. Bach «recoge del azul su casaca cotidiana, / y regresa silencioso y confortado a su realidad» (LA: 497).

El ejemplo por excelencia de este conocimiento recibido es «Alucinación en Salamanca», donde el azul se erige en protagonista, en palabra mágica que hace posible

el prodigio. Ya vimos en el apartado 4.1 cómo en este poema se relacionaba el índigo con la luz momentánea o alucinación. Simboliza, pues, esa revelación súbita, contraponiéndose a la sombra o estado de ignorancia y, en este caso, añoranza.

En *Cuaderno de Nueva York* el azul se relaciona también con la luz, pero no como lucidez, sino como evasión. Esta falta de asidero en la realidad, más allá de evocar la muerte, nos presenta el camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario: «Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo cuanto toma su color» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 163). En «Cantando en Yiddish» el sujeto ha encontrado un mecanismo para evadir el paso del tiempo –y en ello se ejercita–: «no recordar». El azul lo hace todo nuevo, le devuelve su pureza original:

Borran en el azul las figuras trazadas  
con dolor y con sombra. Todo se vuelve  
luminoso y resplandeciente,  
pues nada ha sucedido, ni podrá suceder. (CNY: 633)

Por eso es azulada y misteriosa la luz que ilumina el espacio de trabajo del bruñidor de palabras<sup>5</sup>. También el momento amoroso participa de esa evasión: está fuera del tiempo, y además es irrepitible, por eso los amantes se reconocen «*nadando / en nuestro irrepitible acuario azul / de nunca más y música...*» (CNY: 640). La actualización de este color tiene, para Luce López-Baralt, resonancias modernistas que le llevan a interpretarlo como símbolo de «la belleza perfecta e inalcanzable» (2002: 175).

También el negro es color más o menos constante en todos los libros. Su aparición se asocia normalmente a aspectos negativos, y es por ello que, como intento de preservar el reducto de amor, el único libro en el que apenas lo encontramos es *Con las piedras, con el viento...*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Solo con una «luz azulada» que «ilumina, lunar, la mesa» de trabajo se pueden lograr «las palabras / más hermosas del español» (CNY: 635).

<sup>6</sup> Por esa misma razón se evita también el color gris. En cuanto al negro, su valor se atenúa relacionándolo con la «luz» (CPCV: 229) o con la «llama» (CPCV: 248). En su valor negativo de discordia aparece una única vez, tiñendo las ropas del «enanito», el enemigo del amor, y contagiando los pensamientos de los amantes (CPCV: 238). Esta presencia adversaria se recogerá en *Cuanto sé de mí* con el mismo cromatismo: «su negra sombra se derrama, / noche total que sale a nuestro encuentro» (CSM: 446).

En *Tierra sin nosotros*, asociado a elementos temporales, simboliza el dolor y el sufrimiento: «tiempo negro y frío» (TSN: 97); «Todo sería nuevamente hermoso / [...] aunque al tornar tuvieran tus mañanas / soles más negros» (TSN: 73); y de manera más clara todavía si se contraponen a «alegría»: «Puse luz en mi noche negra / para que hoy beba su alegría / la pobre alma» (TSN: 110). El negro es la pátina del luto y de la muerte –«madre negra» se la llama en «Llegada de la muerte» (TSN: 93)–, valor fúnebre que se recoge en varios poemas de *Alegría*: «Vendrán los días y las noches / a ceñirnos coronas negras» (A: 164), y más extensamente en otro:

Se tornaría negra  
la mañana; desnudos  
los árboles; los vientos  
ya para siempre mudos;  
tendría yo cerrados  
los ojos, y mi último  
latido, mi alegría  
primaveral, mi mundo  
sometido a la sombra [...]  
abriría la tierra  
con su poder oscuro. (A: 143)

Se mantiene la equivalencia emblemática negro-muerte en *Quinta del 42*, en uno de cuyos poemas irrumpe –entre los diversos elementos que van tiñendo de exterminio la escena– una anciana «vestida / de negro, llena de muertos / la mirada» (Q42: 320). En otros, al contraponerse a la luz del conocimiento, el negro simbolizará la ignorancia o la imposibilidad de conocer.

Por qué buscarle al misterio  
la llama que lo alimenta,  
si nos quemará las manos  
y nunca iluminará  
nuestra noche negra. (Q42: 368)

Lo que no se entiende es, pues, oscuro –como ocurre con las «calles» y los «sueños» de «Respuesta» (A: 144)–; es oscuro lo inconsciente –«*oscuros caminos interiores*» (A: 183), «oscuro centro» (CSM: 446)–. Por eso la muerte es lo negro, «la hora negra y densa» (A: 194), «la oscura palabra que nunca se nombra» (A: 162), lo bruno por excelencia. Emilio Alarcos traduce esta «oscura palabra» como «la nada» (1992: 165); en todo caso –y al margen de las resonancias fúnebres que efectivamente

asocian la nada a la muerte—, el vacío absoluto tampoco es pensable en términos humanos.

En *Cuanto sé de mí* la negrura llega a simbolizar la tranquilidad, la maravilla (CSM: 436) e incluso la plenitud de la «página / en negro» (CSM: 437). Y es que frente a las asociaciones funestas de este color, otras tradiciones simbólicas hablan de fecundidad y fertilidad, por asociación con el tono de la tierra fructífera. «*De las negras agujas del pino caen gotas de música*» (CSM: 439) es un ejemplo de esa plenitud que, en este caso, solo deja escapar unas gotas, lo único que puede degustar el sujeto, ansiando siempre más.

Esta positividad del negro no aparecerá en la segunda época, a no ser teñida de ambigüedad, como ese «ritmo negro de la tierra» (Ag: 563) que puede aludir tanto a la regeneración cíclica del suelo fértil como a la destrucción sucesiva de todo lo que existe en el mundo.

El negro es el pigmento que absorbe luz y no la devuelve, por eso es emblema del caos y la nada, mas también de la opacidad (Chevalier y Gheerbrant 2007: 749). En *Libro de las alucinaciones*, la referencia al negro casi siempre apunta en este sentido. «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn» cede la voz a una mujer que dice al protagonista: «[...] Mire / las aguas: llevan muertos». / ¿Muertos? Mira las aguas. / Son sólo un curso negro» (LA: 481). El sujeto está tan ensimismado que para él las cosas flotan vacías de significado; las aguas corren ennegrecidas no porque lleven «muertos», sino porque son opacas —en el poema no se identifican los «muertos» que ve la mujer en el agua con el semblante de las mismas, sino que más bien se contraponen—. Este es un reflejo de la poética del desencanto propia de esta segunda época hierriana, en la que se ha perdido la fe en el poder evocador de la palabra.

El vacío de significado del negro lo opone a cualquier otra gama, incluso a su más cercana. En «Mis hijos me traen flores de plástico», se siente que «Todo es negro cuando se van. Y mudo. Se ha extinguido / esa música gris que antes sonaba» (LA: 533): el cortejo fúnebre ha dejado al muerto abandonado, y ya no hay resquicio de sentido para él. Ya no es la simple asociación negro-muerte de los primeros libros, sino que ahora se

hace hincapié en la «nada» de la «no-existencia» –que contagia incluso a la existencia–, diálogo intertextual que se llega a explicitar reformulando versos de antaño: «Pensé algún día que quien vive sólo un instante, nunca / puede morir. Quizá quise decir que sólo aquel que muere / un instante sabe lo nada que es vivir».

También en los libros siguientes se relaciona el azabache de la muerte con el vacío de significado, como los «negros acordes» (CNY: 658) o las palabras que ven «pisoteada su negrura por gaviotas de luz»<sup>7</sup> y descienden a las manos del poeta mendigando «migajas» de sentido, lo único a lo que aspira ya el poeta, después de haber intentado en su primera etapa que las palabras una vez escritas «continuasen llorando» (CNY: 681). Por eso confiesa desencantado que no le «hacen llorar. / Yo ya no sé llorar. ¡Y mira que he llorado!».

En *Agenda* el negro tiene connotaciones de sufrimiento, sobre todo en «Cinco cabezas», donde es particularmente frecuente; «licores negros», «truenos negros» (Ag: 574) es lo que ha experimentado la «Cabeza II», un largo tormento que le hace esperar ansiosa la muerte o fin del mismo. Se le relaciona, además, con el tono pardo, símbolo de la tierra estéril (Chevalier y Gheerbrant 2007: 747): «Pardo y negro, duro, todo barro cocido» (Ag: 56). Es la tierra endurecida que no da fruto y no tiene posibilidad de darlo: no hay futuro reblandecedor posible, pues la cocción del barro es irreversible. Por eso, cuando la cabeza siguiente logra el olvido del horror, «Cuando se mira las manos de pólvora y de sangre no verá en ellas negro y ocre, pardo y oro» (Ag: 577). Sólo el tiempo le ha permitido olvidar, y es así como «puede cerrar los ojos, dormir, dormir, no oler la sangre».

Lo oscuro contrapuesto a lo claro, según Cirlot (1997: 143), es una fórmula de dualidad. La polaridad del personaje femenino en «Al capitán Baroja en otoño» queda, pues, expresada, mediante este mecanismo simbólico que proyecta el «negro caseío» sobre el «cielo pálido» (LA: 508). No obstante, el blanco y negro asociados al arcidriche

---

<sup>7</sup> Aunque la «negrura», según una lectura lógica, pertenece a «la calle y la avenida» del verso anterior, nada justifica que eliminemos la preciosa ambigüedad que posibilita aplicarla también, catafóricamente, a las «palabras» del verso siguiente.

emblematican el extraño equilibrio entre el *yin* y el *yang* (Chevalier y Gheerbrant 2007: 67). Al radiografiar la ciudad de Nueva York en «Rapsodia en blue», el poeta recurre a esta imagen para expresar el contraste que suponen determinadas realidades urbanas, como la del pordiosero entre edificios lujosos, que tiene por tesoro la basura del prójimo: «el balinés que pasa / con su pareo ajedrezado, blanco y negro, / arrastra un carro abarrotado / de maravillas pestilentes extraídas de los contenedores» (CNY: 619). Sin embargo, cuando se oponen a lo «colorido», la conjunción del blanco y del negro se refiere a la sencillez, a la esquematización de lo complejo.

Y todo blanco y negro. Y desvaído.  
[...]  
(yo lo he visto, y lo veo, y seguiré viéndolo,  
con las mujeres de ébano y marfil arrugado,  
porque era entonces todo blanco y negro). (CNY: 670)

El gris representa otra de las tonalidades de aparición más o menos constante, aunque –excepción hecha del primer libro– no tan frecuente como los colores que acabamos de ver. En la primera época su valor emblemático es fundamentalmente telúrico. Grises son las «piedras», «rocas», «tapias» y «muros» para resaltar sus atributos de dureza u opacidad. Por eso se comparan con las armas de protección y defensa –«rocas grises, como el casco / que tú llevabas a la guerra» (TSN: 82)– y, cuando se habla de «aguas grises», se relacionan con la resistencia del «escudo» (Q42: 390). Por ser el color de la ceniza, armoniza también con la ruina, con lo apagado o venido a menos, con lo leve, como las «motas / de polvo gris» resultantes del esplendor pasado (CSM: 462).

Fruto de la neutralización de contrarios, lo grisáceo es también propio de la indiferencia (Cirlot 1997: 141), y por ello de lo que cansa y aburre<sup>8</sup>.

Pero era horrible aquel paisaje  
delante siempre de los ojos;  
aquel andar cansinamente  
entre los arcos de los pórticos,

---

<sup>8</sup> La psicología del desarrollo ha demostrado, basándose en las investigaciones de Robert Fantz (1961), que los bebés, entre una serie determinada de estímulos, pierden antes el interés por el color gris liso. Incapaces en sus primeros meses de distinguir el color, sí captan los contrastes y los prefieren, hecho que demuestran manteniendo la atención durante más tiempo (Vasta, Haith y Miller 2008: 247-248).

el cielo gris, en cuyas fuentes  
nos empapábamos de otoño. (TSN: 95)<sup>9</sup>

Simboliza también, en calidad de blanco sucio o manchado, la inercia y la mediocridad, especialmente si se contraponen a valores heroicos, como los que se cantan en la primera sección de *Quinta del 42*: «Olímpicos soles brillan / tras de nuestras nubes grises» (Q42: 293), donde el simbolismo solar apunta a los sentimientos de valentía y gloria, realidades ocultas por las circunstancias aplastantes y nubadoras de la conciencia.

Esta «mezcla» de colores que supone lo plumizo tiene, no obstante, una contrapartida positiva. El gris se encuentra en el justo centro de la esfera cromática ideal y por ello representa el perfecto equilibrio y la serenidad (Chevalier y Gheerbrant 2007: 541) –se le califica, incluso, de «divino gris» (TSN: 57)–. Por eso el «recuerdo», cuando es «gris», es también «sereno» (TSN: 69). El poema «Serenidad» de *Alegría* se subtitula precisamente «(Cielo gris)», identificándolo con elementos que apuntan en este sentido –«Serenito latido / de la tarde», «Éxtasis divino», etc. (A: 138)–, siempre en consonancia con los visos de suavidad que se desprenden del ritmo, de las repeticiones y de los encabalgamientos (Cavallo 1988: 306; Brown 1991: 48-49). Pero todavía hay otra clave en este símbolo, lejos ya su significado emblemático, que tiene que ver con las reminiscencias que el «cielo gris» le trae de su tierra de la infancia, Santander. El cielo nublado será para el poeta, por asociación con el ambiente cántabro, un símbolo personal de su paraíso perdido (Arturo del Villar 2001: 124-129).

Derivado de dichas consideraciones, el gris puede adquirir en esta primera etapa hierriana connotaciones de sencillez y revelación. Por eso «Ahora que vuelve a ser la tarde / de plata y gris [...] / ¡qué claro y fiel lo veo!» (TSN: 94)<sup>10</sup>, y por eso se pregunta el poeta, más adelante, «Adónde habrán huido / los tenues velos grises» que contribuían a hacer fáciles las palabras (A: 172).

---

<sup>9</sup> En el capítulo siguiente desarrollaremos más ampliamente la construcción simbólica de este poema.

<sup>10</sup> Aurora de Albornoz (1982: 47) llega a relacionar este poema con la claridad de la alucinación.

Ni rastro queda en la segunda época del gris de la «piedra» o la «tapia», de lo ceniciento de la «melancolía» o la propia «ceniza». La simbología de este color apunta ahora en otra dirección, obedeciendo a modulaciones mucho más originales. Así, evoca – por contagio imaginativo– el color de la mente («frente gris»), simbolizando el ingenio que el escritor ha de poner en marcha en su labor creativa (LA: 507). En «Mis hijos me traen flores de plástico» todo es gris mientras se mantiene el equilibrio, mientras los familiares están junto al enterrado. Sin embargo, –lo acabamos de ver– en el mismo momento del abandono, todo se precipita en el negro, se extinguen los últimos resquicios de esperanza que palpitaban débiles en la fragilidad grisácea.

En «Acelerando» el gris de la flor «que giraba en torno vertiginosa» (LA: 535) simboliza el apagamiento de la conciencia a la hora de la muerte mediante la indiferenciación de los momentos vividos, que se yuxtaponen y mezclan como un «disco que gira y gira en el silencio» (LA: 536) –piénsese en el color resultante de una sucesión rápida de blancos y negros, e incluso de toda la gama cromática–. Es una especie de salida del tiempo que se recogerá en los libros posteriores, como por ejemplo en algunos momentos de «Cinco cabezas» –en *Agenda*– o de «Adagio para Franz Schubert» –en *Cuaderno de Nueva York*–.

Muy cerca del gris, el plateado recoge algunos de sus valores simbólicos, añadiendo los de la «luminosidad» y «brillo». Esta capacidad reflectante rodea a este esmalte de un halo de sublimidad serena, de ahí que sea perfectamente operativa su contraposición con la pasión del rojo: «Primero, el alba de plata. / Luego, el crepúsculo rojo» (Q42: 345). Como vemos, el plateado aparece a menudo designado metonímicamente como «plata». Este matiz es constante en toda la trayectoria hierriana, aunque poco frecuente, en comparación con los que hemos visto hasta ahora.

Cuando se relaciona con el azul, bien se contagia de su lejanía –«montes de azul y de plata» (CPCV: 279) – bien sirve de contraste a su profundidad: los «platas y azules» marinos de «Madrigal» (CSM: 454) simbolizan, apoyándose en su correspondencia con «metales y cristales», la superficie y hondura del mar –espuma y agua–, respectivamente, y lo mismo sucede en «Mujer ante el espejo»:



Mas los azules se desvanecieron.  
El mar azul –¿o era humo azul?– es plata,  
es rosa seca. (CNY: 653).

La profundidad vital de la diosa es ahora superficie, piedra impenetrable. Excepto el caso citado, en esta segunda época el viso plateado se emplea casi exclusivamente como imagen de la nieve, que brilla a lo lejos –«Invierno vestía de plata / las lejanías», (LA: 523)–, y se aplica a colinas (Ag: 598), dunas (CNY: 655) y arces (CNY: 670).

Esta pérdida de interés por el valor simbólico del plateado es paralela a lo que sucede, en otro orden, con el dorado. En este caso la diferencia fundamental entre las dos épocas radicará en la frecuencia de aparición de dicho color. Lo áureo en la primera época es atributo de lo divino, como el «dorado escudo» del poema «Llanura» con que Dios defiende «los dorados trópicos», mientras el hombre se siente olvidado, en «esta soledad ocre como una calavera» (TSN: 74). Este contraste de matices tiene efectividad simbólica porque visualmente el ocre es un dorado apagado, que carece de la luz divina que se busca en el poema. Por eso el cielo, que por su valor ascensional se relaciona con la divinidad celeste, va irisándose en «Reportaje» hasta hacerse dorado, hasta volverse incluso «derramado oro divino» (Q42: 303), emblematizando la iluminación suprema y la inteligencia divina (Cirlot 1997: 350). Y es que el color dorado es, por excelencia, el color del sol. Así aparece en varios poemas, como «Vuelta» –de *Tierra sin nosotros*– o «Canto de estío» –en *Quinta del 42*–. No obstante, la luz solar –frente a la luz blanca– también puede provocar equívoco o espejismo, pues «El sol da a las cosas / una lumbre irreal y dorada» (A: 139).

El dorado es, también, emblema de los procesos naturales del otoño, y de ahí el tono de las hojas que aparecen en numerosos poemas de esta primera época, como «Viento de otoño», en *Alegría*. Por extensión a la luz otoñal, el color dorado se aplicará simbólicamente a la plenitud en decadencia, a la decadencia en el justo momento que sigue al punto álgido de esplendor<sup>11</sup>. En «Interior» se nos presenta un grupo de personas temerosas de romper un misterioso silencio, el cual se nos sugiere que está relacionado con la cercanía de la muerte, por la actualización del color violáceo: «Nadie quiso mirarle

---

<sup>11</sup> Cfr. Emilio Alarcos (1992: 166).

la frente dorada / donde pronto la luz, como un zumo de fruta, se haría violeta» (A: 142)<sup>12</sup>. En *Con las piedras, con el viento...* el dorado es frecuentemente símbolo de la antesala de la muerte, y de ahí que se relacione con el atardecer y el otoño. Lo vemos en varios poemas, como «[Si fuera verdad que dos almas]» o «[Ahora ya es tarde]», y más desarrollado en «La mañana», que cierra el libro.

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 hazañas.) (CPCV: 280-281)

Sin embargo el dorado, en la tradición alquimista, es el mismo punto de llegada o estado de gloria (Cirlot 1997: 142), simbolismo del que también se sirve Hierro en esta primera época. En «Recuerdos», la juventud es el «cielo dorado de nuestra memoria», instante llamado a ser «el que ya para siempre te colme las horas» (A: 162). Por eso este esmalte es símbolo de don y sublimación, como «la fruta dorada que da la alegría» (A: 163). También el amor, por su trascendencia y sublimidad, se sirve de este color para simbolizar la exclusividad del camino con que se alcanza: «(Con ojos cerrados se logra, / con hoces doradas, con hojas doradas, / con el silencio feliz, con la mano que toca los sueños)» (CPCV: 219).

Lo dorado representa la sublime perfección del mundo platónico de las ideas, que pierden su estado «ideal» al materializarse<sup>13</sup>. Por eso, cuando en «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» se reconoce la imposibilidad de comunicación de la plenitud divina de la música, se dice que la interpretación no puede sino arruinar «la voz / dorada,

<sup>12</sup> Véase en la página 452 una interpretación más detallada de este poema.

<sup>13</sup> Este matiz de idealización aparece muy claro en el poema «A María Antonia Dans», publicado en *Poesías completas. 1944-1962* (Hierro 1962: 519) como parte del apéndice hasta entonces inédito «Versos de circunstancia» –se puede consultar también en el volumen *Cuanto sé de mí* (Hierro 1974: 480-481) o en las recientes *Poesías completas (1947-2002)* (2009: 698)–. En este poema, que recurre a la ya comentada autonomía del color, exacerbándola –más de seis tonos se abordan en pocos versos–, se hace referencia al simbolismo cromático de la pintora gallega, cuyos cuadros rezuman colorido e ingenuidad.

el oleaje del prodigio» (CSM: 434). La doradura se entiende en consonancia con el instante perfecto que se celebra y recuerda, en la primera época, mientras que se considera irrecuperable en la segunda<sup>14</sup>.

Si tenemos en cuenta que la cualidad esencial de las cosas doradas es su apariencia de oro, entenderemos la modulación simbólica que de este color encontramos en la segunda época. La alucinación es apariencia, irrealidad, y de ahí su conexión con lo dorado ya en el poema-pórtico de *Libro de las alucinaciones*: «De los árboles [de Dublin] caen hojas doradas / sobre el asfalto de Madrid» (LA: 473). En esta línea podríamos interpretar el «fanal dorado y mágico» (Ag: 557) en el que se encuentra el hablante poemático de uno de los poemas de *Agenda*, o los «dorados ámbitos» de «Cuplé para Miguel de Molina» (CNY: 679).

Llama la atención, en contraste con el casi monopolio del dorado en los primeros libros, la pérdida de interés y la escasez de este color a partir de *Cuanto sé de mí*. A pesar de sus posibilidades expresivas en esta poética desencantada, seguramente el poeta ha preferido crear este contraste para que el lector asocie este matiz con los valores simbólicos de su anterior etapa.

El color amarillo aparece en pocos poemas de Hierro, siempre con un simbolismo claro, si bien con matices diferenciales en cada una de sus dos épocas creativas. Frente a la tradición simbólica fundamentalmente positiva de este color, «atributo de Apolo, dios solar, generosidad, intuición, intelecto» (Cirlot 1997: 141), el amarillo generalmente tiñe de negatividad los poemas en que aparece. Excepto alguna virtud mágica o intuición, asociada al vino y a la senectud, que parece simbolizar en «Llegada al mar» –en el libro que abre la primera época– o en «Episodio de primavera» –en el que la cierra–, el amarillo simbolizará la decadencia otoñal, aunque sin el rescoldo de luz que le quedaba al dorado. A partir de *Alegría* –y hasta *Quinta del 42*– el amarillo se relacionará mayoritariamente con el otoño<sup>15</sup>: el «campo amarillento» que deja el «Viento de otoño»

---

<sup>14</sup> Cfr. Luce López-Baralt (2002: 33).

<sup>15</sup> Cuando este color es aplicado a la «flor», sin embargo, se asocia directamente con la primavera (TSN: 58; A: 143).

(A: 174), el «cuerno amarillo» que tañe el «otoño ventoso» (CPCV: 256), «los árboles / amarillos que se desnudan» (CPCV: 277) o «que se apagan / entre acordes amarillos» (Q42: 302); en definitiva, «el amarillo otoño / besándonos la boca» (Q42: 339). En esta línea estarían las emblemáticas «tierras amarillas» de «Tarde de invierno» (Q42: 319-321), aunque teñidas de originales modulaciones que veremos con detalle en el apartado 6.2.3. Por extensión a la estación tardía, se aplicará en algunas ocasiones al declive del día: es amarillo el corazón del poniente (Q42: 350) y su «deslizamiento» (LA: 513).

En la segunda época, dramatizando y llevando a las últimas consecuencias estas notas de ocaso y acabamiento, lo amarillo será atributo de las postrimerías de la vida, es decir, de la muerte –ora inminente, ora reciente–. Así, el «residuo viscoso» que dejan en los dedos los insectos al matarlos es «un grumillo de muerte», «una turbiedad amarilla» (Ag: 551).

El «esqueleto amarillo» (Ag: 592) de la muerte y la «amarillez de calavera» (Ag: 573), tan en consonancia con los matices que venimos comentando, no excluyen, sin embargo, la tradicional asociación de este color con la eternidad, si bien en su actualización más alejada de los valores positivos del término. De hecho, esta «calavera» que acabamos de mencionar corresponde a una de las «Cinco cabezas» –la primera–, cansada de «rodar por los siglos de los siglos [...] para no alcanzar nunca su final»<sup>16</sup>. También la cuarta cabeza recibe, en esta línea, atributos amarillos –«quijada de marfil amarillo»– que la sacarán «fuera del tiempo» (Ag: 576). Esta eternidad o, lo que es lo mismo, ese frenazo brusco del tiempo se representa en «Acelerando» mediante unas «luces amarillas» que florecen «a nuestros pies, no sé si estrellas», justo en el momento en que «termina todo, / se detiene la vida» (LA: 535). Quizás se pueda interpretar de la misma manera la «estrella amarilla» de «Cantando en Yiddish» (CNY: 633) o «los oráculos amarillos de la luna menguante» (CNY: 620).

El rojo es un color fundamental, aunque no excesivamente frecuente, en la construcción simbólica del primer Hierro. Su simbología, al ser el color que evoca –de

---

<sup>16</sup> Este aspecto lo desarrollamos en «Cinco cabezas», de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo» (Saneleuterio 2009: 77).

manera instintiva e inconsciente— a la sangre, se contagia de la ambivalencia de la misma. Es líquido vital, necesario para la vida, y de ahí que, al derramarse, signifique también la muerte. Al ser un color primario y normalmente puro, corresponde a la pureza de su sentido emblemático. Por eso es tan visceral, simbolizando fenómenos emotivos primitivos y elementales que no conocen término medio, como la pasión o el odio.

Dentro de la simbología negativa resultante de la asociación rojo-sangre, habrá que esperar a *Quinta del 42* para hallar algún ejemplo. Emblemáticas son, en este sentido, las «*aguas rojas*» del poeta, teñidas de sufrimiento y preocupación, frente al «*agua que corre transparente*» evocada por el «*esteta*» a quien Hierro dedica el poemaprólogo (Q42: 288-289). En *Cuanto sé de mí* la negatividad del rojo no estará ligada a la sangre derramada, sino a la amargura de la interior, a la irritación —como la «*garganta, roja del espanto*» en la que «*morirá el canto*» (CSM: 450)— o a la coagulación —como la «*sandalia de púrpura*» (CSM: 435) con la que la «*melancolía*» estrangula al sujeto y lo oscurece, lo deja sombrío, tal y como evoca el cambiante purpúreo: rojo oscuro, ahogado—.

Este incipiente apagamiento del color púrpura servirá también para representar el declive del día y el color del cielo en ese momento. Se dice, pues, «*boca púrpura / del poniente*» (CSM: 457-458), aunque en realidad se utiliza más frecuentemente el rojo —«*cielos rojos*» (TSN: 71), «*crepúsculo rojo*» (A: 134; Q42: 345), «*el ocaso (con) su rojo clavel en la boca*» (A: 162)— o incluso el naranja —«*los cielos / anaranjados del poniente*» (TSN: 116)—, tono por cierto prácticamente ausente en la poesía de Hierro.

En esta línea, la «*púrpura fugaz*» (Q42: 364) simboliza el apagamiento de la naturaleza en el otoño, y de ahí las «*copas rojas*» de los árboles, símbolo también de la herida que otoño provoca en «*la ligera primavera*» (CPCV: 275). Sin embargo, por su calidez y asociación con el fuego, este color se había llegado a relacionar con la canícula o bochorno veraniego: «*rojo / corazón del estío*» (TSN: 112).

Como decíamos, el rojo también tiene una contrapartida positiva: es emblema del amor. La escasa frecuencia de este tema en la poesía hierriana podría explicar que esta vertiente simbólica, además de aparecer raramente, sea siempre por negación. Valgan

como ejemplo el «Rojo sol lejano» (CPCV: 258), símbolo de la pasión inalcanzable – pues, como dice el poema, es «Imposible tenerte en cuerpo y alma»–, o las «bocas rojas de carmines falsos» de «Mambo» (CSM: 411), que disfrazan de amor lo que quizás solo es prostitución.

El amor ardiente viene tradicionalmente simbolizado por un rúbeo también llameante. En «Vuelta» se nos presenta a una misteriosa mujer que «regaba los geranios», y de ella solo se nos añade: «sus llamaradas púrpura / latían en el muro / gris, estigmatizado de agua y brumas» (CSM: 455), como sugiriendo la ineficacia de su pasión amorosa –ardiente («llamaradas»), pero al tiempo apagándose («púrpura», «agua»)–, bien por incomunicación («latían»), bien por no correspondencia («muro / gris») o por incompreensión («brumas»).

El rojo encendido o carmín se utiliza también en ocasiones para simbolizar la sangre vertida en el momento de mayor pasión y valentía, como los «carmines frescos» que «mojaron la tierra / hasta sus remotos límites» (Q42: 294), interpretación que se apoya en la visualización líquida del pigmento.

La positividad de lo encarnado no se limita únicamente a la emblemática amorosa, sino que también puede entrañar significaciones de poderosa vitalidad, aunque esta, igual que el amor, no esté reservada para el sujeto: «Ay, la vida que no venía / a ofrecerme su boca grana» (Q42: 352). Así, cuando las «flores doblan su carmín» (Q42: 324) se entiende que se marchitan, que apagan su belleza, de la misma manera que a la «boca púrpura», capaz de traducir el esplendor de la vida, se opone la «boca, pecho / marchito» (CSM: 429). El tono purpúreo tendría aquí también ecos de poder y sublimación (Cirlot 1997: 141): esta boca, además de estar viva, era capaz de transformar en palabra eficiente esa realidad que «oía sólo yo».

Como el amor o la vida, el rojo también puede simbolizar la alegría, don del que el sujeto poético está enormemente orgulloso, porque lo ha ganado con mucho esfuerzo. En la poesía hierriana esta alegría que transmite el rojo es recogida principalmente por la simbología enológica. Frente a la acción sedante y apaciguadora de los colores fríos, los calientes –y el bermellón como el más cálido de ellos– tienen un efecto estimulante,

parejo a la excitación que produce el alcohol. En los cuatro primeros libros de Hierro es bastante frecuente, pues, encontrar el rojo asociado al vino –directa o sinestéticamente–, aunque no solo para simbolizar la alegría (Q42: 374), sino también los placeres del amor (CPCV: 281), o incluso ambos –el poema «Vino» (TSN: 61), que analizaremos luego, es buen ejemplo de ello–.

La riqueza simbólica de lo encarnado en la primera época contrasta con la escasez de esta gama a partir de *Libro de las alucinaciones*. Además, el rojo no va ya a asociarse con la ambivalencia simbólica de la sangre, a excepción de la parte intermedia de *Agenda*. En efecto, en «Cinco cabezas» –lo desentrañamos en un artículo (Saneleuterio 2009: 78)– el rojo juega un papel fundamental en la representación simbólica del sufrimiento y la muerte –recordemos, entre las experiencias de estas «cabezas», el «latigazo rojo del cómitre» (Ag: 574) o el «sol de piedra rojiza» (Ag: 576)–. En este contexto –excepcional en este período creativo– la violencia del color sanguíneo va más allá incluso que en la primera época, tocando el límite negativo de sus posibilidades simbólicas: la maldición.

En este libro, además, la pureza grana se degrada equiparándose al «óxido». «Ría de Bilbao» comienza con estos versos: «A estas aguas les dieron su color / el óxido y la sangre» (Ag: 569). Se trata, al parecer, del «color del hierro de las minas y la metalurgia, a la vez que el del duro esfuerzo humano para conseguirlo y trabajarlo», dice Rafael Morales (1992: 93), para quien el elemento real –óxido– y el simbólico –sangre– con que se croman las aguas del Nervión encarnan, magistralmente sintetizada, una verdadera «denuncia del drama minero, fabril y ecológico».

El extremo contrario en la simbología del rojo encuentra ahora, frente a la abundancia anterior, apenas un ejemplo; en «Mis hijos me traen flores de plástico» se recurre al carmín para simbolizar la belleza y la lozanía de las flores «verdaderas»: «sin dar siquiera un poco de carmín, / de aroma o balanceo a alguna flor de estío» (LA: 533).

El resto de ocurrencias del rojo en la segunda época, escasas –como se ve en el cuadro de la página 260–, presentan además poca virtualidad simbólica, con excepciones contadas como alguna referencia a emblemas culturales, del tipo «peces de barras rojas

en el lomo» (LA: 510), evocadores –por el contexto– de la bandera de la Corona de Aragón –cuyo simbolismo es fruto, a su vez, de las divergentes leyendas que explican su origen–.

Entre las combinaciones del rojo con otros colores cabe destacar, por su eficiencia simbólica en el primer Hierro, su concurrencia con el verde. El efecto simbólico que produce la visualización conjunta de estos dos espectros complementarios es el de una misteriosa sinopsis (Chevalier y Gheerbrant 2007: 1059). Se dice en «Noche en el puerto»:

Apenas hieren nuestros ojos  
luces extrañamente verdes,  
luces extrañamente rojas  
que nos miran siniestramente (A: 193)

Es un conocimiento oculto, sinóptico, que no se llega a comprender, tal y como se explicita dos estrofas más abajo: «¡Qué clara, así, te adivinamos! Ciegos, ¡qué nuestra nos parece! / Vamos palpando con el alma; / te sentimos sin comprenderte»<sup>17</sup>. De manera pareja, cuando leemos, en «Primera fábula para tiempos felices», el verso «Rojo, entre sombras verdes, un farol se insinúa» (CPCV: 218), sabemos que esta ambientación nebulosa y ambigua nos está preparando el terreno para alguna revelación secreta y conflictiva, al tiempo que desprovista de evidencia: el secreto del amor, que se nos desplegará en la «Segunda fábula».

Respecto al morado, podríamos afirmar que, comparándolo con el resto de libros, es en *Agenda* donde este color muestra una presencia abrumadora, sobre todo en su sección central, «Cinco cabezas», donde funciona como auténtico emblema de la muerte y el sufrimiento –«dolor de morado o verde» (Ag: 573), sintagma que se opone directamente a otros de la primera época, del tipo «alegría de oros y azules» (TSN: 109)– por asociación con el aspecto de las magulladuras y del cuerpo muerto, falto del riego sanguíneo. Y con mayor motivo cuando se utiliza la variante «cárdeno»; los «cárdenos

---

<sup>17</sup>Martínez Perera identifica la misteriosa sensación de estos versos con una percepción religiosa (2008: 276 y 405).



fuegos fatuos» (Ag: 574) de «Cabeza II» presagian la descomposición y la muerte que ronda.

También el frío, por el color en que transforma la piel, es simbolizado por lo violáceo. El «vidrio morado de la noche de enero» (Ag: 563) transmite sensaciones que, trascendiendo el apaciguamiento que connotan los colores fríos y el relente hibernal, recuerdan al entumecimiento de los miembros y del ambiente –«vidrio», «morado»–. *Cuaderno de Nueva York*, en la única vez en que se sirve de este color, lo recoge con estas connotaciones simbólicas: «la seda fría y violeta del río» (CNY: 619).

Previamente, en *Libro de las alucinaciones*, estas tonalidades se habían utilizado con sus connotaciones más consabidas de nostalgia o recuerdo. En «Carretera» (LA: 521-522) el hablante nos cuenta cómo regresaba a su casa familiar después de mucho tiempo, y cómo contrasta la felicidad pasada con que se asocia esta casa, «más solariega que otras, la que fue más hermosa que todas», con la «poca ilusión» con que el sujeto contempla los paisajes del camino –«Cárdenas tierras húmedas y soleadas [...], pincelada morada sobre lo verde»–, pues sabe que, por mucho que revise los mismos lugares no puede recuperar el esplendor pasado. Y en la misma línea, un poco antes, en *Cuanto sé de mí*: los «cardos con su borlón morado» que contempla el sujeto a su vuelta a la ciudad añorada simbolizan ese recuerdo que se quiere conservar intacto en la memoria: a pesar de estar «arrasada y luminosa» se hacen esfuerzos por incrustarla «dentro de mí», y así poder decir: «Te vi / igual que fuiste siempre» (CSM: 455).

En los libros anteriores la coloración violada está prácticamente ausente –las dos únicas veces que aparece no cuentan con vigor simbólico relevante–, cosa que resalta la diferencia de poéticas: el morado se nos presenta así como más propio del desencanto poético.

También el color rosa es más característico de los últimos libros de Hierro, aunque la tradición emblemática de lo rosáceo en realidad no se ajusta demasiado al tono poético hierriano, pues está asociada a la suavidad de los afectos, a la carnación, a la dulzura de la infancia, a la felicidad sensiblera, etc., temas bastante infrecuentes en nuestro poeta. Por todas estas connotaciones el rosa se considera comúnmente propio

de la mujer y de su sensibilidad, cosa que le hará habitar, como ella, territorios domésticos y privados. No en vano el «poeta sin palabras» de «Unos versos pedidos» nos avisa de que los «pararrayos de lo rosa» no son más que «aves retóricas» (Q42: 373). El rosado en occidente, además, es un color no solo históricamente ligado a la feminidad, sino también excluyente –hasta prácticamente los años 70– de la masculinidad<sup>18</sup>. No nos extraña, pues, la ausencia de estos tonos en la poesía de Hierro, sobre todo en su primera época, que abarca los años de posguerra hasta 1957.

Llama la atención, por la divergencia con las connotaciones anteriores, la concurrencia de este color con la palabra «piedra». La piedra rosa o rosada de *Libro de las alucinaciones* podría ser una referencia culturalista, más que simbólica, a la piedra de Rosetta, llamada así no por su color –de hecho es negra– sino por el lugar donde fue descubierta. Este fragmento de granito contiene una de las inscripciones antiguas más importantes de la historia del lenguaje y la transcripción, pues nos da la equivalencia entre el griego, el egipcio demótico y el lenguaje jeroglífico del antiguo Egipto. Podríamos considerar que se trata de la lápida de la revelación, verdadero aerolito que habla por sí mismo, por eso el yo lírico de «Alucinación en Salamanca», cuando olvida la palabra reveladora, cuando la tiene ante sí pero es como contemplar la «sombra», se sirve de un original recurso y –de manera desautomatizadora– le da la vuelta al símbolo: «El fulgor del cielo, / la piedra rosa, han vuelto / a su mudez» (LA: 485). Y algo semejante ocurre en «El héroe», aunque aquí confluye también el tono del mármol o granito de muchas esculturas griegas y templos heroicos, como el Partenón:

Despejad un instante a esta palabra  
–héroe– de tantas adherencias literarias. Borrada  
las iconografías consabidas:  
Grecia y piedra rosada, cara al mar, [...] (LA: 516)

A esta revelación amable, que toma el color rosado, se la llega a denominar –ya explícitamente en un poema del último libro– «piedra Rosetta de estrellas y de olas!» (CNY: 629), porque le permite descifrar el «indescifrable código», el enigma de por qué

---

<sup>18</sup> Recordemos que el rosado era un color «exclusivo» de las mujeres: la vestimenta rosa, por ejemplo, era un tabú para los hombres occidentales hasta hace relativamente poco, sobre todo si se combina con otros colores también femeninos. Cfr. Raquel Alguacil (2008: 199).

las ballenas agonizan en las orillas de Long Island. Como en el primer ejemplo, a la consistencia del mensaje en el momento de la revelación –«piedra»– se une la trascendencia o valor ascensional –«cielo» o «estrellas»–.

El resto de valores simbólicos del rosa –de escasa aparición, recordemos– tienen que ver con la temática arriba apuntada. Desde el «oro y rosa» del Niño Jesús (Q42: 347) hasta las «nubes de azúcar, blanca o rosa» que abandonan los niños para acudir a contemplar las «ballenas en Long Island» (CNY: 628). No es casual que estos dos mismos colores se atribuyan a la «Isla» de «Pareja en sombra sobre fondo de oro» (Ag: 594): como ya avanza el título, se establece un contraste entre la oscuridad de los sujetos y la positividad del ambiente, esa «Isla (que) navegaba / dorada y luminosa» con «sus velas / de almendro, blanco y rosa».

Y es que el blanco también es un color que irradia impulsos favorables. Su apacibilidad, sin embargo, no será realmente explotada hasta *Agenda*, donde se nos presenta, por ejemplo, a Pablo Iglesias, «un hombre de barba blanca y mirada bondadosa» (Ag: 585). Esta apacibilidad del albo va asociada a menudo con los valores simbólicos de elementos naturales de este color, como la luz de la luna –«destellos de blancura lunar» (Ag: 563)– o la espuma del mar, unas veces exánime –«blancos jadeantes» (Ag: 566)– y otras depositaria de un conocimiento enigmático: «Sólo las olas saben el secreto, / sólo las olas, // y lo proclaman con sus arpas blancas» (Ag: 570). Las «arpas» que dan representación a la espuma se contagian de su blancura. Este elemento al tiempo auditivo y cromático es emblema del mensaje propicio que los dioses envían a la tierra a través de la música del mar; por eso el navío que en él navega se teñirá de sacralidad, guardando estas revelaciones en calidad de «catedral». Vemos así un ejemplo novedoso y original de cómo la emblematización puede partir de un contagio imaginativo –cualidad de A pasa a B, convirtiéndose en emblema–.

En la época anterior se había utilizado el blanco varias veces como atributo de la espuma del mar, pero llama la atención que ya en el primer libro se construya una imagen de complicación similar a la que acabamos de ver: «Las olas rompen y me embisten, / y me visten de blancas yedras» (TSN: 110), jugando además con la semejanza fónica «embisten-visten», paronomasia que aúna el elemento violento del

primer término, con el resultado galano del segundo. Así, el sujeto acabará purificado – «He podado las viejas ramas»– y por tanto simbólicamente blanqueado –«Blanco, ceñido de luz blanca / desde los pies a la cabeza»–, devuelta su primigenia inocencia.

En *Quinta del 42* encontramos una construcción de este tipo, si bien referida a otro elemento de blancura emblemática, la nieve. La peculiaridad del mismo es que el contagio imaginativo se produce ahora mediante un oxímoron: si el invierno hace *descender* la nieve, que *hiela*, en «Poema para una Nochebuena» se dice que «alzaba el invierno / su llama blanca» (Q42: 346). Este poder maléfico de la nieve, que parece surgir de la tierra para devastarla –coloquialmente se dice que el hielo quema–, se recoge en otros versos del poema con las mismas notas de combustión: «lava ardiente», «ascuas», etc.

*Cuaderno de Nueva York* destaca también la blancura de la nieve, pero ahora como buen augurio, en sintonía con sus valores tradicionales de renovación y purificación de las impurezas del otoño: en «Villancico en Central Park» el parque nevado es «reino de la blancura» (CNY: 669), cuya sacralidad y delicadeza –equiparada a la de la pluma («fragilísimo plumaje»)– se profana al pisar. El mismo poder regenerador se le atribuye a la «blanca nube», evocadora de la espuma de afeitar, con que el «desconocido» del espejo borra «los trabajos tatuados en su cara, / los zarpazos del tiempo» (CNY: 660). Y es que las «nubes blancas» ya simbolizaban –en el único poema en que aparece este color en *Cuanto sé de mí*– el tiempo renovado, a estrenar, después de que «Toda la noche había / llovido» (CSM: 407).

En *Cuaderno de Nueva York* no es común, sin embargo, esta aparición pura de lo níveo; excepto en las dos ocasiones que hemos comentado, concurre siempre con otros colores, contagiándose de su significado u ofreciendo una significación conjunta – recordemos el «blanco y rosa» o el «blanco y negro», respectivamente–. El «verde y blanco almidonado» (CNY: 644) de las enfermeras en «Ezra Pound» iguala su vestimenta al resto de elementos e infraestructuras hospitalarias, en las que predominan estos colores. El yo alucinado de este «Monólogo» asocia así, simbólicamente, la desinfección objetiva de los utensilios y espacios con el trato aséptico y apático –con la

rigidez y la excesiva pulcritud de lo «almidonado»– que espiritualmente recibe por parte del personal sanitario.

Otras veces, al ser el blanco el color del reflejo de la luz en las cosas, se había relacionado con el viso del oro –«flores doradas y blancas de esencias frutales» (A: 140); «la mar que despliega el azul, / y lo quiebra en blancos y en oros» (Q42: 364)–. Sin embargo, Chevalier y Gheerbrant niegan que el blanco sea un color solar. «No es en absoluto el color de la aurora sino el del alba, ese momento de vacío total entre noche y día» (2007: 191). Hierro capta estos matices cuando se refiere a la «tapia blanca y lívida del alba» (Ag: 577), resaltando la ausencia de significado mediante la identificación alba-tapia. Este hueco significativo muestra que nada se ha cumplido, que nada ha empezado, como la página en blanco a la que se enfrenta todo artista. Hierro, de hecho, se refiere de esta manera al «origen de papel blanco, de papel mudo, hostil, amigo» (Ag: 584), aunque en su primer libro nos había ofrecido esta misma imagen con un grado de complicación quizás más interesante, destacando no solo su mudez, sino también su ausencia e incluso muerte: «Página blanca en la que leo / sólo la muerte» (TSN: 114). En definitiva, el blanco, en estos ejemplos, se ajusta a lo que López-Casanova llamó «color visualizador de la *ausencia*» (2008: 82).

Esta ausencia, sin embargo, también puede estar representada por la misma «ausencia». Y es que el desvaimiento o incluso la carencia total de color también resultan simbólicos en Hierro. En este sentido *Estatuas yacentes* –además de por su extensión y estructura externa– se aparta del resto de la producción hierriana: es el único libro «descolorido» de Hierro. El largo poema quiere así simbolizar lo inerte de las estatuas, reflejo sin vida de un pasado que ahora también ha perdido el color. Descoloridas están también las hazañas de los muertos –como en «El olvidado», de *Quinta del 42*– y la primera cabeza sufriente, ya calavera, de la sección central de *Agenda* (Saneleuterio 2009: 77).

Presentamos a continuación, como colofón al apartado, un esquema de las ocurrencias cromáticas fundamentales en la poesía de José Hierro<sup>19</sup>.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Negro	6	5	3	7		5	5	7	6
Blanco	3	2		2		1	1	7	8
Dorado	3	10	10	8		2	1	4	3
Plateado	2	1	2	2		2	2	1	4
Gris	8	3		4		3	3	2	3
Rojo	4	5	5	5 (7)		2 (4)	1(1)	5	2(2)
Anaranjado	1					1			
Amarillo	4	2	2	4		2	3	5	6 (1)
Verde	7	13	13	16		1	11	10	7
Azul	6	9	5	7		5	9	9	8
Morados		2		1		2	2	4	1
Púrpura				3		4	1		1
Carmines				4			1		
Rosas			1	2			3	1	2
Ocres	1			1				3	

### 5.1.2. EMBLEMÁTICA FLORAL Y VEGETAL

La flor es emblema de la alegría y la felicidad, sentido que se ve muy claro cuando se utiliza como polo adversativo –que no disyuntivo– de otros símbolos de significación sombría. «En países de nieblas también nacen flores. / Después de la amargura y después de la pena / es cuando da la vida sus más bellos colores» (A: 198): la vida, como tierra fecunda, ofrece los colores alegres emblematizados por el florecimiento, tanto más abundante y hermoso cuanto más abonado de dolor había quedado el terreno. La niebla, en este contexto –tendremos tiempo de desarrollarlo–, queda equiparada a la amargura y la pena: a ellas se oponen, estructuralmente, las «flores» nacientes, al ir contrapuestas, en los versos citados, a los «países de nieblas».

<sup>19</sup> Con los índices de esta tabla hacemos referencia al número de poemas de cada libro en los que aparece algún color de la gama indicada en las coordenadas verticales. Las tablas subsiguientes presentarán –por las características de los símbolos en cuestión– el cómputo total de ocurrencias, sin considerar si pertenecen o no al mismo poema, incluyendo singular y plural, pero excluyendo –por supuesto– los posibles homónimos que los vocablos puedan presentar. Utilizamos los paréntesis cuando sea conveniente contabilizar por separado los posibles derivados o sinónimos.

Las flores resultan emblemas frecuentísimos en Hierro, contribuyendo a otorgar a su poesía ese colorido del que hablábamos en el apartado anterior. En consonancia con lo que allí dijimos, también *Estatuas yacentes* será una notable excepción en este sentido: en este largo poema no solo está ausente el genérico «flor», sino que tampoco aparece especie floral alguna; si bien es cierto que en tumba antigua nadie pone flores, también es cierto que ello resulta curioso, dada la alta frecuencia de aparición de estos elementos en el resto de la poesía hierriana.

*Alegría* es el libro donde más frecuentemente se recurre a las flores, alcanzando prácticamente veinticinco ocurrencias entre sus páginas. En «El muerto», «las flores doradas y blancas de esencias frutales» (A: 140) son emblema de la vida que sigue, que se regenera sobre la tierra que cubre y que pudre el cuerpo muerto del hablante. Un paréntesis contiguo desarrolla los significados que emotivamente el hablante asocia a estas flores:

(Yo una vez hice un ramo con ellas.  
Puede ser que después arrojara las flores al agua,  
puede ser que le diera las flores a un niño pequeño,  
que llenara de flores alguna cabeza que ya no recuerdo,  
que a mi madre llevara las flores:  
yo querría poner primavera en sus manos.)

Regalar el ramo florido que con primor se ha reunido va acompañado de una intención positiva; es significativo que no se recuerde a quién se ofreció, y que se afirme claramente, sin embargo, qué se pretendía con ello: transmitir vitalidad y alegría, sentimientos que experimenta el propio sujeto aun enterrado, cuyo signo son los colores blanco y dorado que le florecen encima. Porque «Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría / no podrá morir nunca».

Siempre que no venga calificado con colores negativos que modifiquen su sentido<sup>20</sup>, el obsequio floral será emblema de buenos deseos para el receptor, deseos que a veces se expresan modificando la imagen y aunándola, por ejemplo, al tópico del

---

<sup>20</sup> O por materiales sintéticos, como las «flores artificiales» (CSM: 418) que se ponen en el velatorio nada heroico de Manuel del Río. Por eso no quiere el enterrado de *Libro de las alucinaciones* que sus hijos le lleven «flores de plástico» (LA: 532): la ofrenda es falsa, aparente, si son falsas y postizas las flores que la conforman.

*homo viator*: «Yo para ti quería los caminos / cubiertos de flores» (CPCV: 270), confiesa la amada al amado cuando todo ha terminado, manifestando que jamás su intención había sido hacerle daño, sino todo lo contrario; ella siempre ha buscado su bien, y en plenitud, aunque para conseguirlo ella misma haya tenido que sacrificarse: «Mi corazón entierro, porque tenga / tu camino flores» (CPCV: 271).

La más reiterada de las especies es la rosa<sup>21</sup>, especialmente hasta *Quinta del 42*, libro en el que además su frecuencia destaca considerablemente. Llamen la atención los casos en que se presenta muerta o pisoteada. Hierro se apropia así de uno de los principales emblemas florales y lo desautomatiza, convirtiéndolo en símbolo de la necesaria destrucción de lo bello para poderlo disfrutar. Dos matices encontramos en esta idea, la del estruje o arranque para extraer el elixir –«¿Has de matar todas las cosas? / ¿Cortar, para olerlas, las rosas?» (A: 171)– y la del pisoteo por la inconsciencia y despreocupación intrínsecas a la felicidad –«¡Tan alegre pasar, desgarrando el eterno momento, / pisoteando, sin verlas, las rosas!» (A: 162)–.

Su sentido más emblemático es el que se asocia a la perfección –de ahí la pregunta «¿Las rosas / mueren?» (A: 178)–, pero también a la alegría: la felicidad perfecta es la que no está contaminada por ningún recuerdo triste. Eso es lo que el hablante de *Con las piedras, con el viento...* desea para la amada, con el matiz añadido de que aquello que la amada pueda recordar quizás es más penoso para él que para ella, pues está asociado, a lo largo de todo el libro, a sus amores pasados, objeto principal de los celos del amante. Entendemos así el poema que comienza «Como la rosa: nunca / te empañe un pensamiento» (CPCV: 215). La rosa es el momento presente esplendoroso, sin pasado ni futuro, totalmente bello y por tanto perfecto. La conclusión del poema insiste en esta esfera de sentido: «Cómo puede ser bella / flor que tiene recuerdos». En «[Cómo rompe el secreto]» se aprecia perfectamente este contraste entre la positividad

---

<sup>21</sup> Destaca con diferencia respecto al resto de familias florales; el clavel, la amapola y el lirio, por citar las que le siguen en frecuencia –con cinco ocurrencias cada una– no alcanzan juntas ni la mitad de las de «rosa» –eso sin considerar, por descontado, las veces que el término se refiere al color y no a la flor–. La rosa es, además, la de mayores y más constantes virtualidades simbólicas, no solo en Hierro, sino en la tradición poética universal.



de la rosa –éxtasis inconsciente o evasivo– y la acción funesta del «pasado», que infecta la perfección pura que han otorgado las rosas a los amantes, las cuales han descendido desde lo alto, intensificando la impresión de sublimidad que irracionalmente se nos transmite. Veamos el fragmento al que nos referimos:

Parecía que todo  
contribuía al éxtasis.  
Que las rosas bajaban  
a ceñirnos las sienes.  
Que tocaba la vida  
su música celeste.

Y, de pronto, el pasado  
con su mano de fiebre. (CPCV: 222)

Ceñir rosas es una imagen reiterada a lo largo de los poemas de *Con las piedras, con el viento...*, la cual apunta muchas veces al sentido emblemático de la flor: simboliza el alcance de un instante perfecto, no porque no exista ya nada que lo malogre, sino porque se es capaz de obviar todo lo negativo<sup>22</sup>. En ocasiones, incluso, es solo este matiz de olvido el que se transmite:

Te llamaré en mi soledad un día  
el indiferente,  
cuando el olvido ciña con guiraldas  
de rosas tus sienes. (CPCV: 270)

El emblema ha evolucionado hasta lograr su aspecto más personal:

Rosa: perfección → perfección por evasión → evasión

No había ocurrido así en los dos primeros libros, donde la alegría del sujeto no se debe a la inconsciencia o evasión de las vicisitudes circundantes, sino que precisamente a ellas es posible su disfrute más pleno. Para simbolizar esta concepción tan personal de la alegría el poeta se había servido asimismo de la «rosa», pero cargándola de significaciones ambivalentes: «Alegría, tu rosa roja / nos inunda de ocasos tibios» (TSN: 61). La «rosa roja» es, en este ejemplo concreto, metáfora del «vino» –ese es el lema del poema–, tanto por su color como por los dones que aporta. Pero la imagen se contagia

---

<sup>22</sup> Se conservarán estos valores en *Quinta del 42*, cuando se considera a «la juventud / coronada de rosas» (Q42: 375) como inconsciente –más que ignorante– de la «olvidada victoria»: la perfección que habita lleva al desprecio por todo lo demás.

de sugerencias irracionales que aportan cada uno de los elementos que conforman esta pareja versal. La alegría en Hierro es siempre ambigua, porque se debe no al olvido, sino a la consciencia del dolor. El vino, símbolo universal de la alegría por evasión, necesariamente había de verse matizado en el universo simbólico del poeta; así, no podría emplearse una metáfora más acertada para designar al vino que esa «rosa roja», que activa al mismo tiempo todo el simbolismo positivo y negativo al unísono: la rosa, belleza y espina al mismo tiempo, reforzada por el color rojo, emblema de tanto de la vida y el amor, como del sufrimiento que ambos conllevan. La rememoración de la sangre es ya inevitable al encontrar en el verso siguiente un verbo de requisito líquido, «inunda» – sinónimo parcial de «colmar», con los matices de plenitud, pero también con todas las connotaciones peyorativas de lo desbordante, por su posibilidad destructiva–, cuyo predicado aporta emotivamente la misma ambivalencia que el resto de términos que hemos comentado: los «ocazos», sublimación del día, pero signo también de su dramático acabamiento, calificados significativamente como «tibios», temperatura prototípica de la ambigüedad.

Estos símbolos parecen priorizar los sentidos positivos –son los que se aprecian en la superficie, tras una primera lectura–, pero todos posibilitan, gracias a la acertada elección de cada uno de los términos, su correspondiente polo negativo, de manera que el conjunto hace sonar en armonía sus dos caras opuestas para expresar la experiencia compleja de alegría por el dolor, la cara ambivalente de la vida que Hierro no puede dejar de explorar y cantar.

	Alegría,	tu rosa	roja	nos inunda	de ocazos	tibios.
+	felicidad	dones, belleza	amor, vida	plenitud	sublimación	caliente (vida, amor)
-	consciencia de dolor	espinas (daño)	sangre, dolor	destrucción por desbordamiento	acabamiento	frío (muerte, soledad)

Estos valores ambivalentes, pero justo en el sentido inverso, se concentran en la imagen de las «rosas fúnebres», que se repite hasta cuatro veces en «El momento eterno» (A: 155-156) como símbolo de los tiempos felices que, al recordarlos, se vuelven dramáticos por su contraste con el presente. El «momento» que se quiere eternizar y

salvar del tiempo muere irremediablemente, volviendo «fúnebres» los elementos positivos que supuso. Pero el adjetivo «fúnebres» se llena, al tiempo, de otro significado complementario: los momentos de nuestro pasado que no desaparecen y que nos van constituyendo son los negativos, el drama de la vida que no se puede olvidar. Por eso también «Ceñimos rosas fúnebres», porque es oscura la historia que configura el ser de estos protagonistas.

Uno de los poemas hierrianos más emblemáticos para estudiar la simbología floral es «Cestillo de flores», escrito con motivo del fallecimiento de Zenobia Camprubí. En él asistimos a una explosión léxica de especies florales, entre las que destaca, como emblema indiscutible, la rosa, la cual además es reminiscencia directa de la poesía del propio Juan Ramón Jiménez –y por eso se aparta aquí de los valores que suele tener esta para Hierro–:

Y las flores. Lo acunarian  
 sus colores y sus sonidos:  
 la madre selva, la amapola,  
 el jazmín, la magnolia, el lirio,  
 la adelfa, el clavel, la verbena,  
 el jaramago... y el espíritu  
 de la belleza, la columna  
 de serenidad, el latido  
 de mayo, forma del aroma:  
 la rosa. (LA: 513)

Las flores son otorgadoras de dones secretos altamente valorados. Quien las recibe no recibe sólo el color, la belleza y el aroma que ellas objetivamente contienen, sino que posibilitan algo más, de orden irracional, si bien universalmente aceptado –en todas las culturas las flores son emblemas de este tipo–: «Hasta ti llevarán las flores / sus acumulados prodigios», prodigios que venían sugeridos por los sinestéticos «sonidos» de las flores –símbolo de la inspiración poética–, y que se explicitan en la estrofa contigua; porque las flores concretas de este poema no están reunidas sin más, no forman un ramo como el que se lleva a los fallecidos en señal de despedida –es decir, comienzo de olvido–, sino que están trenzadas formando una corona, corona fúnebre, claro, pero que por el entrelazamiento de los tallos puede ser puente entre la vida y la muerte, camino de ida y vuelta –reforzada esta interpretación por la forma circular de la ofrenda–: «Estas

flores no son el ramo / de tus bodas con el olvido, / sino corona, puente que une / tiempos muertos y tiempos vivos» (LA: 514).

La vegetación que germina en la tierra que cubre su tumba, designada no solo por las flores, sino también por los juncos, es emblema de la vida que sigue su curso mientras otros mueren –si los muertos siguen sintiendo o no lo que aquí dejan es algo que siempre se han preguntado quienes sobreviven–: «Juncos y flores con aroma / de las tierras y de los ríos / españoles, ¿os sentirá / sobre la tierra que fecunda / su cansancio definitivo?». Al mismo tiempo, mediante asociaciones irracionales, las dos últimas estrofas citadas estarían hablando de la poesía y del valor que esta alcanza para quien la escribe: impide su muerte total, pues algo del poeta queda siempre en ella.

En el poema «Recuerdos» representan las flores el esplendor que se marchita. Por eso hay que apurar el momento, que se presenta simbolizado por el ocaso del día, donde ya el acabamiento se presiente como realidad inmediata. Porque al final, siempre nos espera la muerte, «la oscura palabra que nunca se nombra».

Aquello era hermoso. ¿Te acuerdas de cómo las flores nacían?  
 ¿De cómo traía el ocaso su rojo clavel en la boca?  
 ¿De un hombre que todas las tardes tocaba el violín a la puerta?  
 ¿Del soñar cotidiano que daba sus llamas al alma en la sombra?

¿Te acuerdas de aquello? Aquello era hermoso.  
 Yo no sé si tú vuelves conmigo y conmigo lo evocas.  
 ¡Tan alegre pasar, desgarrando el eterno momento,  
 pisoteando, sin verlas, las rosas!

Hay un instante que todo lo puede, que salta los días  
 y vive presente en el cielo dorado de nuestra memoria.  
 ¿Por qué no ha de ser ese instante  
 el que ya para siempre te colme las horas?

¿Te acuerdas de aquello? Aquello era hermoso.  
 Todas las cosas que son, son hermosas  
 aunque sepamos de fijo que acaban y mueren un día,  
 que pasan rozando las vidas y nunca retornan.

¿Te acuerdas de aquello?  
 La juventud nos cantaba, nos canta, su canto de gloria.  
 Aquello era hermoso: pasar sin pensar, y soñar sin llegar,  
 aceptar sin jamás preguntar por la mano que dio la limosna.

Y yo te pregunto. Y acaso esta brisa que mueve la hierba  
 me da tu respuesta, me dice la oscura palabra que nunca se nombra. (A: 162)

Este poema reúne los valores más emblemáticos de las flores en general –estas «nacían» en el pasado como signo de los dones positivos de la vida–, además de configurar todo un muestrario de matices simbólicos por especies: el «rojo clavel» como emblema pasional del amor, consumado en el «ocaso» –contagiándose del reflejo rojizo del sol poniente y de las asociaciones amorosas o sublimadoras de dicho color–; «las rosas» pisoteadas como símbolo de la despreocupación de los tiempos felices, de la juventud, porque esta es hermosa como las flores a pesar de su esplendor efímero –«son hermosas / aunque sepamos de fijo que acaban y mueren un día»–.

En la poesía de José Hierro no solo lo floral resulta simbólico, sino que este se ve acompañado por muchos otros elementos vegetales que complementan sus significaciones simbólicas. El lecho de las flores, la hierba, es siempre verde en la primera época –en la segunda será sustituida por el asfalto<sup>23</sup>–. En sí misma, y de manera especial cuando aparece minimizada –como «brizna de hierba» (Q42: 347) o «Hierbecitas mudas» (Q42: 371)– será símbolo de lo elemental. Tenderse sobre la hierba o pisarla es una de las maneras de sentirse piel con piel con la naturaleza, con la vertiente afable de la naturaleza –la imagen se repite hasta cinco veces en *Tierra sin nosotros*–. La hierba, en cuanto verdadero vello de la tierra, acabará siendo signo de vida –crece y se mantiene verde–, aunque a veces da lugar tan solo a una sospecha: «¡Tanta luz, tanta vida, tan verde cantar de la hierba!», «¡Tanta luz, tan remoto latir de la hierba...!» (A: 136). En este segundo libro el contacto con la hierba aumentará su sutileza: ya no será el cuerpo, con todo su peso, el que se deje caer sobre ella, sino que este significado simbólico será asumido por la acción de rozarla con los dedos, o incluso por la simple contemplación o escucha de su movimiento, a las que se refiere el hablante de *Alegría* en cinco ocasiones; aumenta la delicadeza para con la naturaleza, pero también el respeto y la distancia que suscita.

Se dice del cementerio de «Reportaje» que en él, justo antes de que su tierra fuera removida para construir la cárcel, «La hierba ya no era el grito / de la vida» (Q42:

---

<sup>23</sup> Apenas aparece en los últimos libros, frente a los primeros, en que alcanza un índice de aparición de hasta 0,14% –siendo la media de 0,07%, siete veces mayor que la media de la segunda época, en que solo hay tres ocurrencias de «hierba»–.

301), imagen visionaria negada<sup>24</sup> que no hace sino afirmar que algún día lo fue: antes de pudrirse el tiempo, es decir, antes de que los cuerpos se acabaran de desintegrar bajo tierra y fueran sustituidos por los cimientos de la prisión, estos muertos pretendían todavía volver a la vida y propiciaban, con el fermento de su podredumbre, un crecimiento todavía más veloz de la hierba sobre ellos. Por eso la hierba era entonces – con su verdura y su impulso ascensional– «grito / de la vida».

En «Olas», el resultado de la purificación del sujeto se materializa en elementos naturales blanqueados, unos pertenecientes a la emblemática de todos los tiempos, otros personalísimos –pero que comentaremos aquí por su origen vegetal–. En primera instancia, la poda ha posibilitado que el árbol tenga «blancas / flores» (TSN: 109), que junto a las «frutas opulentas» simbolizan la «plenitud» que «Tras el dolor consigue el alma». Por otro lado, las «blancas yedras» (TSN: 110), metáfora de los chorretones de espuma sobre el cuerpo con que las olas visten al hablante, alcanzarán un significado irracional como símbolo autorial de la alegría; es el alma purificada en ascenso (Chevalier y Gheerbrant 2007: 564). Y es que la yedra crece como cualquier arbusto, pero a diferencia de otros no presenta un ascenso autónomo; ella trepa gracias a los obstáculos, porque a ellos se adhiere, por eso el poeta encuentra en este vegetal un elemento idóneo para transmitir su experiencia de alegría por el dolor. Sin embargo, a pesar del vigor que alcanza, necesitará humildad para reconocer los apoyos que ha recibido –dice Cirlot que esta planta es «símbolo femenino de fuerza que necesita protección» (1997: 470)–. Además, la ascensión de la yedra no es un movimiento de direccionalidad única; por muy alto que suba, siempre tendrá su origen como referencia. Se explica así que tenga que ver al tiempo con el mito del perpetuo retorno (Chevalier y Gheerbrant 2007: 564), hecho que se ve en la conclusión del poema.

¡Alegría sobre las olas  
disparando loca sus flechas!  
Despiertan dentro de mi alma  
no sé qué antiguas inocencias.

---

<sup>24</sup> Según la categorización de Carlos Bousoño (1977: 396), la «visión» negada adquiere un significado irracional opuesto al que tendría la misma frase en caso de presentarse afirmativamente.

Alegría sólo presente  
 para que siempre sea eterna.  
 (Esta alegría que ahora siento  
 yo sólo sé lo que me cuesta.) (TSN: 110)

La yedra en el primer Hierro simbolizará también la posibilidad de evadirse –el ascenso del alma no es sino un traslado a otra realidad–. Así comienza el poema «Vino»:

Puentes de yedra. Arroyos largos  
 como brazos. Sol amarillo  
 entre las ramas despojadas.  
 ¡Qué mundos nuevos pinta el vino! (TSN: 61)

El símbolo se concentrará al final de la etapa –en la segunda época apenas contará con una ocurrencia en *Libro de las alucinaciones*– en un poema concreto, «Paganos», donde viene a ser uno de los dones de la «Juventud» –«Entonces, a la altura / de tu frente, trepaban yedras / de juventud» (CSM: 457)–, no exento de sensualidad al hacer referencia a «su vegetal carne desnuda» (CSM: 458), pero también de sublimación, al insistir en la subida.

Otros arbustos resultan más emblemáticos, como los de carácter espinoso, que siempre se actualizan en contextos de desgarró o herida; espinos, cardos, zarzas y zarzales, las propias espinas y, en definitiva, todo lo punzante, se inscribe sin excepción en un contexto de dolor o incluso de acción-reacción. Los ejemplos son varios y se encuentran principalmente en la tríada inicial del poeta, así como en la sección «Cinco cabezas» de *Agenda*.

En cuanto a los árboles, estos tendrán una presencia importantísima en la poesía hierriana. Dada la preeminencia general de los valores ascensionales en las ocurrencias del genérico «árbol», trataremos este con los correspondientes arquetipos. No ocurrirá lo mismo con el árbol cuando vaya designado por su especie. En paralelo a la originalidad de la yedra, tampoco muchos de los símbolos que vamos a comentar supondrán en absoluto emblemas universales, si bien nos interesa abordarlos ahora por razones de homogeneidad y claridad explicativa.

Entre las especies de árboles, destaca el álamo por su riqueza simbólica, además de por su llamativa frecuencia –con excepción de *Estatuas yacentes* y *Cuanto sé de mí*, está presente en todos los libros, sobre todo en *Con las piedras, con el viento...* y *Quinta del 42*–. El follaje del álamo reúne dos de los colores fundamentales en la poesía hierriana, el plata y el verde, los cuales suelen aparecer asociados en la primera época. Los versos «Parecía, / parpadeando, verde / y plata, copa viva / de un álamo de ensueño» (CPCV: 251) sugieren una percepción intermitente de la vida y el sueño. El álamo, por el color de sus hojas en su anverso y reverso –en su variedad llamada comúnmente blanca–, será símbolo de esta bipolaridad. Entendemos, pues, que se hable de «parpadeo» o «tiembla» (Q42: 299) al hacer referencia a este árbol. En *Quinta del 42* esta simbología aumenta un punto su negatividad:

Puedo ver un hombre muerto,  
inmenso, en el mediodía  
luminoso (no concreto  
este recuerdo). Vestía  
de verde y plata. Tendido,  
callado, inmóvil, encima  
del silencio, como un álamo  
recién cortado. (Q42: 319-320)

Simboliza la luz mortecina del álamo el resplandor apagado de la ruina reciente, de lo que hasta hace un momento todavía, aunque débil, vivía. Por ello es una de las especies que se nombran al recordar el paraíso del pasado, de vigencia tan vulnerable –léase en esta clave, por ejemplo, «La mañana» (CPCV: 279-282)–. La lozanía y altura del álamo son ambiguas, pues representan tanto la vida como la posibilidad de muerte<sup>25</sup>: «Y a nuestros pies vemos, sin pena, / cómo mueren y se derrumban / los altos álamos que, acaso, / han de ser cruz en nuestra tumba» (Q42: 308). Su hoja caduca, además, sirve al poeta para expresar el renuevo cíclico de la naturaleza, con esperanza de que le afecte también a él.

---

<sup>25</sup> La superposición temporal entre el tronco vivo y la cruz necrológica entra dentro de una tradición de asociaciones de este tipo. Ya Miguel Hernández, en la octava xxxvi de *Perito en lunas* (1933), hablaba al carpintero de su propio féretro –aunque la imagen es constante desde sus primeros poemas. Véase al respecto Saneleuterio (2010c: 156-158)–; Carlos Bousoño, por dar otro ejemplo más cercano a Hierro, recurre a una de las imágenes típicas que se aplican al Niño Jesús cuando habla, en su poema «Cristo adolescente» –de *Subida al amor* (1945)–, de «los bosques oscuros donde tu Cruz crecía».



De follaje perenne, el pino no resulta tan fructífero<sup>26</sup>; su copa, siempre filosa, servirá de arpa del viento, y por eso resultará musical: «canta el viento / entre las copas de los pinos» (TSN: 87), y ellos mismos cantan «a lo lejos» (TSN: 99). Sin embargo, este potencial se atenúa en ocasiones y se torna vago, resultando paradójicamente irreal e intangible, asimilándose al humo (TSN: 64) o a la nube (A: 138).

Respecto a la palmera, por la explosión vegetal en su cenit, simbolizará la alegría, a veces inconsciente; en «Olas» (TSN: 109-110) y en la parte primera de «Canto de estío», subtitulada «Palmeras» (Q42: 326), se ve claramente. El emblema aparece bastante escasamente y de manera intermitente cada dos o tres libros, pero sus valores no cambian desde *Tierra sin nosotros* hasta *Libro de las alucinaciones*. En el polo opuesto, el ciprés se revelará emblema del camposanto, aunque también será, dentro de la tradición cuentística que se evoca en «Cinco cabezas», símbolo del transcurrir vital de la hija: se plantará todavía con ella en el seno de su madre, para que su nacimiento coincida con el brote primero del árbol, que crecerá con la niña, con motivo de cuyo casamiento será talado para confeccionar el «mástil de la embarcación en la que se irá con su marido» (Ag: 575).

En «Hablo con Gloria Fuertes frente al Washington Bridge» se contraponen una de las especies vegetales exóticas –son los arces, en cierta manera, emblema de ultramar<sup>27</sup>– con otras autóctonas:

Pasea con el luto de viuda de sí misma,  
payasa, miliciana,  
entre los arces plateados de New Jersey  
(o tal vez sean pinos, encinas, jaras y retamas  
de Chozas de la Sierra... Yo ya no sé). (CNY: 670)

En cuanto a los frutos, son característicos de la primera época, donde van en conexión con la vegetación como emblema –muchas veces lexicalizado– de los elementos provechosos que nos da la vida. Al recordar los parajes paradisiacos del

---

<sup>26</sup> Sin embargo, uno de los poemas «no publicados en libro» que se dio a conocer en *Poesías Completas. 1944-1962* (1962: 518) se titula precisamente «Pinos». Lo recoge, entre otras, la edición de Uceda y García-Posada (Hierro 2009: 699).

<sup>27</sup> Estos árboles no aparecen hasta *Cuaderno de Nueva York*, donde lo hacen en cuatro poemas diferentes.

pasado dice el poeta que «Tiene la tierra el olor virginal de la fruta en la rama» (A: 139): los frutos han de arrancarse del árbol para disfrutarlos, por eso en este verso son inmaculados todavía, como la tierra de la infancia, no corrompida aún; sin embargo, la virginidad se aplica, sinestéticamente, al aroma de ambos, semejanza que hace posible la equiparación de uno y otro término. La fruta, y más si es «dorada», es el don de la alegría (A: 163). En los últimos libros, si esta aparece –cosa que ocurre de manera llamativamente escasa–, es más como comestible que como don de la naturaleza<sup>28</sup> –de hecho parece que se críen en los supermercados–. Las frutas y las hortalizas son, en los muestrarios de los puestos callejeros, un elemento más del colorido urbano, por eso se regocija el poeta en largas enumeraciones léxicas, con cuya variedad estimula las papilas gustativas del lector.

¿Quién que es podría no cantar  
al costear los puestos de hortalizas y frutas  
–cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas,  
fresas, bananas y grosellas– acabadas de barnizar?... (CNY: 619)

En la poesía de José Hierro destacan, entre las especies frutales, la manzana y la uva con sus racimos. Es la primera emblema paradisíaco –aunque no siempre con la connotación de pecado–: «Este perfume de manzanas, / ¿de dónde viene?» (TSN: 62) se pregunta el sujeto ante el «mar mío», como emblema del recuerdo de su paraíso, que le viene por el más instintivo de los sentidos, el olfato. Respecto a las uvas, exprimirlas resulta, por contagio de su color, signo de «desventura» (EY: 390), pero también de alegría, en cuanto acción enológica: «El cantar es como el vino / de sus uvas» se repite tres veces en «Episodio de primavera» (CSM: 420-423). El vino, como la alegría hierriana, ha precisado un sacrificio previo para disfrutarse hondamente, padecimiento o experiencia consciente del dolor que viene simbolizada por el pisado de los racimos: «Son los racimos / que yo estrujé, los que dieron / el agrio y ardiente vino» (CSM: 422).

En «Desaliento» se unen con *ritmo común* (Schneider 1946: 4) algunos emblemas vegetales que se refieren, por negación, a los dones que el sujeto ya no va a recibir:

---

<sup>28</sup> Las hojas de las plantas, por dar otro dato concreto, pasan de una referencia constante a apenas dos o tres ocurrencias en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*.

¿Ya no sois para mí:  
 primaverales hojas,  
 espigas del estío,  
 frutos que otoño dora,  
 risas que se deshacen,  
 ojos contra las olas,  
 tallos verdes del viento  
 que el mismo viento encorva? (A: 179)

La espiga es un símbolo característico de *Alegría* –hasta ocho ocurrencias alcanza– aunque también aparece un par de veces en cada uno de los dos libros siguientes<sup>29</sup>. Emblema de la fecundidad (Cirlot 1997: 201), la poesía hierriana lo concreta como símbolo de lo elemental, primer germen de algo que comienza. En «Razón» la espiga se incluye entre los «seres mínimos, abiertos sólo a la sonrisa» (A: 175), felices pero inconscientes de su felicidad. La espiga es, por tanto, símbolo de la inconsciencia e incluso de la evasión involuntaria, por eso en «Hotel» se vaticina que «Rumorosas espigas / acunarán tu sueño» (Q42: 380), canto parecido a la nana que acunara al preso en la célebre «Canción de cuna» hierriana.

Llama la atención que en *Libro de las alucinaciones* el símbolo aparezca negado tres veces –como en el Evangelio y para marcar la diferencia con la época anterior–, a las que se suma otra más en consonancia con ellas: la poesía «*abrasa espigas, hojas secas*» (LA: 471). Por eso en «Alucinación de América» «No son espigas rumorosas / las que me cantan» (LA: 528); se niega así, de alguna manera, el universo simbólico hasta ahora empleado, al tiempo que se inaugura otro nuevo, más ligado a los escenarios urbanos que al paraje natural. Fijémonos, además, en la coincidencia del adjetivo con el que también se habían calificado las espigas en *Quinta del 42*. La intertextualidad podría revelar, quizás, que el hecho de evadirse no es ahora involuntario: la alucinación se está esperando en todo momento y, aunque no tiene como objeto la evasión ni depende del propio sujeto experimentarla, sí se hace todo lo posible por conseguirla.

El recurso al arbusto arrancado o tronco muerto será muy frecuente en la primera época para la representación del destino humano sin arraigo –en la segunda, la palabra

---

<sup>29</sup> En *Quinta del 42* la espiga se concreta en un tipo de cereal espigado, el «trigo», el cual aparece también ocho veces y con matices solares que intensifican su significación sublimadora del paisaje.

«tronco» apenas aparece una vez en cada libro—. De esta modulación del símbolo queremos destacar su utilización, en sintonía con el «árbol desgajado» de Blas de Otero, para referirse a la propia generación. Lo encontramos en el poema «Generación», ya en el primer libro hierriano. Tanto el título de la composición como el de la sección que el poema abre –«Nosotros»– resultan relevantes en la comprensión de la imagen: el sentimiento unitario le lleva, para la representación de la colectividad, a utilizar el singular. No se trata, efectivamente, de un grupo de troncos, sino de una única cepa, eso sí, cercenada:

*y somos ruinas o cimientos,  
algo inconcreto, algo borroso:  
tronco cortado a ras de tierra,  
que nadie sabe que fue un tronco. (TSN: 77)*

En *Estatuas yacentes*, donde no había emblema floral alguno, sí encontramos empero una alegoría que se desarrolla a partir de un símil con el mundo vegetal.

Mas de qué sirven nuestras vidas,  
si no enriquecen otras vidas.  
Como de un bosque que se incendia,  
quedarían sólo los troncos.  
Muertas y ocultas las raíces,  
que casan la piedra y la tierra.  
Las hojas, hechas humo, dándoles  
blancura a las nubes de estío.  
Invisible el mágico fuego,  
bajo ceniza de palabras. (EY: 391)

Es interesante este ejemplo porque retoma valores arquetípicos del árbol característicos de la primera época hierriana, los cuales analizaremos con detalle, algunos de cuyos significados parece oportuno desvelar ahora<sup>30</sup>, especialmente la imagen de la vida como bosque que al incendiarse deja como vestigios los troncos – ahora ya no en singular–, residuos que son el testimonio del sacrificio perpetrado: la ausencia actual de lo que un día fue –las hojas que entonces eran signo de que los

<sup>30</sup> Llamamos la atención respecto de la correspondencia existente en cada libro entre el índice de aparición de «árbol» y el de sus formantes –hoja, rama, tronco–.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Árbol	8	11	9	10	1	1	11	3	-
Hoja	17	9	15	8	1	2	16	1	3
Rama	11	7	12	3	-	1	3	-	4
Tronco	6	1	4	7	1	1	1	-	1

árboles vivían– no quiere sentirse en vano, sino por el bien de otros –el humo que las quemó ha dado «blancura a las nubes de estío»–. Esto, empero, no parece suficiente: se precisa algo que no sea «invisible». Aunque parezca que nada tenga sentido, este subyace: las «raíces», aunque «ocultas», no han desaparecido, siguen de alguna manera casando «la piedra y la tierra»; sin embargo, están «muertas», lo que podría significar una pérdida de vigencia de lo que dio lugar al suceso. Las razones del simbólico incendio están ahí, aunque ahora, después de lo ocurrido, no se acaben de comprender del todo. Con este fragmento analógico de la realidad vegetal expresa el poeta su deseo de que la vida acabada sea fermento de nuevas vidas.

### 5.1.3. GEOMETRÍA EMBLEMÁTICA

Aseguran los simbólogos, con mayor o menor convicción, que detrás muchos elementos naturales subyacen esquemas conceptuales basados en sentidos emblemáticos de la geometría<sup>31</sup>. Sin embargo, si nos ceñimos exclusivamente a los emblemas propia o explícitamente geométricos, encontraremos que estos no resultan muy abundantes en general a lo largo de la trayectoria de José Hierro, aunque sí merece la pena comentar algunos en concreto, cuya aparición en los poemas suele estar teñida de simbolismo. La forma circular, por ejemplo, aparece en casi todos los libros, aunque con intenciones muy diferentes. En la primera época, normalmente está relacionada con la representación del tiempo. Así, en «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» la

---

<sup>31</sup> Cfr. Olivier Beigbeder (1971: 15), quien, para su interpretación, toma de ellos principalmente «su dimensión plástica».

música ideal es «inalcanzable» porque «estaba libre del círculo del tiempo» (CSM: 435)<sup>32</sup>.

Hasta *Libro de las alucinaciones* la imagen se visualiza muchas veces mediante la «rueda», aportando notas de rudimentariedad e institucionalización: lo inventado en los orígenes, establecido con vigor y por ello imparable. Es la materialización del devenir temporal: «Frente a nosotros los siglos, / rueda que te rueda» (Q42: 368). Sin embargo, desautomatizando el símbolo, en los poemas de esta primera época la «rueda de los siglos» se nos presenta detenida, simbolizando el dolor que no halla consuelo ni tregua, que no experimenta el bálsamo del paso del tiempo: «Volver a amar [...] // Es, sin querer, hacer sufrir. / Sentir la rueda detenida» (CPCV: 241). El estado contrario, la felicidad provocada por sentirse fuera de la angustia temporal, es una especie de «nirvana» existencial que el poeta expresa, curiosamente, mediante el recurso circular: «Cuando nada se desea / todo se posee. (El círculo / se ha cerrado. Nos retiene / sin remedio, en su recinto.)» (CPCV: 255). Sin embargo, este estar fuera del tiempo –el círculo es emblema de eternidad– no es vivido como algo positivo, sino como una evasión propia de los muertos, a quienes no afecta el tiempo. Por eso el yo lírico de «El rescate imposible» quiere arrancar al ensimismado «de su éxtasis / para reintegrarlo a la rueda / temporal, para darle vida» (LA: 523), tarea que resultará inalcanzable, pues ha pasado demasiados años «allí», atrofiado, viendo desde fuera sucederse las estaciones «ante la puerta / infranqueable», imagen que García Conde y Lozano-Renieblas (1992: 154) asocian precisamente al concepto bajtiniano del «cronotopo del umbral».

En los dos últimos libros del poeta, la aparición del círculo se despoja de toda significación temporal –por ello no aparecerá en ninguna ocasión bajo la forma de la rueda– y se carga de connotaciones semióticas, a modo de aura que rodea el misterio o la esencia de las cosas. Esta capa no se presenta como única y vaga, sino que se aproxima a la estructura de la cebolla: aparece bajo la constitución de círculos

---

<sup>32</sup> Precisa Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que estas notas, aunque se suelen confundir con el círculo o disco, corresponden en realidad al movimiento circunferencial, muchas veces bajo figuras zoomórficas que se muerden la cola (1997: 136-137).

concéntricos centrífugos, símbolo muy original que se aparta del emblema circular clásico<sup>33</sup>:

*Los sonidos domesticados decían  
mucho más de lo que decían  
(originaban círculos concéntricos  
–como la piedra arrojada al agua–  
que se multiplicaban, se expandían,  
se atenuaban hasta regresar a la lisura y el sosiego):  
y todos percibían su esencia misteriosa  
que no sabían descifrar. (CNY: 613)*

La tarea de desentrañar el sentido primigenio de las cosas es conseguir precisamente una fuerza inversa, centrípeta. Es el juego del poeta, que ya había confesado –en el libro precedente– que es «necesario penetrar ahora, círculo a círculo, en el nombre, hasta desvanecer la forma de la palabra, apoderarse de su esencia, darle una forma distinta» (Ag: 582). Para Bachelard, todo lo redondo supone un exceso de concentración: «lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo» (1998: 278). Si retornamos a «El laúd», poema al que pertenecen los versos que hemos citado más arriba, asistiremos al desarrollo y conclusión del movimiento geométrico que nos ocupa:

Mister Eisen se asoma  
al brocal del laúd  
un instante antes de que en la superficie del agua,  
en el punto donde cayó la lágrima, la hoja  
que originó los círculos concéntricos  
que se expandían y desvanecían...  
(pero está confundiendo las cosas,  
porque ahora está, sin sospecharlo,  
desandando el camino,  
contradiendo al tiempo,  
pues ocurre que los círculos se contraen,  
son cada vez menores,  
retroceden hacia su punto de partida).  
Decía que poco antes de regresar a su origen  
se ha formado el anillo en el agua de música. (CNY: 623-624)

Es tal el poder concentrador del emblema que este, coagulándose, alcanza el nivel máximo de condensación y llega a participar de la solidez de la materia –y no cualquier materia–. El círculo primigenio se transforma ahora en anillo, cosa que

---

<sup>33</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant (2007: 304).

visualmente consigue, en efecto, materializar la imagen, dotándola además de una significación de exclusividad, lujo y exquisitez: a continuación Mister Eisen se pondrá el anillo en el dedo –la imagen se convierte en símbolo–, creyendo haber recuperado así el esplendor pasado que no le correspondió disfrutar.

En *Cuaderno de Nueva York*, cuando el tiempo se libera de su transcurrir, se convierte en ritmo; entonces el círculo de la primera época se presenta desdibujado, se convierte en línea, en formas espirales, o incluso más complicadas: «Ahora sois ritmo, sois volutas / de humo» (CNY: 655); «Inesperadamente, el huracán. / Convierte todo en curva, en arabesco» (CNY: 653). Se pretende así eternizar el amor, «detenerlo, / paralizarlo, congelarlo, / encadenarlo en líneas, ritmos, / desarraigarlo de su tránsito» (CNY: 651). Para Beigbeder, estos elementos formarían parte de «una sutil red de homonimia, fruto de positivas o empíricas observaciones de la espiral». Y añade: «La espiral expresa la idea de lo relativo, del devenir y [...] evoca, hablando con propiedad, la idea del eterno retorno, de la repetición» (Beigbeder 1971: 29)

La recurrencia de la redondez en sus varias manifestaciones y derivados destaca todavía más si la comparamos con la ausencia de las demás formas básicas. El cuadrado, por ejemplo, aparecerá en un único poema, «Plaza sola». Las explanadas aldeanas trazan habitualmente contornos que tienden al cuadrilátero, al círculo, o a la elipsis. El inglés capta desde el idioma la distinción básica al denominarlas directamente *square* o *circus*, mientras que en castellano hemos de especificarlo con un adjetivo, aunque tampoco es muy habitual, y así decimos «plaza redonda» o «plaza cuadrada»<sup>34</sup>; este último caso es el del poema mencionado. Las figuras angulosas, y el cuadrado especialmente, simbolizan el estancamiento y la detención, frente a la sensación de movimiento de las formas circulares (Chevalier y Gheerbrant 2007: 370). Cuando comentemos el arquetipo de la plaza comprobaremos que, por las notas de quietismo que se actualizan en el poema, es muy pertinente que se la describa cuadrada.

---

<sup>34</sup> En algunas ciudades españolas se utiliza el término «elíptica», elidiendo el núcleo del sintagma «plaza elíptica». No consideramos el vocablo «rotonda», por hacer referencia a una realidad de naturaleza diferente: lo aplicamos comúnmente –aunque el *DRAE* no lo especifica– a las que obligan al tráfico a circular a su alrededor en un único sentido.



Una de las formas geométricas presentes sobre todo en la primera época es la cruz. Este símbolo en la poesía de Hierro nos muestra siempre su vertiente negativa: es la cruz del patíbulo, del sufrimiento, «cruz de llanto» (CSM: 449), necesaria sin embargo para sentirse vivo:

Pero yo me rebelo y lucho.  
Yo sostengo mi cruz al hombro,  
yo sé así, cuando siento el peso,  
que no estoy solo. (A: 187)

La cruz, en su sentido más visual, es emblema de la muerte cristiana –con esperanza del rescate–, y por ello se coloca sobre las tumbas, como ocurre en *Quinta del 42* (Q42: 308) o en el prólogo de *Agenda*, donde se hace referencia al «camposanto de cipreses y cruces» (Ag: 552).

Relacionada con la cruz, la intersección de caminos es lugar teofánico. Por eso no sorprende que el sujeto de «A orillas del East River» se halle simbólicamente en una encrucijada de Nueva York, «flagelada por vientos de dos ríos», que posibilita el descenso de «las palabras a mi mano» (CNY: 681).

Dentro de las figuras tridimensionales, «Los prismas de cristal, humo y estaño» (CNY: 619) de *Cuaderno de Nueva York* dan representación a los rascacielos, reduciéndolos a su dimensión geométrica, a su aspecto visual: «El viento caracolea / entre los prismas metálicos» (CNY: 679). Veremos, en el último capítulo, cómo estos elementos rectilíneos están en la base de la creación de un espacio simbólico: el de la gran urbe, diseñada con regla y compás, donde no hay espacio para la improvisación o el crecimiento natural incontrolado.

## 5.2. SÍMBOLOS ARQUETÍPICOS

### 5.2.1. SÍMBOLOS CÉNTRICOS

Mircea Eliade estructura su ensayo *Lo sagrado y lo profano* partiendo de la consideración de que hay dos maneras contrapuestas de vivir en el mundo, la que considera los tiempos y los espacios como realidades correlativas o colindantes entre ellas y la que establece diferenciaciones entre ellos según conceptos como el centro o lo elevado, que impedirían toda solución de continuidad (Eliade 1981: 21). Así, arquetípicamente, lo céntrico se entiende en relación con lo sagrado, hecho que podemos ver cumplido en los versos hierrianos con giros y matices que serán fundamentales para captar la dialéctica entre tradición y ruptura, entre arquetipo y expresión original, cuya interpretación nos revelará, acaso, alguna de las claves literarias del poeta.

Uno de los símbolos céntricos más importantes en la poesía de José Hierro es la casa. La casa arquetípica, perfecta *imago mundi*, está en el centro del universo (Eliade 1981: 36-38). Según Bachelard, «La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad» (1998: 48), por eso resulta curioso que en los cuatro primeros libros de José Hierro este habitáculo aparezca siempre en plural, unas veces destacando únicamente su aspecto exterior, arquitectónico –como las «casas en hilera», de «Ciudad a lo lejos» (TSN: 71)–, que contrasta con la vida interior que albergan –«las casas vibran, viven, helada su mole de cemento» (CPCV: 218)–; otras, erigiéndose en símbolo del mundo propio –céntrico, sí, pero múltiple–: «esta gente que va a sus casas, / a sus trabajos, a sus sueños» (A: 191), microcosmos que se revela rancio y se viene abajo en «Los tibios», cuando un extraño «gran clamor» está próximo a revelarse «desmoronando casas / podridas», y cuyo resultado será que «nos rompen la frente. / Nos despiertan el alma» (Q42: 359).

Este mundo interior<sup>35</sup> será lo que simbolice la casa en algún poema de *Cuanto sé de mí*, ahora ya en singular y aludiendo, además, al propio hablante lírico. El vestido, aspecto exterior del hombre, quiere sentirse en consonancia con el interior: «Serenidad me vestirá. Armonía / será mi casa» (CSM: 444), dice el yo en un anhelo por alcanzar una fachada serena que albergue un ánimo armónico. Como dice Bachelard (1998: 104), «La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma».

La arquetípica identificación casa-cuerpo no la encontraremos hasta este mismo libro –relativamente tarde, por cierto–. «Subía entonces a tu Casa / la Juventud» (CSM: 457) son versos que nos presentan una imagen visualizadora de la juventud personificada quien, como una agradable visitante, llena de dones la morada corporal. De la misma manera, la casa vieja de «La ventana indiscreta» –ya en el último libro– se corresponde con la vejez de sus inquilinos.

En «El encuentro», el hablante recibe al recién llegado con las palabras «bienvenido / a la casa» (LA: 512). No le da la bienvenida a su propia casa, ni a «esta casa», sino que se refiere misteriosamente a «la casa», utilizando el artículo determinado ya desde el principio del poema, sin haber hecho referencia a ella anteriormente. Como demuestra magistralmente Jean Cohen en *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, este uso desviado del lenguaje, propio del lenguaje literario, otorga valor absoluto a la palabra –el mundo poético no se opone a nada, es «totalidad consumada» (Cohen 1982: 68)–. Así, esta casa, a la que se atribuyen notas celestes, de descanso o término después de un largo «viaje», donde lo «vivo» se siente «lejano» y «muerto», parece simbolizar la eternidad, la mansión celestial donde acaba el devenir vital del hombre, donde –remoto ya el ajetreo de la vida– todo es plenitud y sosiego<sup>36</sup>. En ese caso, el yo lírico estaría hablando desde la ultratumba. Sin embargo, ateniéndonos a las claves culturales que abre el propio texto, otros matices complementan la interpretación de esta simbólica casa. El verso «Lo vivo lejano ha muerto», si tenemos en cuenta que el poema va dedicado a Rafael Alberti, habría que leerlo como intertextualidad clara hacia el

---

<sup>35</sup> Cfr. Bachelard (1998: 29), quien basándose en Jung toma la casa como instrumento de análisis para el alma humana.

<sup>36</sup> La casa proporciona el descanso tras la marcha. Cfr. Gaston Bachelard (1998: 34).

título de uno de los libros de Alberti, *Retornos de lo vivo lejano*, donde se nos ofrece una imagen idealizada de España, a la que se recuerda desde el exilio<sup>37</sup>. La importancia del texto que nos ocupa radica en ser un diálogo con esa idealización: Hierro no está exiliado y por tanto puede contemplar la imagen real de la patria como la de un paisaje acabado<sup>38</sup>, que ha sufrido «mutaciones traumáticas» (De la Peña 2009: 213). La casa sería, así, símbolo de la patria a la que uno regresa y en la que el otro espera, una patria que no estaría tan alejada de la interpretación primera, al estar ya todo muerto en ella.

La casa, símbolo también femenino (Chevalier y Gheerbrant 2007: 259), es el refugio personal, es el espacio propio que se siente tanto más necesario cuanto más amenazada se percibe la intimidad. Por eso, tras la cita amorosa, el amante dice a su novia que «ya es hora de volver a tu casa» (LA: 535). Sin embargo, en el mismo poema – «Acelerando», donde se yuxtaponen temporalmente los momentos vitales<sup>39</sup>–, tras la boda de los protagonistas ya no hay diferenciación de casas, las dos se han unido en una, «la casa», de la misma manera que los cuerpos se han hecho uno solo gracias al matrimonio y su consumación. Los esposos viven juntos en un mismo espacio, al que se accede subiendo, como símbolo de la elevación espiritual resultado de la unión amorosa.

En esta segunda época, la casa familiar, trascendiendo el simbolismo de la morada conyugal, se presenta como símbolo de las raíces, del pasado que se ha dejado atrás. Sería uno de los valores simbólicos que más se acercan a las asociaciones del inconsciente colectivo, según la noción psicológica de arquetipo (Jung 1980). La casa es nuestro rincón del mundo y por tanto es nuestro primer universo, es el «no-yo que protege al yo»: alberga el ensueño y protege al soñador, tiene, en definitiva, la forma funcional de una gran cuna (Bachelard 1998: 34-37). Son representativos, dentro de estas consideraciones, los poemas «Carretera» y «La casa», de *Libro de las*

---

<sup>37</sup> Cfr. Javier Lluch (2000: 21-23).

<sup>38</sup> En «Canto a España» había deseado el poeta convertirse en «extranjero de tierras y días» (Q42: 318) para no tener que ser testigo del acabamiento de la propia patria.

<sup>39</sup> Vid. la nota 20 del capítulo cuarto, donde hacemos referencia a lo que había explicado al respecto Carlos Bousoño (1976 I: 404-406).

*alucinaciones* y *Agenda*, respectivamente. En el primero de ellos<sup>40</sup> el hablante, sumido en la melancolía, confiesa:

Volví, volvía –con qué poca ilusión–  
a donde tuve mis raíces, mis recuerdos, mi casa  
frente al mar, y los árboles  
plantados por mis manos, pisoteados por los niños,  
comidos por los animales.  
Mi casa junto al mar, más solariega  
que otras, la que fue más hermosa que todas.  
Con qué poca ilusión volvía. (LA: 521)

Esta casa solariega, es decir, la más antigua y noble de la familia, se asocia con el pasado remoto del hablante. Según Bachelard, la morada de la infancia no se recuerda como fue: «la casa natal está físicamente inscrita en nosotros» (1998: 45), es nuestro refugio y siempre la recordaremos, mas se resiste a toda descripción. El pasado al que se hace referencia en «Carretera», supuestamente hermoso en un principio, sería luego «pisoteado» y «comido» por determinadas experiencias de dolor que provocan la desilusión con que se vive el regreso. Escribió Quevedo que «es mi casa solariega / mucho más que no las otras; / pues que por falta de techo / la dá el Sol á todas horas», ironía con la que parece dialogar Hierro, teniendo en cuenta el estado lamentable en el que simbólicamente se encuentra dicha casa en el momento de la visita. La tradición familiar adquiere así dimensión arquitectónica, si bien se trata en realidad de «un montón de escombros / que fueron mi edificio, mi alcázar», recuerdos «disueltos en el tiempo, / gastados por la lluvia» e imposibles de reconstruir (LA: 522).

Estableció Hierro en 1949, reflexionando sobre la poesía de su tiempo, un símil que nos puede dar ciertas claves para la interpretación del símbolo que nos ocupa:

Y ahora estamos como una familia que trata de comprar la casa solariega del abuelo, empeñada y rendida por los padres para sus juergas. Hemos perdido veinte años de poesía.<sup>41</sup>

Este escrito lo sentía Hierro al tiempo que componía *Quinta del 42*. Por esas fechas tenía fe todavía en recuperar y reconstruir la casa. No sería ya el mismo el ánimo

---

<sup>40</sup> Cfr. el comentario del poema «Carretera» que presenta Victoriano Martín Fernández (2007: 71-77).

<sup>41</sup> Son palabras de una epístola que el poeta envió a Juan Ramón Jiménez. Puede leerse completa en López-Baralt (2002: 285-290).

del poeta en 1964 al presentarse como un retornado sumido en un apático desencanto, «pobre superviviente / de la nostalgia y de la decepción» (LA: 489), como él mismo se había definido páginas atrás.

La falta de ilusión –sentimiento propio de esta etapa de desencanto– viene del hecho de que la casa ya no es lo que era, ahora únicamente trae recuerdos tristes. Así precisamente –con el verso «Esta casa no es la que era»– se abre el epílogo de *Agenda*, titulado «La casa» (Ag: 605-606), el otro poema que al que habíamos hecho referencia. La casa familiar, como en el caso anterior, se ha ido vaciando de contenido –aunque simultáneamente se llena de otro, alegórico y de carácter heterogéneo, disemia que ha notado Barrajón (1999: 329-332)–. Se hace hincapié en que el proceso ha sido lento, no como un incendio, en el que todos «correríamos a salvarnos», sino que «Ha empezado a andar, paso a paso. Va abandonándonos sin prisa», y por eso «nos da tiempo a todo», a recoger los recuerdos con indiferencia<sup>42</sup>. En realidad, no es la casa quien abandona, sino sus habitantes. Sin embargo, a pesar de la traición –«Qué pensarán cuando se sepan / olvidados de quienes fueron / la prueba de su juventud»–, la casa «Compasivamente, en la noche, / sigue acunándonos». Como explica con acierto Luisa Castro (1992: 114-118), la casa aparece personificada –incluso «a nivel gramatical», por el empleo del «la» en el primer verso–, facilitando su interpretación simbólica principalmente como madre acogedora y, al mismo tiempo, como hijo que empieza dando sus primeros pasitos y acaba abandonando el hogar.

En los primeros libros de José Hierro, algunos de estos valores simbólicos de la casa serán asumidos por otro elemento céntrico, el nido, que potenciará notas adicionales y muy significativas, a saber, el hecho de ser una construcción natural –de minuciosa elaboración envuelta de un efecto de sencillez–, producto más del instinto que de la inteligencia: «¿No serán las cosas / tu nido, Belleza [...]» (Q42: 365); «dejaba lo azul su nido / primaveral» (CSM: 420). Además, para Hierro, este símbolo está asociado desde el principio con la tranquilidad del refugio y con el regreso a la inocencia y pureza

---

<sup>42</sup> Albornoz identifica esta casa con el protagonista poemático (1982: 93-94). Para Juan José Lanz, por su parte, (1991b: 93) esta casa es símbolo tanto de la vida transcurrida como del propio libro que acaba.

de la niñez: «Repito los nombres que ofrecen un nido, / una bahía de paz a la infancia tronchada» (A: 139)<sup>43</sup>. Este lugar céntrico, pero de secreta ubicación, aparecerá una vez más en *Libro de las alucinaciones* –como habitáculo escondido de la nostalgia (LA: 514)–, no volviendo ya a retomarse en la segunda época, donde abundará una simbología de ámbito más urbano.

En oposición a la casa, la cárcel –más frecuente incluso, especialmente en libros como *Quinta del 42* y *Agenda*– se muestra como el lugar de la privación, donde uno no es quien es. Los únicos libros donde la cárcel no es nombrada –seguramente por su temática exclusiva– son *Estatuas yacentes* y *Con las piedras, con el viento...*<sup>44</sup> En esta primera época, solo un poema utiliza este símbolo como elemento céntrico y escénico. Se trata del extenso «Reportaje» de *Quinta del 42*, que analizaremos por su singularidad en el apartado 6.2.4. El resto de apariciones de cárcel –o prisión– se limitan a imágenes puntuales –no desarrolladas– y se refieren a la liberación de algo contenido: el movimiento es de apertura (A: 195) o ruptura (Q42: 350), posibilitando –en los casos citados– orificios de salida para la serenidad o los valores del poniente, respectivamente. También la pasión necesitará ser liberada, aunque en esta ocasión de la cárcel del cuerpo (TSN: 120)<sup>45</sup>. El movimiento contrario encuentra, asimismo, representación en los poemas: la imagen de la melancolía aprisionando el fluir libre de la imaginación (CSM: 456); la «prisión oscura» (CSM: 447) donde la tierra quiere encerrar lo que le pertenece, es decir, las piedras con que se ha edificado «Santillana del Mar» –ese es el título del poema–.

---

<sup>43</sup> Hay aquí, como desentraña Arturo del Villar (2001: 118-119), una clara evocación de la bahía de Santander, que se confirma en la enumeración onomástica de los versos siguientes: «(El Faro, la Isla de Santa Marina, / pienso en la mole maciza de Peña Cabarga)». Son, simbólicamente, los puntos cardinales de la tierra que acogió la infancia y adolescencia del poeta, etapa de paz y paraíso protegido –«nido»– que la guerra truncó.

<sup>44</sup> Sí se utiliza –y hasta tres veces– la figura del «prisionero» como símbolo de la naturaleza del vínculo amoroso.

<sup>45</sup> De la misma manera, el arquetipo del cuerpo como prisión del alma sirve para visualizar lo que sucede a la hora de la muerte o de su anticipo, el sueño: «Soñar es como morir; / el alma deja la carne, / rompe las rejas, escapa, / vuela por otros parajes» (Q42: 341); «Besarán a la cárcel / que me tuvo encerrado» (Q42: 362).

En la segunda época, la cárcel es elemento de estructuras correlativas degradantes: «catedrales y castillos, a tabernas y cárceles» (LA: 527). No es este símbolo, sin embargo, el polo más negativo de dichas correlaciones: en el prólogo de *Agenda*, por ejemplo, al referirse a los capullos de seda, el movimiento seguirá descendiendo:

*Es cosa de gusanos de seda:  
segregan tenues hilos de oro  
con los que van edificando  
su alcázar, cárcel, túmulo,  
su oscuridad definitiva;  
se desangran en oro, resignados  
a no ver desde fuera nunca jamás su obra concluida.* (Ag: 551)

La obra de arte en el que estas figuras se envuelven es en un principio un lugar privilegiado –«alcázar»–, pero que les va limitando en libertad –«cárcel»– hasta enterrarlos –«túmulo»– y sumirlos en una «oscuridad definitiva». Esta imagen del avance de la muerte ya había sido formulada de manera no muy lejana en *Cuanto sé de mí*: «La carne –oía nuestra carne– vuelve / a ser piedra, cárcel, fosa» (CSM: 460).

La cárcel llega, con la nueva poética, a formar parte de construcciones más visionarias, siendo imagen no tanto de la privación, como de la imposibilidad. «Los ojos / vuelven a vivir sus cárceles» (LA: 478) tiene, en el contexto del poema al que pertenece –«Nocturno»– dos posibilidades abiertas de significación: por un lado, la vuelta a la realidad por el agotamiento de la alucinación<sup>46</sup> –ya no se ve más allá de las cosas, sino que los ojos han vuelto a sus cuencas y ya no es posible el vuelo en la mirada: «no puede (quién no / puede) volar de cansancio»–; por otro, añadiendo ambigüedad a la significación de la visión, la imposibilidad de ver ni siquiera la realidad: los ojos se hallan encerrados por los párpados, aunque de todas formas no verían dado el contexto de niebla y noche presentida que envuelve la escena.

Otras imágenes de la cárcel son más arquetípicas, como las «cárceles del tiempo» (Ag: 573) o la «cárcel de la nada» (Ag: 588), mientras que las restantes, sobre

---

<sup>46</sup> Véase nuestro artículo «Hierro y Tagore frente a sus ataduras. La alucinación como espacio poético de libertad», de inminente aparición.



todo en *Agenda*, no presentan significación simbólica. En *Cuaderno de Nueva York*, la cárcel del hombre, patente durante la noche, se olvida durante el día como en un «tercer grado carcelario» (CNY: 683). Solamente este autoengaño o «espejismo» permite al yo sentirse «libre, libre, libre». Dentro de este mismo libro, más concretamente en «Ezra Pound», la metáfora «jaula» –variante animalizada de cárcel– se repite obsesivamente hasta ocho veces como síntoma de la vivencia subjetiva del protagonista al verse inhumanamente encerrado en un hospital psiquiátrico.

Frente al recogimiento de la casa y la cárcel, el simbolismo de la plaza alude al espacio abierto y público por excelencia, que mantiene aun así un magnetismo especial como centro entre un conjunto de casas. En la primera época, sorprendentemente, la plaza es solitaria –«plazas desiertas» (TSN: 71)–, llegando incluso a ser correlato objetivo<sup>47</sup> del alma del sujeto que la pisa, como ocurre en «Plaza sola», de *Quinta del 42*:

Cuando se fueron todos, yo  
me quedé a solas con mi alma.  
Plaza cuadrada, con su fuente  
sin una lágrima de agua. (Q42: 325)

El hablante pasea por la plaza y la apela destacando su tranquilidad –«Qué sosiego tocarte, verte, / abrazarte con mis miradas»–, escasez de movimiento que siente en consonancia con su «alma muerta». La plaza, además, destaca por su cuadratura –ya dijimos que es el único poema de Hierro en que aparece esta forma geométrica–, como símbolo de la detención o estancamiento del alma y correspondiéndose perfectamente con el antidinamismo de la fuente. El tiempo está parado, como por encantamiento, y el sujeto vaga «sin fin y sin origen / sobre tus piedras hechizadas».

En la segunda época, la plaza es algo más frecuente. Sigue su caracterización solitaria, pero aumenta sus rasgos visionarios o irracionales, como superación de las poéticas realistas, aunque todavía se muestra ligada a procesos arquetípicos, como los regímenes nocturno o diurno: «plazas de cal / y noche» (LA: 500); «plazas que el sol

---

<sup>47</sup> Tomamos prestado el término de T. S. Eliot: «*The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked*» (1999: 145).

desnuda / cada mañana» (LA: 484). En *Agenda* la plaza se llenará de resonancias antiguas, será plenamente pública, el lugar de las vergüenzas y el crimen: «esta cabeza estoqueada en la plaza de toros, en la plaza mayor, plaza de pana, de pan, tomate, navaja, agonía y esparto» (Ag: 576). En *Cuaderno de Nueva York*, la plaza rural española, pequeña y cercana, será sustituida por el parque, el inmenso *Central Park*, símbolo en el libro –a pesar de la extensión del referente– del reducto protegido, purificado por la nieve, tan sagrado que pisarlo equivale a profanarlo (CNY: 669). Es lugar doblemente céntrico –su nombre lo indica– donde la revelación es posible: allí viven las «ardillas-esfinges» que propondrán los enigmas al sujeto descentrado, sin referencias, que se pregunta «quién soy, si soy, qué hago yo aquí, mendigo» (CNY: 617).

Respecto a los símbolos céntricos religiosos, es decir, de funciones propiamente sagradas, llama la atención su escasez en los primeros libros, en contraste con la variedad y diversidad de los mismos en la segunda época. En efecto, solo la catedral aparece, y únicamente –si exceptuamos el poema «Gaviota» de *Tierra sin nosotros*<sup>48</sup>– en *Estatuas yacentes*, dado que esta composición espacialmente se localiza en un ambiente catedralicio:

En la catedral vieja de Salamanca  
duermen su eterno sueño  
don Gutierre de Monroy  
y doña Constanza de Anaya. (EY: 389)

La catedral es el lugar donde se depositan los secretos, donde se guardan las revelaciones. En «Palma de Mallorca», el navío se contagia del misterio del mar: «Sólo las olas saben el secreto» (Ag: 570). Ese saber oculto que adquiere le posibilita su transformación en el más importante de los templos. Así, se convierte en «catedral que navega hacia otro tiempo, / hacia otro cielo, hacia otro reino extraño», es decir, hacia ese lugar donde –como en el soneto de Lope de Vega de donde procede el segundo verso– va a tener lugar la gran revelación, la solución del «celestes enigma». La identificación embarcación-templo se recoge en el segundo poema de «Cinco cabezas», pero en clave

---

<sup>48</sup> Estas «instantáneas catedrales» (TSN: 57) no pueden tomarse en su significado denotativo. Tampoco se trata de símbolos, sino que son, como ha señalado Barraón (1999: 94), metáfora de los «humos vagos e ideales», término real que aparece en el siguiente verso.

negativa: el barco ha sido el lugar supremo del sufrimiento, y por eso «Al fin, todos se fueron, abandonaron el navío silencioso, hervidero de insectos de oro, catedral de la desolación» (Ag: 574). En «Estatua mutilada» la entrada en el templo es un símbolo de realización espiritual, por eso es significativo que a la protagonista –exenta ya de espíritu en cuanto que mera piedra desgastada, es decir, pura materia que ya no puede «albergar un soplo de vida» (LA: 506)– el hablante, en un intento alucinado de reconstruir su pasado, la imagine subiendo «con ofrendas al templo», con el matiz añadido de la «subida», que implica una marcha ascensional que supone esfuerzo y tiene como consecuencia una mayor purificación. Es la paradoja de quien se pregunta «dónde ha ido tanta vida», lamentándose de la abismal distancia entre la vitalidad pasada y el presente inerte de la actual estatua.

En ocasiones, las funciones de depósito secretarial de la catedral son desempeñadas por un símbolo más aséptico y esquemático, el centro. «Alucinación de América» concluye precisamente con la imagen del *centrum mundi*: «Y mi secreto habrá tornado / conmigo al centro oscuro de la tierra / que un día soportó su peso» (LA: 528). En *Agenda*, el centro se refiere exclusivamente al microcosmos, simbolizando el corazón del hombre, la esencia de sus sentimientos más inconscientes. Por eso el yo, buscando «palabras que podrían sanarme el alma» (Ag: 557), acabará preguntándose si estas habrán logrado su propósito, si «por raro azar, habrán herido / el centro donde late lo que uno mismo ignora / al escribir, al ordenar».

Este, en realidad, es un símbolo característico de la primera época hierriana, dada su mayor frecuencia. El centro, del griego *κέντρον* –aguijón o punta del compás en la que se apoya el trazado de la circunferencia–, tiene las connotaciones, más que de lugar señalado, de punto exacto. Su precisión, sin embargo, es muchas veces difuminada hasta el punto de no ser susceptible de identificación; esta vaguedad es la que acompaña a las revelaciones trascendentales, y de ahí que en el poema «Los muertos» de *Alegría* no se sepa muy bien «hacia qué centro se encaminan» los protagonistas (A: 200).

Desde el siguiente libro, las manifestaciones del centro se referirán principalmente al hombre, en dos esferas concéntricas: el ser humano como centro del universo, y el corazón o el alma como centro de la persona. En *Con las piedras con el viento* esto es

vivido con optimismo: «El mundo / se hizo para nosotros. / Somos su centro vivo / y gira el tiempo en torno» (CPCV: 221); en el poema que abre «Sencillez», la parte quinta del libro, se canta la claridad y simplicidad que da sentido a las cosas, las «menudas / evidencias» (CPCV: 266) que conforman el centro del alma.

En *Quinta del 42* ya empieza a presentirse el desengaño. El héroe, que «Se creía dueño del mundo: / su centro fatal y divino» (Q42: 313), se encuentra ahora, tras el fracaso, en la tumba, dueño ni siquiera «de sí mismo». Ese es el destino de todos los héroes anónimos de quienes el poeta se hace portavoz. El centro, siempre vivo o encendido, se oscurecerá a partir de *Cuanto sé de mí*. El hombre sigue reinando en el «centro del Universo» (CSM: 433), pero es «la pesadumbre de los héroes» la que gira en torno a ese eje.

### 5.2.2. ARQUETIPOLOGÍA ASCENSIONAL

La simbología ascensional recoge largas tradiciones de la concepción sagrada de la vida (Eliade 1972), pero sobre todo es reflejo de las dominantes posturales que condicionan la imaginación humana. Desde la antropología se ha hecho un esfuerzo por intentar explicar las conexiones entre los esquemas verticalizantes y las actitudes morales; así, Gilbert Durand (2005: 131-150) presenta una descripción de estos arquetipos basándose en la valoración positiva que el inconsciente otorga a todo lo «elevado»: la fluctuación desde lo axiomático y dominante hacia lo sagrado resulta natural y se explica por su voluntad de distinción –que Durand denomina «régimen de la antítesis» o «imágenes diurnas» (2005: 69-70)–.

Dentro de los símbolos ascensionales del primer Hierro destaca por su frecuencia la tríada monte-cumbre-árbol. La montaña, dada su confluencia del simbolismo de la altura y del centro, es uno de los lugares tradicionalmente elegidos para las revelaciones.

En el universo simbólico del poeta suele destacarse mediante la adición de imágenes ígneas que recuerdan la tradición de la zarza ardiente de Moisés en el monte santo y que comunican simbólicamente una sensación de plenitud. En *Tierra sin nosotros* dice el hablante dirigiéndose al mar: «(Las montañas que te rodean / tienen hogueras encendidas.)» (TSN: 107). En la misma línea, en *Con las piedras, con el viento...*, el viento, símbolo del soplo divino, elige un lugar privilegiado para su revelación y «Enciende en las montañas / sus hogueras» (CPCV: 219). La imagen de la montaña encendida sugiere, además, la localización temporal en un momento muy preciso del día, el ocaso, cuando sobre la tierra en sombra destacan las cimas iluminadas por los postreros rayos del sol. Este lugar se presenta así privilegiado momentáneamente por triple partida.

La cima de la montaña, por considerarse el punto álgido de la ascensión espiritual, es el lugar por excelencia de las revelaciones; allí se alcanza un conocimiento trascendente que provoca la transformación profunda del sujeto. Veamos cómo se modulan estas notas en el poema «A Víctor Corugedo» de *Quinta del 42*.

Cantó todas las cosas,  
como si se adentrase en sus principios.  
Desde todas las cosas  
descifraba los símbolos.

Cielo desnudo, donde derramaron  
su hermosura los siglos.  
Ojos que no pudieron  
resistir el prodigio.

Él fue a todas las cosas  
como si así se hurtase a su destino.  
Enloqueció en las cimas  
gloriosas del estío;  
multiplicó su cuerpo; le embriagaban  
maravillosos vinos.

Bajó de las montañas  
misterioso y vencido. (Q42: 314)

La cima es el lugar donde más «desnudo» se ve el cielo, pues simbólicamente representa el punto exacto de unión con la tierra. Es un lugar privilegiado por ser depositario del gran «prodigio»: los «siglos» «derramaron» allí «su hermosura». Como consecuencia de esta hierofanía, el sujeto se transforma, enloquece: su subjetividad ha

sido vencida por la embriaguez que le ha producido este conocimiento «misterioso», estos «maravillosos vinos».

En «Alucinación» –primer poema así titulado, ya en el temprano *Alegría*–, el hablante confiesa haber tenido una revelación; esta ha sido posible gracias al estado alucinado –asociado, como sabemos, con la lucidez momentánea– que le ha provocado el contacto directo con la naturaleza en un momento clave del día: «Amanece. Descalzo he salido a pisar los caminos, / a sentir en la carne desnuda la escarcha» (A: 136). Todo ello produce una constatación de la sublimación del paisaje –«¡Tan feliz creación elevada a la cima más alta!»–, donde se recurre a la cima, potenciando sus valores ascensionales con el movimiento ascendente y con el grado superlativo del adjetivo «alta»<sup>49</sup>.

En un poema titulado precisamente «Cumbre», que analizaremos con detalle en el siguiente capítulo, el hablante poemático se presenta simbólicamente alcanzando la plenitud humana gracias a la purificación espiritual que ha supuesto la subida –sin olvidar las notas trascendentales derivadas de la eternidad que allí se recibe–, asociación no muy lejana a otras modulaciones del arquetipo. En *Alegría*, por ejemplo, se recurre frecuentemente a un motivo fundamental, que da sentido al título y que se expresa en el primer verso del libro: «Llegué por el dolor a la alegría» (A: 133). Esta idea se va concretando mediante la adquisición de notas de esfuerzo y elevación espiritual, y de ahí que no nos extrañe que se recurra a la imagen de la «cumbre»: «ganar a costa del dolor / la alta cumbre de la alegría» (A: 175).

La cima, como lugar privilegiado de la montaña, se hermana también con la luminosidad y el fuego, que potencian su valor trascendental de comunicación con lo celeste. Uno de los temas recurrentes desde el principio en la poesía de Hierro es el rechazo de la serenidad por ser el atributo de lo que no tiene vitalidad<sup>50</sup>. La «serenidad»,

---

<sup>49</sup> A esta sensación de plenitud José Olivio Jiménez la llamará «analogía», que se rompe precisamente con la reflexión sobre ella misma o «ironía», pues el espíritu crítico inserta la duda, que no es otra cosa que la sombra que oscurece el paisaje sublimado. Cfr. Jiménez (1992: 250).

<sup>50</sup> Martínez Perera (2008: 425-426) estudia la asociación de la serenidad hierriana con la trascendencia. Es un estado de «éxtasis divino» (A: 138) al que se aspira de manera significativa en los dos poemas de *Alegría* así titulados. Sin embargo, ya desde *Tierra sin nosotros* Hierro lleva a cabo un original giro

consiguientemente, se identifica con la muerte, y de ahí que se la apostrofe en estos términos: «no me eleves / hasta tu cumbre de luz única» (TSN: 99). No será la única vez que se asocie la muerte con el valor trascendental de lo encumbrado. En «Marina de diciembre», de *Cuanto sé de mí*, el yo se eterniza después de morir, y lo expresa mediante las imágenes ascensionales del «ala» y la «cumbre», reforzadas por apuntes sacros del fuego y la intemporalidad: «Alas de lumbre / de eternidad, me alzabais a la cumbre / sin pasado» (CSM: 445), si bien en este poema se trata de una muerte simbólica, sucedánea de la enajenación –olvido de la amargura vivida–.

Las notas celestiales están en ocasiones explícitamente desmarcadas de cualquier asociación divina:

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.

Perfectamente lo recuerdo.  
Luminoso, por gracia y obra  
del misterio. Transfigurado  
de eternidad y fiebre y sombra.  
Era una música imposible  
como un ser vivo. Prodigiosa  
como un presente, eternizado  
en su cenit. Oí sus ondas  
candentes. Rocé con mis dedos  
la palpitación de su forma. (CSM: 459)

La «cumbre» y la «llama» –también la «bóveda» y el «cenit», en su aspecto ascensional– quedan desprovistas de lo divino, aunque no de lo sagrado: la música que a estos elementos se asocia se recubre misteriosamente de un halo prodigioso, a la vez eterno y humano, imposible como el presente, pero que sí es posible experimentar. El hablante lírico lo hace mediante diferentes sentidos –vista («Luminoso»), oído («Oí»),

---

mediante el cual se rechazará ese estado nirvánico, dado que es necesario morir –física o simbólicamente– para alcanzarlo. Dice Mantero respecto de esta supuesta muerte liberadora que «Hierro, y esto lo diferencia de sus compañeros los poetas existenciales, *no la desea*» (1986: 157).

tacto («Rocé»), olfato y gusto («aroma» y «sorbo», dirá más adelante)—: el conocimiento revelado se asocia con la luminosidad y produce la transformación mística del sujeto: «Transfigurado / de eternidad y fiebre y sombra». Junto a la eternidad, que pareciera divina, la transfiguración pasa por la fiebre y la sombra, es decir, por la miseria humana y su debilidad. La alucinación tiene que ver con fenómenos humanos e incluso fisiológicos, y por ellos se explica muchas veces, como ocurrirá con el delirio que se narra en «El pasaporte»<sup>51</sup>.

La revelación consiste en que, mientras la música divina participa de la vida eterna, esta música —por ser humana mas sin principio ni fin— es la muerte misma.

No era la música celeste  
de las esferas. Era cosa  
de nuestro mundo. Era la muerte  
en movimiento. Era la sombra  
de la muerte. Paralizaba  
la vida al borde de la aurora. (CSM: 460)

Sin embargo, las elevaciones geográficas también pueden ser en la poesía de José Hierro —despojadas de todo signo de ascensión trascendental— símbolo de fortaleza y de estabilidad: «montañas altas / (tan extrañas), árboles viejos / que aún vivirán cuando muramos, / que vivían cuando aún no éramos». Estos versos, pertenecientes al poema «Falsos semidioses» (TSN: 84-85), representan muy bien la impotencia de esta generación que, habiéndose esforzado heroicamente, no ha conseguido nada, porque nada puede contra una realidad que avanza «fuera de nosotros»<sup>52</sup>. Como se sugiere en el título del libro que lo recoge, la tierra seguirá igual cuando ya no estemos sobre ella.

Nos creíamos semidioses  
(¡todo era hermoso, como un sueño!),  
criaturas de la alegría,  
su centro estaba en nuestro centro.

La alegría llena de plenitud a los sujetos, hasta el punto de hacer coincidir simbólicamente los centros. Insistiendo en el simbolismo de la montaña, bien que

---

<sup>51</sup> Véase el comentario que ofrecemos al respecto en el apartado 5.2.7 (p. 409).

<sup>52</sup> José Hierro, para formular esta idea, se servirá en dos ocasiones de la citada expresión (CPCV: 221 y Q42: 358).



despojada de sus valores ascensionales, seguidamente se añade como contrapunto irónico<sup>53</sup>: «Mas nos abruma las montañas, / nos curvamos bajo su peso». La montaña es la consistencia de lo inmutable, cuyo poder prevalece sobre cualquier fuerza dinámica que pretenda hacerlo cambiar. En otros poemas del libro se retoma este tema con alusiones parecidas. Es el caso de «Luna de agosto», donde entre otros elementos se presenta a los «montes» –destacando su gran volumen y su grandeza de «bisonte»– como uno de los símbolos de inmutabilidad. Porque «cuando yo no esté, saldrá la luna / igual que ayer» (TSN: 69).

Un arquetipo ascensional todavía más frecuente en la primera poesía hierriana es «árbol». Resulta interesante estudiar su relación con «monte», precisamente porque la mayoría de las veces su confluencia incide –contrariamente a lo que esperaríamos– en valores ajenos a la ascensionalidad. Hemos visto los «árboles viejos» de «Falsos semidioses», asimilados simbólicamente a la montaña en su cualidad de inmutable. Es pertinente para esta interpretación reparar en el calificativo «viejos», que sugiere un proceso de fosilización o al menos de intemporalidad y perdurabilidad. Sin embargo, los árboles en Hierro, aun en los casos en que se presentan faltos de vitalidad, no suelen prestarse a esta significación. «*Seguimos solos / como unos árboles raquíuticos / en la cima de un monte*» (TSN: 78): mediante este símil se nos presenta la naturaleza humana como frágil e indefensa, aunque colocada en el lugar más importante de la creación, lugar que determina su estado solitario, a pesar de su posibilidad de comunicación con lo celeste. Esta identificación árbol-hombre se desarrolla alegóricamente en otros poemas del libro, como «Olas»:

He podado las viejas ramas  
que maduró el dolor. Las viejas  
ramas. Ya el árbol tiene blancas  
flores, y frutas opulentas.  
Tras el dolor consigue el alma  
su plenitud. (TSN: 109)

El yo se nos presenta como un árbol purificado por la poda, pleno y fructífero gracias a ella. Como advierte Sánchez Zamarreño (1995: 16-17), no estamos muy

---

<sup>53</sup> Vid. supra nota 49.

alejados del lema de Fray Luis *Ab ipso ferro*: «del hacha misma que mutila surge un vigor renovado». Así, Hierro «se aplica el emblema renacentista para significar aquella nueva alegría [...] que ha surgido de los escombros del yo»<sup>54</sup>. Esta imagen se corresponde perfectamente con el motivo de la alegría por el dolor, vertebrador del libro siguiente. La alegoría<sup>55</sup> árbol-hombre llega a erigirse como elemento nuclear en un poema de *Quinta del 42*, titulado justamente «El árbol», aunque aquí el fundamento de la imagen radicaría en la flexibilidad del tallo verde frente a la solidez del tronco, comparables a la ductilidad del espíritu joven frente a la intransigencia creciente de la madurez, al tiempo que se cuestiona la identidad diacrónica entre ambos momentos. Simboliza así el árbol la naturaleza humana, potenciando su universalidad mediante la singularización genérica de «el árbol» y mediante la actitud lírica de enunciación.

Cuando el árbol es tierno  
cualquier viento lo mueve.  
Suenan en el mediodía  
con su música agreste;  
tiembla de las raíces  
hasta las hojas débiles;  
vibra como una cuerda  
de la lira celeste.

Pero después su tronco  
flexible se endurece;  
se acortezan su carne;  
su raíz se hace fuerte;  
le desnudan la copa  
el otoño y la nieve  
la feliz primavera  
se la viste de verde.

Pero el árbol ya es otro.  
Otros vientos lo mueven.  
Otras brisas quisieran  
orearle la frente.

Pero el árbol es otro  
irremediadamente.

Él no lo sabe. Ignora

---

<sup>54</sup> Esta apreciación de Sánchez Zamarreño la recoge –aunque no lo cita– Martínez Perera (2008: 384-385).

<sup>55</sup> Bonnie M. Brown señala precisamente que a partir de *Quinta del 42* se incrementan los poemas que ella denomina alegóricos (1991: 99).

el rostro de la muerte.  
Sobre el inmóvil tronco  
donde el tiempo se duerme,  
su juventud le canta  
armoniosa, le mece,  
tañe, para él, las cuerdas  
de oro en las ramas verdes.

Pero el árbol es otro  
irremediabilmente. (Q42: 361)

*Con las piedras, con el viento...* se cierra con un largo poema titulado «La mañana», donde se reflexiona sobre la imposibilidad de recuperar el pasado mediante el recuerdo. En este contexto encontramos una imagen de apagamiento asociada a la idea de cesión: el yo abandona los signos ascensionales –vuelve aquí la confluencia árbol-monte–, lo marcado por la altura y por el poder de obtener respuestas trascendentales, por la posibilidad de «herir al cielo con su lanza», es decir, de comunicar espiritualmente el mundo terrestre con el celeste.

Se apagaba  
la luz. Dejé las tierras verdes,  
los montes de azul y de plata,  
los chopos altos, que podían  
herir al cielo con su lanza,  
cimas escuetas, donde el sol  
pulía su pálida espada. (CPCV: 279)

Y es que el árbol y la cima de la montaña son símbolos que aparecen en el libro escondiendo una revelación, reservada para los que pueden ascender. La sabiduría que se alcanza es por tanto sobrehumana o trascendental, y tampoco pertenece a los arquetipos en sí mismos, sino que ellos se erigen en meros comunicadores, intérpretes de alguien que por encima de todo es el origen de las revelaciones, de la luz –convertida en «niebla dorada» dado su carácter confuso, evidente sólo para los iniciados–. Por eso se les pregunta: «Árboles, árboles, ¿quién / os regala, quién os tiende / velos de niebla dorada / desde las cimas celestes?» (CPCV: 216). Para Pedro J. de la Peña, «Los árboles acaban por ser los auténticos promotores de la ilusión, la primavera y el amor» (2009: 104); ello es debido precisamente –conviene matizarlo– a ese signo ascensional que se les confiere.

Este valor simbólico del árbol como lazo con lo celeste, como posibilidad de comunicación con lo trascendental y oculto, estaba ya presente en los libros anteriores, aunque no de manera exclusiva, pues se extendía a otros elementos:

*Todas las cosas me comprenden  
aunque sus labios estén mudos:  
el agua, el árbol, el silencio,  
la nube, el vino, el campo húmedo.  
Son afluentes que van a Dios  
y Dios escucha en cada uno. (TSN: 29)*

Pasaréis ante el árbol, en el río  
mojaréis vuestro cuerpo  
y os colmará una vieja y honda gracia,  
un remoto misterio,  
como si el árbol o como si el agua  
flotasen antes en vuestro recuerdo,  
como si alguien hubiese antes vivido  
la vida que lleváis en vuestros cuerpos. (A: 204)

El follaje verde es siempre símbolo de plenitud, pero frente al valor cíclico y de perpetua regeneración que tradicionalmente ha representado (Chevalier y Gheerbrant 2007: 118), en Hierro se trata de una plenitud temporalmente caduca, momentánea y sin posibilidad de regeneración. El primer libro del poeta se abre con la rememoración de un momento exacto, «*Cuando se hallaba el mundo a punto / de que el prodigio sucediese*», único momento en el que fue posible el paraíso; uno de los signos de esa plenitud era, precisamente, que se encontraban «*los árboles más verdes*» (TSN: 55). También esta imagen es aplicada al sujeto, dentro del doble simbolismo del árbol como macrocosmos y como microcosmos: «*Dicen que ha muerto, que de sus verdores / el árbol de mi vida se despoja*» (A: 183).

En un poema de la subsección «Alucinaciones» de *Quinta del 42*, el yo se nos presenta traspuesto; si bien presente en cuerpo, también ausente en alma; un ser huido o escapado por la acción de la música a un lugar que no se sabe decidir, pero que está marcado por el contacto entre mundos, por movimientos ascensionales y descendenciales que hacen posible una especie de revelación ordenadora de las esferas. Los árboles son maravillosos, con el inconveniente de que conforman un bosque, es decir, algo simbólicamente opaco cuyo misterio poco a poco hay que desentrañar.

(Palestrina arde  
 en el órgano. Es un bosque  
 de maravillosos árboles.  
 Hacha que derriba puertas  
 de hierro. Lluvia que cae  
 del misterio. Son de mundos  
 que principian a ordenarse.) (Q42: 341)

Por eso, el paseo entre la fronda va a suponer una experiencia positiva, una adquisición simbólica del conocimiento que se va desvelando, pero también de la alegría y la plenitud que ello comporta. «Ya he desterrado la amargura. // Voy paseando entre los árboles / amarillos que se desnudan», «Ahora me sé feliz. Camino // entre los árboles» (CPCV: 277). A ello se volverá en «Entre árboles», de *Agenda*, aunque construido de manera menos transparente con imágenes de mayor irracionalidad: se trata de «manos descamadas» o «manos crispadas» (Ag: 563) que van acariciando el paisaje cambiante de las estaciones.

Si ascendemos hasta la parte superior del follaje, el movimiento entre las copas tendrá otros matices. El viento, al pasar entre ellas, se convierte en música –«canta el viento / entre las copas de los pinos» (TSN: 87)–, y músicos son también los pájaros que las habitan. Las aves son llamadas, en efecto, «Flautistas del viento sur. / Arpistas de los relentes. / Liras entre vuestras copas / tañen su música verde» (CPCV: 216). Esta música entre las copas es, debido al contacto con lo celeste, siempre revitalizadora –y de ahí su contagio sinestético del color verde–.

Contrasta esta armonía con la negatividad y desencanto que la misma imagen desprende en la segunda época: aquella música es percibida ahora como «el estrépito / del viento entre las copas de los árboles» (LA: 489). El yo alucinado y ahogado de esta «Alucinación submarina» descubre con desengaño que los recuerdos que el tiempo ha dulcificado no corresponden con la sórdida realidad. Nada es como se vivió.

Frente a la abundancia del «árbol» en los libros precedentes, en *Cuanto sé de mí* solo encontramos un ejemplo de curiosa interpretación: después de apelar a un enunciatario plural, de quien se nos dice que tiene «cubiertos los rostros de máscaras», sorprendemos una imagen insólita que simboliza la extraña relación entre apariencia y realidad: «árbol de gozo que arroja una sombra de olvido y tristeza» (CSM: 438). La

silueta del árbol en este verso, lejos de interpretarse como el reflejo alterado, parece más bien corresponderse a la esencia: la zona umbría puede ser engañosa, pero también reveladora<sup>56</sup>. Nos inclinamos por este sentido porque a él parecen apuntar modulaciones semejantes que de la sombra agreste aparecían ya en *Alegría*:

Te sentaste a la sombra de un árbol.  
Tus dientes mordían un tallo de verde y de oro.  
Después nunca más te encontramos. (A: 134)

No obstante, la sombra aquí no hace referencia a la esencia sin más, sino a lo oculto y esotérico. Allí se pretende encontrar algo, intención que viene sugerida por la insistencia del mordisco: el pretérito imperfecto nos visualiza una fuerza mantenida que, al ser aplicada sobre «un tallo de verde y de oro»<sup>57</sup> parece simbolizar la pretensión de alcanzar la perfección a través de lo puro y lo bello (Barrajón 1999: 129). El hecho de morder sugiere, al tiempo, una cierta voluntad de extraer simbólicamente la savia del vegetal, o lo que es lo mismo, su esencia plena, que parece que no puede ser revelada por los medios convencionales y que no necesariamente se encuentra fuera del sujeto que la chupa: morder el tallo es una manera de proyectar en un objeto externo la búsqueda en el propio interior, familiar y extraño al mismo tiempo, sombrío muchas veces como el refajo del árbol, si bien como él acogedor y envolvente. Por eso es posible «cantar bajo un árbol de estío tus sueños oscuros» (A: 144), porque es un lugar propicio para la revelación del inconsciente: tan propio como incomprensible y, sobre todo, inconfesable e insospechado –dentro es oscuridad, fuera luz estival–.

En la etapa desencantada de José Hierro, respecto de las ocurrencias de «árbol», solo en *Libro de las alucinaciones* encontramos frecuencia reseñable, si bien sus esferas interpretativas no encuentran relación con las anteriores apariciones del arquetipo:

---

<sup>56</sup> Si se dice que por los frutos se conoce al árbol, para la imaginación material «una de las funciones del vegetal es producir sombra, como la sepia produce tinta» (Bachelard 1978: 88): la sombra puede concebirse como un fruto que habla de quien lo «arroja».

<sup>57</sup> En el libro siguiente se volverá sobre esta misma imagen primaveral; mediante esta llamativa conjunción del verde y el oro se simbolizará la plenitud naciente en la conciencia. Las «flores de oro y verdes tiernos» (CPCV: 238) que el «enanito» puede ofrecer a la amada son símbolo de los recuerdos que nacen de nuevo y se sienten con agrado. «*Vuelve a encenderse el fuego verde y oro / de la primavera. / Oh corazón, que prodigó sus dones / con las manos llenas*» (CPCV: 270), en otro poema, es una estrofa esperanzada en una nueva posibilidad de recuperar la plenitud pasada.

pertenecen –ahora sí– a la nueva poética. En la segunda parte de «Teoría y alucinación de Dublin» encontramos ya el primer síntoma. Los «árboles de Dublin» (LA: 473) no participan de ninguna de las órbitas simbólicas que hemos visto; son elementos de un mundo ajeno y confuso que se superpone a la realidad en un estado alucinado del yo. Por su parte, en «Carretera», «los árboles / plantados por mis manos, pisoteados por los niños, / comidos por los animales» (LA: 521) simbolizarían, dentro de una poética del desencanto, las propias obras venidas a menos, cosa que vendría a confirmar la inutilidad del esfuerzo pasado.

Con excepción de estas manifestaciones simbólicas del árbol en *Libro de las alucinaciones*, la segunda época hierriana se va a caracterizar por la práctica ausencia de símbolos ascensionales del mundo terrestre natural<sup>58</sup>, como se puede apreciar en la siguiente relación numérica de ocurrencias:

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Monte / Montaña	7/3	7	5/1	3/2	-	-/3	2	-	-/1
Cima / Cumbre	2/3	3/1	3	3/1	1/1	-/3	-/1	-/1	-
Árbol	8	11	9	10	1	1	11	3	-

Sí encontraremos matices ascensionales en elementos arquitectónicos<sup>59</sup>, como por ejemplo los rascacielos de *Cuaderno de Nueva York* o los castillos y alcázares de *Libro de las alucinaciones* o *Agenda*, siempre connotadores de refugio privilegiado por sus murallas y su ubicación en un nivel superior. Frente a esta simbología de baluarte, en la primera época los símbolos arquitectónicos ascensionales se concentran en una sola imagen<sup>60</sup>, la torre, símbolo de lo estable e inamovible. Esta construcción puede hacer

<sup>58</sup> Si aparecen, sus posibilidades simbólicas serán puestas en tela de juicio, como se expresa en el «Epílogo» de *Libro de las alucinaciones*: «grande puede llamarse a una cereza / [...] pequeño puede ser un monte, / el universo y el amor» (LA: 543). Las pocas elevaciones terrenales de *Agenda* y *Libro de las alucinaciones* son denominadas «colinas», y no corresponden con los valores simbólicos que hemos rastreado para los «montes» y «montañas» de la primera época.

<sup>59</sup> De hecho, una de las emergencias «montañosas» en esta segunda época se corresponde con las «montañas rusas» del un parque de atracciones urbano (CNY: 628).

<sup>60</sup> Solo una vez asoma el castillo en la primera época, y además con ecos de refranero popular que nada tienen que ver con la simbología baluártica que hemos visto: «Qué prodigiosa palabra / decís a los que se quieren. / Qué castillos inefables / alzáis en el sol poniente» (CPCV: 216). Estos castillos en el aire,

referencia a algo externo a los sujetos, como en *Con las piedras, con el viento...*, donde se intenta dar figura y nombre al enemigo del amor.

Lugares, tiempos sin nosotros,  
nos azotan con sus recuerdos.  
Torres que, ajenas y sombrías,  
nunca jamás derrumbaremos. (CPCV: 247)

Más frecuentemente, empero, las torres son símbolo de la propia persona y su relación con las circunstancias y avatares que se le presentan. Jesús María Barraón ha llamado la atención sobre una compleja construcción simbólica de este tipo en *Quinta del 42*. Remitimos a su análisis (1999: 180-181), donde desmenuza cómo las supuestamente objetivas «torres pajizas» de «Segovia» (Q42: 322) acaban subjetivizándose y haciendo referencia, por asociaciones irracionales, a la evolución del sujeto: así, acaban convertidas en «Torres del pan matinal que cocieron los siglos» y, en la misma línea, en «Torres que fue madurando el ocaso». A la emoción temporal que estas visiones comunican –desde la mañana al atardecer– habría que añadir el significado que se desprende de su superposición sobre un elemento como la torre: los «siglos» que cuecen y el «ocaso» que madura son isomorfismos que, actuando sobre ese mismo actante, acaban simbolizando las vicisitudes de la vida que, a pesar de todo, no pueden con el sujeto. Seguiremos encontrando en poemas siguientes de la primera época la aplicación al ser humano de estos valores simbólicos de la torre, aunque mediante imágenes de más sencilla construcción: «Alrededor, los huracanes / os sabían inmovibles. / Como torres, os levantabais» (Q42: 357). Por eso en *Estatuas yacentes* Don Gutierre de Monroy, varón fuerte que no llora, es «torre grave en el llano» (EY: 391), que permanece entero e impasible ante el dolor.

La torre conservará sus valores de imperturbabilidad solo cuando esté simbólicamente cimentada sobre roca, como la casa de la parábola evangélica (Mt 7, 24-25) –«La vida se desploma. / (Debí erigir mi torre / sobre la dura roca)» (A: 178)– o cuando detente una altura ostensible; demasiada altura, según ciertas tradiciones

---

tan diferentes de los que hemos visto, son las vanas ilusiones, tanto más faltas de solidez cuanto más pretenciosas –altas e inefables– y más cercanas a la muerte –«sol poniente»–.



(Chevalier y Gheerbrant 2007: 1007) es símbolo del orgullo que debe ser castigado: «Cómo se desmoronan, / se hunden, las torres altas. / Cómo de entre las manos / del cuerpo se va el alma» (CPCV: 261). Así es como cabría interpretar esta estrofa: las torres se desmoronan no a pesar de su altura, sino precisamente debido a ella. Por eso se confiesa en este poema un problema de impotencia; como «no / somos tibios», la aspiración a la superación tendrá como consecuencia el castigo por la osadía: el rechazo de la contención, de la tibieza, producirá el abrasamiento –«Se abrasan / los corazones», «Nuestras almas se abrasan»–. De ahí el desaliento que impregna todo el poema: «Nunca jamás. Oh, nunca / podremos hacer nada. / Nos hiere el desaliento / con su flecha de plata» (CPCV: 261).

La torre, como habitáculo del sujeto, simboliza el refugio o el lugar donde ciertos peligros pasan de largo. En «La muerte tarde» se apostrofa a alguien que, ya maduro, sale por propia voluntad de su estado resguardado, de su habitar «la torre / donde ningún rumor se escucha, / ajeno, frío, solitario» (Q42: 307). Este sujeto vive la paradoja de no recibir la muerte que desea, porque «la muerte no se da / al que sale tarde en su busca».

En *Prehistoria literaria (1937-1938)* se advierte ya la presencia de símbolos arquitectónicos, que cobrarán importancia en la segunda época, si bien se incide principalmente en aquellos que caracterizan más bien a la primera, por ejemplo la torre o la tapia, que se sienten como «reto a los cielos» (Hierro 1991b: 34) y protección amorosa, respectivamente.

Frente a esta variedad de significaciones simbólicas, solo una vez surgirá la torre en la segunda época, combinada con la simbología de la fortificación natural: «contra las torres peñas» (LA: 484) es imagen de la atalaya innata del sujeto, donde «rompían y embestían» las olas.

Otro tipo de arquetipos ascensionales son los símbolos de lo celeste. El cielo, en la primera época de José Hierro, representa el deseo de trascendencia, de alcanzar una experiencia de revelación. Sin embargo, por las notas de altura e infinitud intrínsecas al cielo, esta empresa va a ser sentida como de difícil resolución, por la imposibilidad del sujeto de acceder a él. En *Tierra sin nosotros*, los «Falsos semidioses», los compañeros

generacionales del poeta, retornan a «nuestros cielos empañados» (TSN: 85), y en «Mili de Castro», «tus pobres ojos no pueden / bajo su carga ver los cielos / anaranjados del poniente» (TSN: 116). En el poema «Ellos», el yo es testigo de la llamada de los que, sufriendo como él, han muerto<sup>61</sup>. Los muertos son reales, el pasado está presente, pero el cielo no concede respuestas y se muestra, por ello, «apagado»: «¡Señor, me está vedado / su secreto!» (TSN: 118). Parece ser que se necesita una condición especial en el espíritu para acceder a la transparencia y comunicatividad celestes, objetivo que se conseguirá en el siguiente libro. En el primer poema de *Alegría*, efectivamente, el dolor ha purificado el alma del yo, le ha hecho tomar conciencia de su vida y sentir más fulgentemente la alegría. Por eso ahora las preguntas sí obtienen respuesta:

Así la siento más. Al cielo apunto  
y me responde cuando le pregunto  
con dolor tras dolor para mi herida. (A: 133)

La paz espiritual es así posible. Recordemos, sin ir más lejos, el poema «Serenidad», donde se decía: «Éxtasis divino. / Cielo gris, amigo, / cielo gris» (A: 138), actualizando la vertiente positiva del color gris. La labor del poeta es, de esta manera, fructífera –«Y las aguas y el cielo, con sólo mis manos, / dejaban abrirse la flor de su llama cumplida» (A: 149)–. La revelación celeste es de todas formas dolorosa, pero al menos es posible: mirando el reflejo del agua se percibe roto el cielo, y rota la propia imagen –fijémonos que esta revelación se ha obtenido dirigiendo hacia abajo la mirada–. No obstante, hay que ser realistas –«es roto como hay que mirarnos» (A: 150)– y aceptarlo con alegría. Si bien en el pasado la situación fue positiva –es un instante que «vive presente en el cielo dorado de nuestra memoria» (A: 162)–, el contraste con el hoy no es necesariamente desmotivador, sino que la esperanza se mantiene. A pesar del cielo roto, «aún llamea en nuestros ojos / el cielo azul» (A: 164); a pesar de los altibajos, y de que muchas veces parece que haya que volver a empezar, topándose con las mismas preguntas y con la misma dificultad para hallar las respuestas –«Otra vez comenzar / a preguntar. Los mismos / secretos. Altos, hondos / los cielos y los mismos /

---

<sup>61</sup> Cavallo interpreta que estas presencias se explican por la ubicación del poema en un «mundo irreal del sueño» (1987: 58); Uceda, por su parte, habla de alucinación temprana (1963: 6).

peñascos seculares» (A: 197)–; a pesar de todo, «Ganamos la alegría bajo un cielo sombrío» (A: 198).

En *Con las piedras, con el viento...*, el cielo simboliza casi siempre la plenitud del amor, la consecución de sus dones. Según recogen Chevalier y Gheerbrant (2007: 285), en el firmamento se ubica lo absoluto de las aspiraciones humanas y simboliza, por tanto, la plenitud de la búsqueda. El movimiento es siempre ascendente: no solo se «apunta» a lo alto, sino que todo el sujeto ha de subir allí: «Escalas tan sólo de hojillas doradas / podrán conducir a su cielo» (CPCV: 218); «tocar cielos, / poseer la luz infinita» (CPCV: 218). Por eso, cuando llora el hijo –fruto del amor–, los amantes no lo pueden comprender, no entienden cómo, si todo es pleno, puede frustrarse la felicidad: «No puede ser posible: / con el cielo tan alto y limpio / y sosegado» (CPCV: 267). Lo que sucede es que el cielo da dones de felicidad, no sucesos felices; no es que evite los problemas, sino que otorga la habilidad de sobrellevar las vicisitudes con alegría.

De la hermosura  
del cielo, bajan chorros cálidos  
que anidan en las hojas últimas.  
Yo me siento feliz. Al fin  
he desterrado la amargura.  
Puedo mirar, sin pena, cómo  
se desvanece mi aventura. (CPCV: 277)

En *Quinta del 42* las alturas siguen siendo depositarias de algo especial –«Cielo desnudo, donde derramaron / su hermosura los siglos» (Q42: 314)–, de un don que se le entrega a quien contempla, sin necesidad de subir a alcanzarlo: «Su inmenso vino azul, sobre mi frente / el cielo gotea. / Y sé que todo vive eternamente / aunque no lo vea» (Q42: 328): según Eliade (1972: 112-113), la sola contemplación del cielo constituye una experiencia religiosa, pues equivale a la revelación de la infinitud y la trascendencia.

El cielo, frente a la materialidad de la tierra –su principio contrario–, es símbolo arquetípico de la plenitud espiritual: se prosigue la purificación que se había comenzado en *Alegría*, pero ahora no es a través del sufrimiento, sino a través de la superación de todo lo carnal. El cuerpo y lo material, simbolizados por realidades tangibles, han de ser olvidados: «Ya no hay cemento, tela, / cristales, sino cielo». Sólo así se puede ascender: «Apagada la carne / el alma toca el cielo» (Q42: 379). A pesar de la superación física, el

cuerpo no ha de ser destruido –este sería el peligro–, porque en ese caso se pierde toda posibilidad de revelación; en *Estatuas yacentes* las almas de los muertos, en una trascendencia eterna, «*navegan el cielo*», mas no son capaces de comprender:

*Las almas, libres por el cielo,  
se detienen ante los muros  
carnales donde anida el alma.*

*Las almas solas no comprenden.  
(El alma es alma por el cuerpo.)  
Precisan los ojos mortales. (EY: 394)*

En *Cuanto sé de mí* el desengaño ya es un hecho. Por eso, como se ve abajo en la tabla de frecuencias, los índices bajan considerablemente en relación a los libros anteriores. La imposibilidad de acceder al cielo simboliza la frustración de las propias aspiraciones, dado que ya no hay recursos para lograrlas. Las «Criaturas de la sombra» que pugnan por hacerse palabra en la garganta del poeta son «impronunciables» y están condenadas a morir «bajo los cielos claros» (CSM: 453). Porque ya no es posible la comunicación y de nada sirve seguir empeñándose en intentarlo.

*Querrá subir hasta que el cielo tiña  
de claridad el bronce de su sueño.  
Pero no hay alas. Se herirá en su empeño,  
y llorará sobre su frente niña.*

*Y sabrá la verdad. Morirá el canto  
en su garganta, roja del espanto  
que oye y que mira y gusta y toca y huele. (CSM: 451)*

Si en *Cuanto sé de mí* culmina el desengaño, a partir de *Libro de las alucinaciones* vendrá la reacción, la búsqueda de una solución efectiva. La única que se consigue es, como sabemos, la alucinación, aunque este método de obtener conocimiento es siempre momentáneo. Según esto, el cielo por sí mismo es mudo, sólo revelará el misterio mediante la alucinación. En «Alucinación en Salamanca» se dibujan estas ideas de manera muy clara: durante la visión, la revelación puede contemplarse en la atmósfera: «en el azul estaba, / en la hoguera celeste, / en la pulpa del día, / la clave» (LA: 484). Sin embargo, sin la claridad de la alucinación, todo vuelve a su estado sombrío y opaco. Nada comunica ya, a su regreso, «la sombra»:

*El fulgor del cielo,  
la piedra rosa, han vuelto*

a su mudez. Están  
 ante mi. Los contemplo,  
 y, sin embargo, ya  
 no están. El equilibrio,  
 la armonía, la gracia  
 no están. (LA: 485)

En *Agenda* se recoge este doble valor celeste de hermetismo y transparencia: «Tendía el cielo su metal hermético» (Ag: 590) como premonición de la imposibilidad cuando el hablante de «Brahms, Clara, Schumann» intenta encontrar sentido a su situación; mientras que en «Desafío en Valencia» tendríamos un ejemplo del segundo caso, pues el yo sabe muy bien «qué es lo que canta el cielo / tras su concertación de transparencias» (Ag: 564), como si fuese capaz de recordarlo una vez sucedido. En «Palma de Mallorca» (Ag: 570), las depositarias del secreto –del «celestes enigma»– son las olas. Dada la dificultad general de acceder a la comunicatividad de lo trascendente, se desea llegar a «otro cielo» donde sí sea posible el entendimiento, el descubrimiento de lo oculto. Dice la cita de Lope: «En otro cielo, en otro reino extraño, / mis trabajos se vieron en mi cara»; esta evidencia es la que se busca. Este «otro cielo» es la única procedencia posible de la nieve –«prodigio diario»– que simbólicamente representa a la espuma de la cerveza que, en «Cantando en yiddish», «colma los jarros, trae a nuestros labios / el amargor antiguo, desata nuestras lenguas» (CNY: 635); es el nuevo don celestial, posibilitador de la alucinación que ayude a ir recordando, porque «Estaba todo aquí dormido bajo el texto evidente» (CNY: 636).

En *Cuaderno de Nueva York*, el cielo es urbano y se contagia de la opacidad y limitaciones del cemento: «El recién llegado / contempla el cielo encajonado / entre dos muros, entre dos sombras, entre dos silencios, / entre dos nadas» (CNY: 668). Únicamente en algún resquicio celeste se atisba la verdad de lo infinito: «Sobre la orilla de la playa / del alba de la bajamar brilla el azul del cielo. // ¡Lástima grande que haya sido verdad tanta tristeza!» (CNY: 621).

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Cielo	8	20	18	21	3	6	7	6	8
Nube	8	9	4	12	1	10	20	9	10
Niebla	9	5	2	2	-	2	4	1	3
Viento	28	22	19	20	-	8	17	12	12
Brisa	6	6	4	4	-	-	-	2	-

Como vemos en el cuadro, las formaciones nebulosas asociadas con lo celeste son constantes en toda la poesía de José Hierro. La nube, en la primera época, representa unas veces la confusión con la que se recuerda –«¡Cómo te agitas bajo nubes grises, / lámina fina de metal de infancia!» (TSN: 72); «habían sido vida, y eran / nube y ceniza en la memoria» (CSM: 461)<sup>62</sup>– y otras la experiencia de dolor que abrumba al sujeto. Frente a lo ascensional, en estos casos la nube se asocia a la negatividad de la sombra: «Quisiera esta tarde no odiar, / no llevar en mi frente la nube sombría» (A: 163), «Como arrebatada y borra nubes / arrebatada y borra nostalgias» (CPCV: 220) y «Olímpicos soles brillan / tras de nuestras nubes grises» (Q42: 293) constituyen imágenes cuyo fundamento se basa, respectivamente, en la inconsistencia o vaguedad de la composición nubosa y en la condensación de la misma como productora de efectos confusos. Con este último sentido converge, sobre todo en el segundo libro –aunque anticipado ya en el primero, en ese «pájaro de niebla / que picotea mis mejillas» (TSN: 107)<sup>63</sup>–, una de las significaciones de otro elemento cercano, la niebla o bruma, isomorfismo de la melancolía o el dolor: «Parece que todos traéis la alegría sin brumas» (A: 146) y «Qué palabras nos llenan / entonces de hermosura. / Qué vieja ciencia sabe / desvanecer las brumas» (A: 265) son ejemplos claros de la vertiente nictomorfa de estas imágenes (Durand 2005: 94-115).

La nube, por su efecto de confusión, es señal de ensoñación: negar las nubes es afirmar la consistencia de lo real: «No son nubes / las masas que ahora galopan / sobre mi frente» (CPCV: 227). En «Homenaje a Palestrina» se intenta huir, pero surge precisamente esa limitación de la realidad: «volar por entre qué nubes» (Q42: 341), porque «Era fantasía. Sé / que era fantasía».

---

<sup>62</sup> Al asociarse a la ceniza, la nube parece aquí participar de la simbología del humo. Para Bachelard, la ceniza –y también el humo– es excremento del fuego (1966: 174); es por ello que la interpretación de estos versos como el proceso de olvido de la propia vida, cuyos detalles se van difuminando nebulosamente, se enriquece si, identificando esta vitalidad con el fuego, consideramos la nube y la ceniza como símbolos de los restos en que ha quedado todo aquello con el paso del tiempo. Lo que un día tuvo sentido no solo lo va perdiendo metafóricamente por no poder ser retenido en la memoria, sino que también, de una manera física u objetiva, se deshace.

<sup>63</sup> Barrajón explica esta visión con la siguiente serie: «[=colores oscuros, herida repetida=sentimiento desagradable=sensación de oscuridad que crea dolor=dolor=] sensación de dolor en la conciencia» (1999: 105).

En «Remordimiento» el yo busca en el cementerio algo que jamás ha comprendido. El principio del poema avanza un dato de luminosidad en el que simbólicamente aparecen también las nubes:

Luz  
de prodigiosa hondura.  
(Toda la noche había  
llovido. Al clarear  
cesó la lluvia. Nubes  
navegaban el cielo;  
nubes blancas). (CSM: 407)

Será al final cuando descubriremos que esas «nubes blancas» eran el presagio de una revelación: «Sólo / esta noche, de modo / inesperado, al fin / he comprendido». Hemos pasado de un sentido de ensoñación y evasión de la realidad al encuentro con la verdad misma. Esto se debe a que simbólicamente la realidad es percibida como lo aparente, y por tanto apartarse de ella puede ser signo de penetrar en la esencia verdadera de las cosas. Ya en el libro anterior se había atribuido a las nubes un cierto valor profético (Cirlot 1997: 333), según el cual se erigen en mensajeras de algo más –el poder del «héroe», por ejemplo, «Lo pregonaba cada nube» (Q42: 313)–. Ahora sí estamos en el régimen diurno de la imagen, al realzar lo espectacular y asociarlo explícitamente, además, con los valores ascensionales del cielo (Durand 2005: 131-164).

En *Cuanto sé de mí* las nubes empiezan –como todo signo celeste– a perder su virtualidad comunicativa. En el poema «Las nubes» se traza perfectamente esta idea; ya es inútil buscar en ellas ninguna respuesta; simbolizan, según Debicki (1997: 109), la fragilidad y la temporalidad de la vida.

*Inútilmente interrogas.  
Tus ojos miran al cielo.  
Buscas, mirando a las nubes,  
huellas que se llevó el viento.*

*Buscas las manos calientes,  
los rostros de los que fueron,  
el círculo donde yerran  
tocando sus instrumentos.*

*Nubes que eran ritmo, canto  
sin final y sin comienzo,  
campanas de espumas pálidas  
volteando su secreto,*

*palmas de mármol, criaturas  
girando al compás del tiempo,  
imitándole a la vida  
su perpetuo movimiento.*

*Inútilmente interrogas  
desde tus párpados ciegos.  
¿Qué haces mirando a las nubes,  
José Hierro? (CSM: 443)*

En la segunda época, las nubes se relacionan en ocasiones con la alucinación, y por tanto son prodigiosas –«el prodigio de nubes» (LA: 488)–, recuperando justamente este sentido que apenas apareció un par de veces en los libros anteriores. Las nubes volverán a tener la capacidad de fomentar la creación: «Nubes te empujan», se le dice «Al capitán Baroja en otoño» (LA: 507), quien por su imaginación tiene la «frente / de nubes» que impulsan las velas de su embarcación. Como hemos comprobado en el cuadro (p. 307), las «nubes» en esta segunda época, en comparación con el «cielo», destacan por su frecuencia de aparición; es como si lo ocultaran permanentemente, produciendo otro tipo de revelaciones: estas ya no son puras y eternas, sino que se caracterizan, como la alucinación que las propicia, por la fugacidad y la imprecisión.

En «Retrato en un concierto» hay una lucha entre rigor y dispersión: «El rigor no consigue impedir una nube, / una yedra envolvente que desordena los números» (LA: 495), dispersión que amenaza al protagonista, Juan Sebastián, el mismo que es capaz de plegar olas y nubes. Frente a la figura matemática de Bach, Hierro opone el misterio femenino encarnado en Solveig. Ella es irrealidad, indeterminación, «agua transformada en nube» (LA: 497). Por eso es imposible recordarla, dibujarla.

En *Agenda* las nubes son en general positivas, condensando valores de transformación purificadora o esencializadora: en el tercer poema de «Cinco cabezas», los viajeros «montados en pequeñas nubes grises cabalgaron hacia Occidente esquivando olas, esquivando estrellas, y durante el viaje las nubes fueron tomando forma de caballos sin patas» (Ag: 575). Las nubes lo purifican todo, tiñen el dolor pasado de una capa de olvido que lo hace apacible. Por eso solo «con una blanca nube» –imagen al mismo tiempo de la espuma de afeitar que suaviza el rostro– se pueden borrar «los trabajos tatuados en su cara» (CNY: 660), es decir, «los zarpazos del tiempo». Las nubes



son imaginadas, muy plásticamente, como una goma de borrar que todo lo neutralizara, y el poeta se refiere a ellas en otro poema de *Cuaderno de Nueva York* con semejante terminología –nube, luminosidad, borrar, dolor–:

Detrás de mí (y delante, en la escena melliza)  
pasa la caravana majestuosa de las nubes.  
Borran en el azul las figuras trazadas  
con dolor y con sombra. Todo se vuelve  
luminoso y resplandeciente,  
pues nada ha sucedido, ni podrá suceder. (CNY: 633)

La inconsistencia que simboliza todavía la nube en algunos poemas de esta segunda época cuenta ahora con un matiz muy concreto: se refiere al esplendor esfumado, a la desintegración en que la materia plena ha decaído con el paso del tiempo. En «[Qué será de vosotras, Marta]» se apela a una serie de mujeres que han perdido ya su juventud y lozanía. Se trata de una actualización del tópico del *ubi sunt*, mediante el cual se recuerda el «Oleaje / de caderas, cabellos, pechos» (CNY: 655), una fuerza física que ahora no es más que «Oleaje tallado en humo». Así, ellas son finalmente «ritmo, sois volutas / de humo, vedijas de las nubes, / ojos de niebla, donde un día / palpitaba la juventud». Y algo parecido –con todavía matices añadidos– ocurre en un poema cercano:

Sólo materia de sombras,  
criaturas de la noche,  
nubes espectrales, seres  
dolorosamente informes,  
  
visiones o pesadillas  
llegadas no sé de dónde,  
ráfagas resucitadas  
que fueron mujeres y hombres,  
  
que tuvieron carne y sueños  
donde anidaban los soles  
y ahora son sólo penumbra,  
ríos de negros acordes,  
  
tristezas desenterradas,  
pesadillas o visiones,  
llamando siempre a la puerta  
de quienes no los conocen. (CNY: 658)

A la desintegración de lo pasado se une la simbología de la sombra y de la noche, alcanzando una representación del alma humana que dialoga en perfecto contraste con

los planteamientos de los primeros libros hierrianos: los muertos, con quien antes se solidarizaba el poeta, son ahora espectros molestos sin sentido.

De composición muy cercana a la nube, si bien con connotaciones imaginativas diversas, encontramos el fenómeno atmosférico nebuloso. Como se ve en la tabla anterior, *Tierra sin nosotros* destaca frente a los demás libros por la abundante aparición de este elemento. Su interpretación es bastante unánime, pues la mayoría de las veces se refiere a experiencias apacibles, como las «eras de playas y de nieblas, / de mar reposando en la bruma» (TSN: 67), como la gaviota «meciéndole en las nieblas en que flota» (TSN: 57). Por eso, para «dormir a un preso» (TSN: 81-82), el poeta recurrirá a la imagen vaga de la niebla, la cual en este poema, a su vez, representa el entorno del umbral que se va a cruzar, el paso de la vigilia al sueño. Cabría, quizás, añadir la atmósfera nebulosa a la serie propuesta por Campbell (1959: 55), como un fenómeno más que simbólicamente puede aparecer en el momento del cruce del umbral<sup>64</sup>.

Duerme, mi amigo, que te acunen  
campanillas y panderetas,  
flautas de caña de son vago  
amanecidas en la niebla.

Pero esta quietud de neblina que parece que se persiga es en realidad rechazada en otros poemas de *Tierra sin nosotros*: «Serenidad que se nos vende / por librarnos de la tortura, / por llenarnos de sueño el alma / y rodeárnosla de bruma» (TSN: 98). Se trata de la anticipación del eje temático del libro siguiente, el logro de la alegría a través del dolor, por eso la paz –simbolizada, entre otras cosas, por «los mugidos / de vacas entre la niebla»– no es un bien que se desee para sí:

Llegan a mí los mugidos  
de vacas entre la niebla.  
Se escucha el repiqueteo  
del agua contra la piedra.

Todo el mundo vive en paz  
y yo sólo vivo en guerra.  
Alrededor siento al viento  
cantar, para que me duerma.

---

<sup>64</sup> Cfr. Villegas (1978: 103).

Que duerma el que tenga miedo.  
Yo quiero vivir en vela.  
Alma, ¡cuántos sinsabores  
para ver que no estás muerta! (TSN: 106)

En *Alegría*, la niebla apuntará más bien hacia valores de vaguedad y olvido. Si se había utilizado esta significación en el primer libro, había sido para simbolizar puntualmente el olvido en que se sumen los muertos –«Enterrado en la niebla / quedó un día» (TSN: 117)–. Ahora, sin embargo, el símbolo va a mostrar una complejidad mayor. Al despedirse de otro difunto, y ante el deseo de «guardar para siempre tu imagen» (A: 134), el yo se encuentra con una imposibilidad:

Pero ya te han llenado las manos de estrellas azules,  
el pecho de yedra, la frente de mares brumosos.  
Tan lejos te vemos y extraño, tan de otro planeta,  
que casi olvidamos que un día viviste feliz con nosotros.

Barrajón destaca cómo estas visiones, en un principio aparentemente positivas y reforzadas por el verbo llenar, se convierten por el contexto en idea de muerte: contexto nocturno, inerte y vago, respectivamente, que envuelven la voluntad del protagonista (1999: 129-130). Nos interesa añadir que dicha sugerencia viene apoyada, según una concepción esperanzada y trascendental del morir, por los signos ascensionales que dichos símbolos implican: las estrellas, que brillan en lo alto del cielo, pero con un mortecino color azulado; la yedra, de crecimiento ascendente, visualizadora del alma – también habitante del pecho– en su subida al cielo; finalmente, ya sin matiz ascensional – pero sí de acabamiento–, los mares brumosos, como confusión de la conciencia que se apaga –pues se instalan en la frente– y símbolo, en última instancia, de la infinitud teñida de olvido, propia de la muerte. El sujeto ha dejado ya este mundo y, materializando el más allá, es ubicado –no sin cierta ironía– en «otro planeta».

En «Madrugada con niebla» se esboza un paisaje nebuloso que, como veremos con más detalle en el capítulo sexto, se convertirá en símbolo escénico de la amenaza de olvido: las cosas, cada vez más difuminadas y vagas, hacen pensar en la desintegración de los recuerdos en la memoria.

Será partir de *Libro de las alucinaciones* cuando la niebla se asocie más frecuentemente con un ambiente susceptible de revelaciones. En un momento propicio, en el punto en que «Entraba la noche», se dice que «Tenían los caballeros / cubiertos los hombros de alas / de niebla» (LA: 477)<sup>65</sup>. La niebla hace que la realidad se perciba fragmentada, por eso a los personajes no los vemos enteros, sino que solo se nos actualizan miembros concretos de sus cuerpos: «brazo», «hombros», «cintura», «ojos», etc. La revelación, en este poema, será la imposibilidad de contemplar la realidad en su totalidad, hecho que se explicita entre paréntesis: al dar cuenta de las diferentes acciones se constata que «(no tenía / sentido)», al tiempo que se pregunta por la identidad de los personajes, dado que se desconoce a quién pertenecen los miembros de los que se habla; se sabe la acción, no quién la realiza –«no puede (quién no / puede)» (LA: 478). La niebla estaría simbolizando la vaguedad con que el yo percibe la realidad, no su voluntad de enmascararla. Así, Barrajón explica este poema en clave de voluntaria indeterminación:

La confusión y el misterio se convierten en el centro del poema. Al lector no se le pide que interprete simbólicamente lo que se le comunica, sino que se introduzca en el mundo de sombra que el narrador del poema le ofrece como algo para él mismo incomprendible. (1999: 251)

En *Agenda* la revelación asociada a la niebla también es vivida con desencanto: «Olvida, tacha, borra, desvanece / esos nombres y números, / no intentes modelar la niebla, / resígnate a que el viento la disperse» (Ag: 597-598). Lo nebuloso o brumoso se relaciona en la segunda época con el ambiente alucinatorio, con el misterio de lo que no se puede concretar y que se disipará sin dejar rastro en el sujeto, pues la alucinación es siempre momentánea. Esta atmósfera –donde confluye la acción de otros símbolos isomorfos indicadores de la inconsistencia y la vaguedad– rodeará normalmente los momentos visionarios hasta el último momento. Así se consigue visualizar, por ejemplo, a Franz Schubert a bordo de un barco que acabará convirtiéndose en su propio ataúd.

Apenas vaho sobre el cristal  
con ademanes de ceniza, con estelas de niebla,  
señala el mayordomo el lugar reservado

---

<sup>65</sup> Según Félix Grande, los hombros representan «la fortaleza de los caballeros», que se ve menoscabada al interpretar la niebla como «la materia de la muerte» (1992: 83).

a cada uno de los comensales,  
y susurra sus nombres con sílabas de ráfaga. (CNY: 665)

Hemos visto que el aire en movimiento presentaba, en algunos ejemplos, concomitancias con la niebla. Como símbolo alucinatorio, la nebulosidad converge concretamente y de manera llamativa con la ráfaga. Lo acabamos de ver en la última cita, pero lo curioso es que los ejemplos proliferan en *Cuaderno de Nueva York*<sup>66</sup>. Hasta este momento, Hierro apenas emplea este término, y si lo hace es como símbolo de la palabra –«¡Tan hermosas canciones! Ráfagas / tan ardientes que nos hirieron» (A: 173), e incluso en *Agenda* conserva este sentido: «Estas palabras, / estas figuras y ráfagas y signos (Ag: 558)»<sup>67</sup>–. La ráfaga simboliza ahora el resultado de la alucinación, la inconsistencia actual de lo que tuvo sentido. No sorprende, entonces, que en «[Sólo materia de sombras]», que citamos al comentar la nube, se utilice precisamente este término para referirse a los muertos: «ráfagas resucitadas / que fueron mujeres y hombres» (CNY: 658). Exactamente la misma expresión se usa en otro poema, prestándose a semejante interpretación:

Un continente olvidado,  
madera de la penumbra.  
Tengo que restituirlo  
a la luz que fue su cuna.

Ya no recuerdo cómo era,  
de qué sustancia de luna.  
No volví al reino perdido,  
y no podré volver nunca.

Me sumo en la mar. Rescato  
ráfagas de criaturas,  
ráfagas de son humano,  
criaturas de la lluvia,

ráfagas resucitadas,  
infantilmente nocturnas.  
Ráfagas, ráfagas, ráfagas  
talladas en sombra pura. (CNY: 657)

---

<sup>66</sup> Ocho ocurrencias frente a una única en solo tres de los libros anteriores.

<sup>67</sup> Cfr. «Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca» (Hierro 1971: 9-16) –se puede consultar también en Hierro (2009: 691-697)–, donde se recurre a la misma imagen de las palabras como «ráfagas / de corazón».

«Viento» es la manera más neutra de denominar al aire en movimiento y, además, es uno de los términos con más frecuencia de aparición en toda la poesía hierriana, especialmente en los cuatro primeros libros, como puede comprobarse en la tabla (p. 307). El viento simboliza el poder despojador del tiempo, e imaginativamente se le relaciona con el otoño, que hace caer las hojas de los árboles. En *Tierra sin nosotros* se retrata así al «Caballero de otoño»:

Nos habla con palabras graves  
y se desprenden al hablar  
de su cabeza secas hojas  
que en el viento vienen y van. (TSN: 60)

En «Generación» el viento, aunque glorioso, tiene un poder devastador. Las cosas están expuestas al poder desgastador del tiempo; en «Nombrar perecedero» se las define como «*Actos, instantes que el viento / curva, azota, araña, rompe*» (CSM: 406). Cuando el viento no las erosiona, simplemente las hace desaparecer, las convierte en «*huellas que se llevó el viento*» (CSM: 443). Por eso las palabras no pueden estar hechas «sino de arena y viento» (CSM: 455), de ahí su fugacidad, de ahí el desencanto.

Este poder aniquilador del viento se mantiene en la segunda época. Llama la atención la recurrencia al acto de barrer, que relaciona la imagen más con lo terreno que con lo ascensional: «Cuando empiezas a dibujarte / en humo, se desata el viento / y te barre de la memoria» (LA: 497); «El viento no subía por la escala: soplabla sobre el tiempo, barría el mundo, lo restituía a su origen de papel blanco, de papel mundo, hostil, amigo» (Ag: 584). Algo curioso sucede en el último libro: las palabras que se ha llevado el viento son susceptibles de ser recuperadas, pero para ello han de reunirse unas condiciones propicias, por ejemplo la confluencia entre dos avenidas.

*Nadie comprendió entonces sus palabras.  
Por eso andan, ahora, las palabras,  
pasando por los vientos,  
ávidas de que alguno las recoja  
siglos después de pronunciadas.  
y aquí están aguardando que alguno las escuche,  
aquí donde confluyen Broadway y la Séptima Avenida. (CNY: 614)*

Y es que el viento también puede significar todo lo contrario, siendo concebido, principalmente en la primera época, como sopro vivificador e incluso aliento del poder

divino, hasta el punto de confundirse, en alguna ocasión, con la misma divinidad –peligro del que alertan Chevalier y Gheerbrant (2007: 1071)–.

Ando solo y hablo solo  
y el viento me escucha y suena.  
Yo me libro de mi peso,  
aunque el viento no me entienda.  
Llegan a mí los mugidos  
de vacas entre la niebla.  
Se escucha el repiqueteo  
del agua contra la piedra.  
Todo el mundo vive en paz  
y yo sólo vivo en guerra.  
Alrededor siento al viento  
cantar, para que me duerma. (TSN: 106)

Aunque sin entender, de alguna manera el viento escucha y responde: responde con su canto<sup>68</sup>, y responden los demás elementos al unísono: repiquetea el agua, las vacas mugen –como el viento en un poema anterior, «Recuerdo del mar»–. Saberse así, irracionalmente en sintonía con la naturaleza, aligera el alma del hablante.

En el segundo libro el viento da alegría y colma de felicidad. En «Cancioncilla de los vientos», estos son presentados de manera afable como amigos: son soplos «llenos de mágica vida», llenos de una trascendencia que otorga dones misteriosos: «Bajo el lomo de luz escondéis misteriosas penumbras. / ¡Tan claros venís y tan nuevos! / Parece que todos traéis la alegría sin brumas» (A: 146). En el poema contiguo, «Viento de otoño», el hablante se presenta como testigo –compartiendo la experiencia con la pluralidad– de este efecto maravilloso: «Hemos visto, ¡alegría!, dar el viento / gloria final a las hojas doradas» (A: 147). Se relaciona así el poder devastador que lo unía a la estación otoñal con una manifestación divina eternizadora.

En *Con las piedras, con el viento...* se da aparentemente la vuelta a la comunicatividad del viento. El viento ya no escucha, pero aun siendo consciente de ello

---

<sup>68</sup> El viento suave también da respuestas, sin necesidad de palabras –vid. los poemas «Respuesta», «Recuerdos» o «Nordeste», todos de *Alegría*, donde la brisa ofrece al demandante, como dorados tesoros, sus respuestas, su oculto conocimiento–. Se une así la simbología de la brisa a este sentido del viento, mientras que se opondría al primero que hemos comentado: si el viento era poder devastador, la brisa simboliza la impotencia de transformar las cosas: «Así pasamos, como un soplo / de brisa azul sobre la piedra. / Sin dejar rastro» (TSN: 79).

el poeta siente un gran desahogo confiándole sus penas. Porque parece que le escuche, porque libera de la carga y produce efecto de compañía para paliar la soledad:

*Con las piedras, con el viento  
hablo de mi reino.*

*Mi reino vivirá mientras  
estén verdes mis recuerdos.  
Cómo se pueden venir  
nuestras murallas al suelo.  
Cómo se puede no hablar  
de todo aquello.  
El viento no escucha. No  
escuchan las piedras, pero  
hay que hablar, comunicar,  
con las piedras, con el viento.*

*Hay que no sentirse solo.  
Compañía presta el eco.  
El atormentado grita  
su amargura en el desierto.  
Hay que desendemoniarse,  
liberarse de su peso.  
Quien no responde, parece  
que nos entiende,  
como las piedras o el viento.*

*Se exprime así el alma. Así  
se libra de su veneno.  
Descansa, comunicando  
con las piedras, con el viento. (CPCV: 211)*

No escucha –o al menos no responde de manera instantánea–, pero en otras ocasiones, sin embargo, sí comunica. El viento sopla en sentido único, como el aliento de la divinidad: va y viene, mas no recoge las súplicas de los amantes porque sabe muy bien qué necesitan. Hay un poema que lo expresa muy bien; se trata de la tercera de las «Tres fábulas para tiempos felices», que se subtitula, precisamente, «(El viento)»<sup>69</sup>:

*Todo lo puede el viento: va  
y viene, vuela, embiste, canta.  
Él despeina la mar, y encima  
de las olas tañe su flauta.  
Él enloquece los caminos.  
Vertiginoso cruje. Arranca*

---

<sup>69</sup> También Martínez Perera (2008: 277) relaciona con Dios esta «Eternidad», explícita en la tercera estrofa, si bien él se fija principalmente en el impulso ascendente de la «llama / de amor que aviva el viento».



las hojas. Curva con su pie  
el ágil talle de las cañas.

Es nuestro buen amigo: va  
y viene. Enciende en las montañas  
sus hogueras. En nuestros ojos  
exprime las uvas doradas.  
Oh, entre los dos, sin separarnos.  
Su torbellino nos enlaza.  
Qué vieja y sabia historia cuenta  
a cuantos quieren escucharla.

Eternidad: como un gran viento  
debes de ser. Como una llama  
de amor que aviva el viento, encima  
de las cimas de nuestras almas.  
Como este cántico que acordan  
la tierra, el cielo, el fuego, el agua.

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

Es un caballo en que galopa  
la dicha desencadenada. (CPCV: 219-220)

El viento es –como en «Cancioncilla de los vientos»– «nuestro buen amigo» porque, aunque no nos escuche, sí actúa: «arrebatada y borra nostalgias» y ofrece a los escogidos un conocimiento privilegiado, «vieja y sabia historia» que cuenta a quienes se ponen en disposición de escucharla. El viento sirve a los amantes incluso como instrumento de comunicación entre ellos –«*la música del viento / soy yo que te canto*» (CPCV: 271)–. El viento, por ser aliento divino, es musical y armonioso en los primeros libros, canta en *Tierra sin nosotros*, tañe «su melancólico instrumento» en *Alegría* (A: 201) y en *Quinta del 42* es una «melodía», una «misteriosa voz» que comunica la trascendencia o la cercanía de la muerte (Q42: 309). De música fundamental pasa a ser estrépito en *Libro de las alucinaciones*, «armonía desamparada» en *Agenda* (Ag: 557) o zumbido en *Cuaderno de Nueva York*. En «Cuplé para Miguel de Molina» se explicita esta pérdida de poder comunicativo, asociado al cambio de espacio: la urbe no propicia las condiciones de naturalidad y esencialidad que hacían posible la revelación y por eso ahora se escucha al viento, ya vacío de sentido, «*llorando, siempre llorando*».

El viento caracolea  
 entre los prismas metálicos.  
 Es el mismo que arpegiaba  
 en las ramas de los álamos  
 (jaquellos!). Y yo lo escucho  
 (nunca dejé de escucharlo),  
*llorando, siempre llorando. (CNY: 679)*

Este poema contrasta con el contiguo, «A orillas del East River». La relación es explícita, aparte de por la inmediatez colindante, porque el título de este poema coincide casi literalmente con uno de los últimos versos del anterior. Además se produce una oposición entre el llorar reiterado en el estribillo del primero y la recurrencia de la negación presente de este mismo llanto. Si el hablante lloraba por la pérdida de comunicatividad del viento, ahora olvida el lloro precisamente por la recuperación de esta virtualidad. A pesar de continuar en un espacio urbano, hay un dato que explica esa posibilidad que antes le había sido negada al sujeto: la ubicación en un punto clave, en un lugar propicio a las revelaciones; se trata de la encrucijada de caminos, cuyo valor simbólico interpretamos –en esta misma línea– en el apartado 5.1.3. Esto ya se había anticipado en el «Preludio» del libro mediante la imagen de las palabras que, suspendidas en el viento, en el lugar exacto donde confluían dos calles –lo vimos arriba–, estaban esperando ser recogidas. En el poema que ahora comentamos se cumple esto, es decir, «descienden las palabras a mi mano», pero las palabras ya no tienen el poder de conmover, están «consagradas en el torbellino helado» y no se contagian de la calidez del canto íntimo y profundizador porque rebotan contra la dureza fría e inerte de los edificios, caracterizados por su falta de luz y de permeabilidad:

Contra las estructuras  
 de metal y de vidrio nocturno  
 rebotan las palabras aún sin forma,  
 consagradas en el torbellino helado,  
 y no me hacen llorar.  
 Yo ya no sé llorar. ¡Y mira que he llorado! (CNY: 681)

En el poema proemial de *Libro de las alucinaciones*, «*la poesía es como el viento*». Esta afirmación, que parece restituir la fe en la palabra, no es más que la constatación de su imposibilidad creadora, aunque ya aceptada sin amargura: como el viento mueve lo inanimado, la poesía «*da apariencia de vida / a lo inmóvil, a lo paralizado*» (LA: 471). Por eso, en un contexto de disculpa, se incide en el epílogo de

este mismo libro –curiosa simetría– en que «hubiera sido necesario el viento» (LA: 543): modestamente se acepta que no se ha sido capaz, ya no de vivificar mediante la palabra –pretensión de la poesía más comprometida–, sino ni siquiera de dar esa apariencia de vida.

Los cuerpos celestes funcionan asimismo como señales ascensionales. Ya desde las primeras apariciones del sol en la poesía de Hierro nos encontramos con la sospecha explícita de que tras él se esconden significaciones simbólicas: «[...] *el sol majestuoso / del mediodía de verano / fueron más que simples fenómenos*» (TSN: 78). En «Mili de Castro» se contrapone el abrazo del sol, como signo vivificador del hablante que está vivo, con la muerte del apostrofado –«aunque me abrace el sol y, en cambio, / tú te pudras entre laureles» (TSN: 116)–. Dice Eliade que «Las hierofanías solares traducen los valores religiosos de la autonomía y la fuerza, de la soberanía y la inteligencia» (1981: 135). El sol es el símbolo por excelencia de la vida y de su revelación, sea gozosa o dolorosa; es la negación de la indiferencia –el muerto no siente la alegría, pero tampoco sufre–.

Saber que vivo, que palpito,  
que me enloquezco en la carrera,  
que ando mares y anchos ríos,  
que escalo cimas, salto cercas,  
que desde el fondo de las noches  
hay pesadumbre que me acecha.  
Sentir en mí todos los soles,  
todos los gozos y las penas,  
todos los vientos que me mueven,  
los dolores que en mí hacen presa... (TSN: 124)

Por eso, aunque el yo poemático no encuentre acontecimientos intrínsecamente felices en su vida, la simple capacidad de sentir el dolor será motivo de alegría, porque gracias al sufrimiento podrá sentirse vivo: «*Por el dolor, allá en mi reino triste, / un misterioso sol amanecía*» (A: 133), esa es la misteriosa revelación que se desarrollará en estos primeros libros. Y es que el sol –frente a la tristeza de la noche– también es símbolo de alegría: «Hay que salir al aire, / ¡de prisa! / Tocando nuestras flautas, / alzando nuestros soles, / quemando la alegría» (A: 148), porque «antes de que la noche / se nos eche encima» hay que «desatar la alegría, / llenar el universo / con nuestras vidas».

El sol, en su eterna sucesión de anocheceres y amaneceres, es símbolo de todo lo cíclico: la vida cósmica experimenta una renovación diaria, que se sumará a la simbología del retoño estacional –efecto del ciclo solar anual–. Sin embargo, este poder de renacimiento que le viene asociado tiene limitaciones; la más dramática es la imposibilidad de resurgimiento de la vida individual: así se expresa, mediante isomorfismos, en un poema de *Alegría*: «Es duro perderte, saber que ni soles, ni siglos, ni vientos, / saber que ni mares ni noches podrán devolvernos tu rostro» (A: 134). El sol renace cada mañana, pero también tras la tormenta: «Y a las noches suceden / los días; y a las lluvias / los soles» (CPCV: 265). Porque las penas, como la noche o la lluvia, no duran eternamente; la vida cósmica funciona aquí como *correlato objetivo* (Eliot 1999: 145) de la vicisitud emocional.

Como símbolo vivificador, el sol se asocia también a la luz del conocimiento: desvela las cosas, las ilumina y muestra: «Revelarlas quisiera, poniendo en mis ojos el sol invisible, / la pasión con que dora la tierra sus frutos calientes» (A: 144). Esta imagen platónica del sol que actúa de manera invisible es aplicada también al poder primigenio de la palabra, que el poeta evoca:

Primero la palabra  
 tuvo un sol invisible.  
 Cantaba, galopaba,  
 ardía inextinguible.  
 Oh, decir: puerto, estrella,  
 cielo azul, tarde triste.  
 Cómo las cosas, dentro  
 de la palabra, libres  
 de la palabra, abrían  
 silenciosos países  
 de aventura, tocados  
 por los oros felices. (A: 172)

Fijémonos cómo en ambos poemas confluyen la simbología solar y la del oro: la palabra, como el sol, dora las cosas, es decir, las ilumina y las madura para hacerlas evidentes.

Pero el sol es un símbolo ambivalente: su misma irradiación fecundadora puede también quemar y matar. En «La ilusión» el sol, por su poder vivificador, es el que la posibilita y, al mismo tiempo, el que la seca: «El mismo rayo de sol / que precisa, la

deshace. / Es un paisaje de invierno / que comienza a deshacerse» (A: 184). Por eso el sol «derrite las alas» (Q42: 371) de los que se afanan, es decir, invalida los sueños o ilusiones excesivamente ambiciosos. La alusión al mito de Dédalo e Ícaro parece evidente: tanto calor abrasa porque las pretensiones de los hombres son endeables, como la cera con que Dédalo afianzó sus alas y las de su hijo (Grimal 1981: 278).

*Cuanto sé de mí* destaca en la obra hierriana por el bajo índice de ocurrencias que en él presenta el sustantivo «sol»: aparece poco, en efecto, y además asociado por negación a imágenes de muerte o dolor. Así los «soles trágicos» (CSM: 412) de «Mambo», o el sol ya seco de «Pensamiento de amor». Un sol apagado, que no ilumina, será símbolo del dolor –pues la radiación del sol es simbólicamente motivo de alegría–: en el último poema, mediante un diálogo interior, se apostrofa al propio «pensamiento de amor», que ha caído «al pozo donde muere la alegría». Antes pensar en el amor era sinónimo de gozo; ahora, sin embargo, «Venías más nostálgico, más triste, / seco tu sol que iluminó mi día» (CSM: 448).

El sol, en este libro, siempre es cosa del pasado. La vitalidad primigenia que se sugiere como efecto de la luz natural, con su correspondiente optimismo, no podrán mantenerse ya –estamos a las puertas del desengaño–: la historia de Manuel del Río, por ejemplo, cuya esquila se reproduce en «Requiem» (CSM: 417-419), «comienza / con sol», con la ilusión del que emigra desde una a la otra «orilla del Atlántico» buscando una vida mejor, y acaba encontrando la muerte en una calle norteamericana. Su historia es la transformación de ese sol inicial en los «cirios eléctricos» que iluminan su ataúd<sup>70</sup>.

También la poesía es sol que irradia conocimiento y verdad, aunque en este libro es interpretada, parafraseando la cita evangélica, como «*luz bajo el celemín*» (CSM: 429), pues el poeta no sabe cómo hacerla brotar, cómo sacarla de dentro para que, de la misma manera que la lluvia, impregne a «*todos los hombres*». Por eso se pregunta con amargura «*¿mueres en mí, sin resplandor, poesía, / luz bajo el celemín?*».

---

<sup>70</sup> Cfr. López de Abiada (1999: 106).

A partir de *Libro de las alucinaciones*, el sol va a simbolizar casi exclusivamente la posibilidad de alcance de la revelación. Sin sol, sin luz, no es posible la alucinación, único modo de alcanzar –aunque precariamente– el conocimiento ansiado, hecho que se representa, plásticamente, materializando imaginativamente algo en principio intangible: la luz solar.

Apretó las esquirlas  
de sol entre los dedos  
como si modelase  
la mañana con ellos.  
En el puente de Brooklyn.

La luz quita a las cosas  
su densidad, su peso,  
Alas les da: que sean  
criaturas del viento.  
Luces les da: que moje  
sus frentes el misterio.  
En el puente de Brooklyn. (LA: 481)

La imagen del sujeto que modela un ente gracias al sol es recurrente en este libro; es la conciencia de quien sabe que tras lo iluminado se esconde un secreto y, lejos de esperar la revelación de manera pasiva, actúa por que esta le sea manifestada. Veamos cómo se expresa en «Alucinación en Salamanca»:

Pisé las piedras,  
las modelé con sol  
y con tristeza. Supe  
que había allí un secreto  
de paz, un corazón  
la tiendo para mí. (LA: 483)

El efecto de la revelación muchas veces produce una sensación de sublimidad, de plenitud de la belleza. «Por las triples vidrieras entró el sol. / El corazón estaba / a punto de romperse hermosamente» (LA: 539-540): el efecto de la luz, unido a la perfección del tres, es rebosante. Además no son ventanas comunes ni simples cristales quienes filtran la luz solar, sino que se trata de vidrieras, que tienen un matiz de refinamiento de la situación y de sacralidad de la trascendencia manifestada. Aun así,

como siempre, la plenitud analógica durará solo ese instante; el verso contiguo, como contrapunto irónico<sup>71</sup>, señala: «Después, fue un hombre muerto».

En el segundo poema de *Agenda*, el hablante está rebuscando en el vertedero los despojos de las palabras. Estas ya no tienen fuerza para comunicar, para revelar; su iluminación es intermitente y su entidad, fantasmagórica. Por eso se dice de ellas que son «mitos / de sol» –no sol verdadero–, «fantasías de viento y mármol, / claridades parpadeantes» (Ag: 558). No hay ya posibilidad para la claridad, para la generosidad de la comunicación que antaño se buscara –y en la que se creyera–; la palabra ha sido corrompida:

*Si la infección no me habitara,  
entonces las palabras, estas u otras palabras,  
se alzarían aladas, revolotearían,  
zumbarían al sol, gorjearían  
con generosidad.*

La simbología negativa del sol se retoma en los dos últimos libros del poeta. Vuelven ahora a ser frecuentes las imágenes de sequía o agostamiento: en la parte central de *Agenda*, por ejemplo, a la primera cabeza «La secaron los soles del desierto» (Ag: 573) y a los «cetáceos agonizantes» de «Ballenas en Long Island» «el sol les reseca la piel repujada de algas» (CNY: 630). El sol –como otros fenómenos de destacada energía– pude incluso desgastar lo inerte; así, a «Los claustros» de *Cuaderno de Nueva York*, «El sol, la lluvia, el viento, el hielo, / los hombres iban desgarrándoles / la piel, los músculos de piedra» (CNY: 672).

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Sol	10	16	11	15	2	6(1)	19(3)	10(1)	11(1)
Luna	8	6	9	7(1)	1	3	6	8(1)	6(2)
Estrella/Astro	6/-	9/1	5/5	15/2	-	5/4	16/3	14/3	9/2

Menos frecuente que el sol, pero igualmente constante, la luna configura en la poesía de José Hierro, dentro del régimen diurno, una señal de lo nictomorfo (Durand 2005: 94-115). Ello ocurre cuando se opone a los valores solares:

---

<sup>71</sup> Cfr. la dialéctica analogía-ironía que José Olivio Jiménez aplica al caso hierriano (1992: 240-264). Vid. supra nota 49 (p. 292).

Yo no podía comprenderlo  
y hoy, qué sencillo me resulta  
ir bajo el sol, por los caminos  
que ellos andaban con la luna. (CPCV: 278)

*Y no existía otro paisaje  
Que el que alzaba su luna enfrente:  
Mundo que abría cada día  
Sus lejanías, frutalmente. (TSN: 55)*

El paisaje lunar se relaciona con la lejanía, y por tanto con el silencio y la frialdad: no podemos escuchar ni sentir el calor de lo que permanece lejos. «Mas tú vivías en la torre / donde ningún rumor se escucha, / ajeno, frío, solitario, / viendo lucir la luna» (Q42: 307): la no implicación del enunciatario se expresa manteniéndolo en la lejanía, solitario como la luna, símbolo en este aspecto isomorfo de la torre aislada donde habita. Lo lunar, como arquetipo de intimidad, se inserta generalmente en el régimen nocturno de la imagen, donde triunfa el «eufemismo» (Durand 2005: 199-203). La luna –tomada ahora como símbolo nocturno– produce sosiego, un arrullo maternal, relacionado según Bachelard (1978: 199-200) con las ensoñaciones del agua que acuna en su seno al soñador. Lo que ocurre en Hierro es que la relajación suele ser negativa, porque la calma se asocia con lo que no tiene vida. Así, paradójicamente, la materia madre que adormece al sujeto acabará siendo letal, sangrienta.

Y la noche me va matando,  
me acuna para que me duerma.  
En cada instante mío pone  
siglos de luna, alta y sangrienta. (TSN: 124)

La luna, por asociación con sus fases cíclicas, instaura un tiempo paralelo, que transcurre de otra manera, con otro ritmo, tan acompasado que incluso se musicaliza. Por eso se la llama en otro poema –y su título nos da la clave, como corresponde a la función imaginativa realista– «pandereta de siglos para dormir al hombre, / media manzana de oro que mide nuestro tiempo» (TSN: 59). El hecho es que el efecto lunar – con o sin aditamento filarmónico– extingue todo movimiento, nos funde en un abrazo aniquilador, sugiriendo muchas veces el paso de la muerte. Así la luna, como símbolo de la muerte, es otorgadora de sosiego, el cual viene al tiempo simbolizado por el color azul de la luz lunar.



Salió la luna.  
 Me vistió de azul. Me dio  
 su sosiego. Todo fue  
 ya sencillo, como muerte  
 anticipada. (CPCV: 231)

La asociación luna-muerte hace que el azul natural de la luz lunar se vuelva verdoso y, por tanto, se tiña de connotaciones negativas. En «Acordes a T. L. de Victoria», el efecto de la música aquieta el alma y ofrece a quien la escucha su «luna verde y redonda, / ojo donde los hombres / apacientan sus horas»; pero inmediatamente después se añade la revelación que esta musicalidad apacible propicia: «Silencio. Del instante / lunar, la fuente brota. / ¡Dios mío! Estamos muertos» (Q42: 339)<sup>72</sup>. Ahora entendemos –al deducirse la muerte de la serenidad musical– por qué era verde la luna. Dice Bachelard que «El agua expuesta durante mucho tiempo a los rayos lunares se vuelve un agua envenenada» (1978: 141)<sup>73</sup>; puede residir en este esquema psicológico el hecho de que, en *Libro de las alucinaciones*, sea la muerte lo que se presiente cuando «Unos dedos verdes / hunden la luna en luz marina, / la tienden al pie del silencio» (LA: 492).

Las imágenes en las que se pinta la luna con otros colores resultan más visionarias. La subsección «Alegría interior» del libro *Alegría* se abre con un poema que atribuye a esta «alegría interior» una misteriosa dádiva, la de alzar en el alma del hablante lírico «su luna roja», es decir, una velada y cuidadosa sensación de alegría y plenitud teñida al mismo tiempo de la conciencia del dolor. Nada que ver con la «luna roja» a la que ladra el «pájaro amarillo» de «Joan Miró» (Ag: 584), símbolo de lo infantil como origen de la escritura. Y es que la luna en la primera época hierriana simboliza muchas veces esta alegría alcanzada a través del dolor. La luna, único lucero de la noche, se convierte por contraste en alegría; aunque teñida de melancolía, es la única luz posible en la tiniebla. La alegría por el dolor es «luna que nos traspasa / con su luz» (A:

---

<sup>72</sup> La fuente, al brotar de un elemento lunar, invierte sus propiedades simbólicas: en lugar de proporcionar el eterno rejuvenecimiento, lo que hará será propiciar la muerte. Este contraste entre la apacibilidad de la música y el dramatismo de la revelación que se alcanza con el silencio marca los dos tonos del poema, propiciando su lectura, como propone Barrajón (1999: 191), en clave de ascensión y caída. Sobre la expresividad del silencio, véase el artículo de Amparo Amorós (1994: 10-12).

<sup>73</sup> Cfr. Manuel Mantero (1986: 173), para quien este verde lunar es signo de esperanza.

203); por eso puede afirmarse que «Luna incendia la noche» (CPCV: 218). La felicidad despreocupada de lo solar es inalcanzable –tan imposible que no se desea–, y de ahí que se recurra a la luna, aunque ni siquiera a ella es siempre posible alcanzarla: cuando la tristeza es muy profunda, será difícil combatir la oscuridad: «¿Cómo ahondar en tu invierno, llevar a tu noche la luna, / poner en tu oscura tristeza la lumbre celeste?» (A: 145).

En «[Apagamos las manos. Dejamos encima del mar marchitarse la luna]» (CPCV: 259) se deja marchar toda esperanza, y por eso los amantes han de caminar «por la tierra cumplida de sombra». El poema pone en juego –José Olivio Jiménez (1972: 244-257) lo ha estudiado con detalle– todo un vocabulario actualizador de isotopías del acabamiento: «apagamos», «marchitarse», «sombra», «tarde», «pozo», etc. Esta oscuridad es el triste final de un pasado encendido de «gozo ardiente», de plenitud del amor, lobreguez que acaba siendo presagio de muerte, porque la muerte es «luz oscura» y «sombria luna» (Q42: 305), es el reflejo apagado o marchito de lo que fue vida.

Sin embargo, la muerte, en ocasiones, también ilumina, ayuda a dar sentido a la vida que ya ha concluido. Esta luz de la muerte será, siempre, de orden lunar, porque aparece en un contexto de oscuridad. En *Estatuas yacentes*, por ejemplo, se apela al muerto Don Gutierre de Monroy en estos términos:

¿Se habrá iluminado tu noche  
con su luna esclarecedora?  
¿Sabrás quién fuiste vivo, quién  
volverás a ser cuando vivas? (EY: 396)

La luna, a pesar de ofrecer un conocimiento limitado e intuitivo –por reflejo de la luz solar o genuina–, comunica una suerte de certeza: podemos intuir la muerte, hacer conjeturas sobre su cercanía, pero siempre con la seguridad de que en un momento u otro ha de llegar: «Lo sé, lo sé: bajo la luna / sólo hay respuestas; más allá / de la luna sólo hay preguntas» (CSM: 458). Así se expresa el poeta en «Paganos»: al sentir cómo huye la Juventud sabe –y ese «sé» lo repite varias veces– que la muerte no es una pregunta sobre la tierra ya oscura –«bajo la luna»–, sino una respuesta, una certeza.

En la segunda época creativa de José Hierro la luna ampliará sus esferas simbólicas al ámbito alucinatorio. De manera cercana a lo que sugeríamos arriba, la luna posibilita un ambiente en penumbra donde pueda tener lugar la revelación, una revelación que se reserva a los iniciados, a la que no todos pueden acceder: «(Pocos conocen el significado / de esa luz tenue –luna, decíamos– que se abre / en el silencio negro, prodigiosa, / y nos besamos cuando nos ilumina...)» (LA: 488). La luna ilumina, aunque con ambiente de magia e inestabilidad. La peculiaridad es que, por su naturaleza alucinatoria, los efectos lunares no podrán ser mantenidos: la luna es prodigiosa únicamente cuando ilumina, y solo en ese momento se comprende el mensaje. Después, no puede recuperarse: el recuerdo de la luz lunar –tal y como se concibe, por ejemplo, en «Carretera»– es una iluminación congelada, una luz que ya no puede proporcionar sentido a lo que un día se comprendió. De manera semejante se vuelve a formular esta imposibilidad del recuerdo en *Cuaderno de Nueva York*:

Ya no recuerdo cómo era,  
de qué sustancia de luna.  
No volví al reino perdido,  
y no podré volver nunca. (CNY: 657)

Otro de los astros celestes con destacada presencia en la poesía de José Hierro –sobre todo en algunos libros– es la estrella. Símbolo del conflicto entre las fuerzas de la luz y las tinieblas (Chevalier y Gheerbrant 2007: 484), la imagen estrellada que se actualiza en «Canción de cuna para dormir a un preso» representa la lucha entre la vigilia y el sueño, entre la preocupación y el descanso, tensión en la que se encuentra el enunciatario. Estas estrellas, además, están fluidificadas –«goteado todo de estrellas» (TSN: 81)–, produciendo un efecto maternal que Gaston Bachelard atribuye a las ensoñaciones del agua (1978: 200): el agua acoge en su seno al movimiento para calmarlo y arrullarlo, dialéctica simbolizada –como hemos dicho– por la estrella.

La estrella, celeste y luminosa, es lo intocable, aquello que por su sublimidad se sitúa por encima del resto de la humanidad. Imaginarse hecho de material estelar es autodivinizarse, creerse indestructible, como hacen los «Falsos semidioses» cuando reconocen que «Nos figurábamos / carne de estrella» (TSN: 84). Las estrellas y los astros, precisamente por su ascensionalidad y lejanía, son signos también de

trascendencia. No es fortuito que se apliquen en «El rezagado» al amigo que ha muerto, a quien se apostrofa<sup>74</sup>: «ya te han llenado las manos de estrellas azules [...] Tan lejos te vemos y extraño, tan de otro planeta» (A: 134).

Las estrellas, como todo astro, respetan un orden, son portadoras de una regularidad misteriosa, como misterioso es el sueño y la noche con que se asocian.

Alguna noche las estrellas  
tornarán hacia su misterio.  
Se abrazará cada amargura  
con su cuchillo y con su fuego.  
Dejará el viento de tañer  
su melancólico instrumento.  
Todo será del impalpable  
metal del sueño. (A: 201)

Sin embargo, no siempre las estrellas habitan lo alto; las estrellas hundidas también hacen su aparición en cuanto reflejos o espejismos inalcanzables. «“En cuerpo y alma”. (Como si la mano / quisiera poseer la estrella hundida / dentro del corazón del mar en calma)» (CPCV: 258): poseer a la amada en cuerpo y alma es tan imposible como agarrar el reflejo de una estrella, no solo porque es refracción, sino porque al meter la mano se revuelve la superficie del agua que la reflejaba. El alma se asimila a la estrella por su inaccesibilidad: ni en el cielo ni reflejada se puede alcanzar. Ni siquiera se la puede apresar cuando parece que físicamente flota en la superficie del agua, pues en este caso simboliza el alma agonizante que irremediamente «río abajo, a la noche del mar, la llevó la corriente» (A: 165). Esta estrella que «aún flotaba en las aguas» es el alma que muere al llegar al mar, porque en la sombra se apaga su «mágica música errante».

En «(Noche cerrada)» el cielo está tan oscuro que es como si a los astros se los hubiera tragado el mar: «Cuántas estrellas tendrá / el mar esta noche...» (Q42: 347). Por el contrario, en «(Noche hermosa)» sí hay una estrella en lo alto –aunque al final también se refleje en la fuente–. Y es que solamente en una noche estrellada es posible el sueño; para la manifestación de lo oculto es necesaria una noche iluminada.

---

<sup>74</sup> Cfr. Barrajón (1999: 130): «ese tú no es sino una parte del yo».

La noche se cobija  
 en su negra cabaña.  
 La tornan las estrellas  
 iluminada.  
 Y el sarmiento dorado  
 del corazón, escala  
 los tejados, invade  
 la hermosura estrellada.  
 Vuelve a reinar el sueño.  
 El sueño manda. (Q42: 359)

En *Con las piedras, con el viento...* la desdicha se simboliza mediante astros apagados, que un día iluminaron la existencia y cuya luz se recuerda con nostalgia: «Otra vez han vuelto a apagarse / los astros que me iluminaban»; el hablante se siente impotente sin la guía astral, pues sin la iluminación de lo ascensional «se borraron / los caminos» «que conducían a tu alma» (CPCV: 242). Este reencuentro imposible de los amantes se reformula en otro poema, mediante un símil, aplicándolo a los propios sujetos: «Cómo errar por los años, como astros gemelos sin fuego, / como astros sin luz que se ignoran» (CPCV: 259). En el vacío del cosmos, los amantes, como objetos celestes que pasan desapercibidos en la sombra, no pueden reconocerse si no están iluminados por el fuego del amor. Como contrapunto, la amada, interpretando este desencuentro en clave de indiferencia, contrapone su soledad con la supuesta felicidad inmutable de él; solo así se explica que sus discursos sean contradictorios y que ella diga –cuando se le cede la voz–: «Y qué alegre ha de ser saber que nunca / declina tu estrella» (CPCV: 271).

Las estrellas son felicidad porque son guía segura para el destino del hombre. El desconocido que se retrata en *Quinta del 42* no duda en confiar al cielo el éxito de sus proyectos, y por eso «en las estrellas / estudia su futuro itinerario» (Q42: 297). También el hablante se encomienda a ellas para acertar en sus cálculos: «A la luz de las estrellas / descifrábamos los signos» (Q42: 357).

La estrella de la mañana, la que luce desafiando la incipiente claridad del día, pero que –paradójicamente– no cuenta con luz propia, representa el momento propicio para la revelación. Este astro matutino –el más brillante mas el menos luciente, la estrella más pequeña y que ni siquiera es estrella– es un fenómeno celeste susceptible de recibir especiales significados simbólicos. En «Madrugada entre altos muros» anuncia que la

realidad está pronta a esfumarse: «Aún Venus, silenciosa, lucía / detrás del melancólico velo» (Q42: 338). Las demás estrellas, como atributos de sublimidad, han ido a parar a la mano del poeta que las convoca, Fray Luis de León, a quien el hablante, besándosela, rinde homenaje.

En la segunda época, ahondando en esta línea, la estrella será uno de los indicios que anticipan la alucinación: así, «la estrella sobre la roca» de «Nocturno» (LA: 477) o la «luminosa arena de estrellas» de «Marina impasible» (LA: 492) son anuncios del éxtasis, del momento álgido de revelación.

Es por esto que el hablante poemático de *Libro de las alucinaciones* está caracterizado por tener «estrellas en la frente». Este nido de ilusiones, caracterizado por la visión más allá de las cosas –la visión alucinada– estaba ya prefigurado en su poesía anterior aunque con significados que se adecuaban a la significación de cada libro: en *Alegría*, por ejemplo, la «frente con estrellas» de «Pastoral» (A: 196) simboliza la alegría por el dolor, resultado que se consigue mirando más allá del sufrimiento. También por este hecho de interpretar hondamente las cosas, trascendiendo su materialidad, se explica «la estrella / que te enrojecía la frente» de *Con las piedras, con el viento...*, signo fatal que se posa sobre la amada y que no es otra cosa que «tu pasado de ahora, doliéndome» (CPCV: 249), es decir, uno de los adversarios fundamentales del amor, enemigo subjetivo –porque depende de la visión del amante sobre la amada– pero funestamente doloroso. Se explica así su color rojo, imparable y creciente, que simboliza la somatización de los celos, la conversión de una obsesión psicológica en un tormento físico.

Esta fisonomía lacerante de la estrella –simbolismo original de José Hierro– se explora incansablemente en el «Intermedio sombrío» de *Agenda*. Las estrellas son el aspecto hiriente del destino; evocan –por sus aristas punzantes– muerte y violencia –son «estrellas de hierro» (Ag: 576)–, y con este sentido se mantienen, evocando a la espuela, en el «Monólogo» de «Ezra Pound», en *Cuaderno de Nueva York*. No obstante, resulta curioso que en la primera de las «Cinco cabezas» se utilice la estrella como elemento depurado de este sufrimiento: los muertos, en su pureza, son «lágrima de estrella» (Ag: 573), es decir, la destilación purificada de lo ascensional o –como formulamos en un

artículo– «un sufrimiento ya cristalizado, que le ha curtido pero que siente ya lejano» (Saneleuterio 2009: 77).

Como signo de revelación, la estrella en la segunda época suele adquirir carácter melódico. En *Agenda* «la noche sudorosa de estrellas» es «armonía desamparada», es «figurativa» (Ag: 557). En «Rapsodia en blue» la experiencia vivida es provocada por la acción conjunta de la música y los cuerpos celestes en la noche. Al llegar la mañana, todo el conocimiento transferido por alucinación se disipa.

Buenos días.  
¿En qué lugar del tiempo se ha fundido  
la música que los astros destilaban  
con la que compusieron el alcohol  
y la sombra? (CNY: 621)

La desintegración de lo alcanzado crea una frustración en el sujeto que se resuelve con el afán de mantener lo fugaz, contradicción que se expresa más adelante mediante un oxímoron, el desear un «parpadeo de estrella / que no se extingue nunca» (CNY: 651). Se pretende así congelar lo incongelable, la fuente de las manifestaciones, hacer de ella un «presente para siempre».

El último símbolo ascensional relevante en la poesía de Hierro es la escala, si bien esta, como instrumento de elevación espiritual, solamente se encuentra en los libros de la primera etapa creativa del poeta. Ya hemos hablado de escala como instrumento posibilitador de la ascensión ante la ausencia de montañas sagradas; los escalones son en efecto los puntos de apoyo que ayudan y permiten acceder a la divinidad: «¡Llegar a Ti por sus blancas escalas / a quemarnos los ojos con tu divina lumbre!» (TSN: 74). Los peldaños que ascienden están siempre descritos en términos de exclusividad y pureza, con colores como el blanco, dorado o plata. El color es precisamente uno de los términos de contraste entre las escalas que conducen al amor –«Escalas tan sólo de hojillas doradas / podrán conducir a su cielo. (CPCV: 218)– y las que sumen en la tristeza –«Bajamos por tus pálidas escalas / hasta el país de la melancolía» (CPCV: 276)–: las primeras suben, asociadas con el cielo y con el oro; las segundas bajan, con notas de palidez y acabamiento –«Otoño» es el título del poema–. La melancolía o decaimiento sentimental se opone, en cada uno de estos tres puntos simbólicos, con la sublimidad

amorosa –«(El amor)» es el subtítulo del poema al que pertenecen los primeros versos citados–.

Como vemos la escalera es un símbolo ambiguo, que posibilita tanto la subida como el descenso. Para Bachelard, el soñador de escaleras bien baja al sótano, bien sube al desván. En el último caso –el que nos concierne en este apartado– se trata del «signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila» (1998: 56-57). En esta línea José Hierro escribe:

Subo más alto. Aquí  
todo es perfecto y rítmico.  
Las escalas de plata  
llevan de los sentidos  
al silencio. El silencio  
nos torna a los sentidos.  
Ahora son las palabras  
de diamante purísimo (Q42: 300)

Según Arcadio López-Casanova, «el poeta asciende hasta donde “todo es perfecto y rítmico” por unas “escalas de plata” que parecen conducirlo a un silencio esencial» (1975: 55). Ese silencio esencial está simbolizado por la serie de palabras sin artículo que sigue a los versos citados, enumeración que representa el interés por lo cualitativo o esencial del objeto.

Con esta orientación en *Cuanto sé de mí* se suben los peldaños que elevan al hombre hacia la tranquilidad: «Desde el silencio el hombre asciende / hasta su trono. El hombre pisa / los peldaños de paz» (CSM: 432). Esta paz sublime, relacionada con la trascendencia, va a presentar un matiz negativo al tener como premisa la aniquilación del movimiento, es decir, el silencio y la muerte. A la luz de estos planteamientos se resuelve la aparente paradoja del hombre que, instalado en este trono, está al mismo tiempo dando «sus entrañas a los buitres».



### 5.2.3. SÍMBOLOS DESCENSIONALES

El espacio adonde se baja es siempre un sótano, lugar que según Gaston Bachelard representa «todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo» (1998: 50). Todas las escalas de la segunda época –excepto en una sola ocasión y en contraste con lo que hemos visto en el apartado anterior– descienden, simbolizando esa exploración del mundo oscuro del inconsciente, sugerido al mismo tiempo por sus asociaciones explícitas con lo nocturno y sombrío: «Qué se hundió por aquellas escaleras / precipitadas en la noche» (LA: 521); «Descendían en la sombra las escaleras. / Dios sabe a dónde conducían» (LA: 535). No se advierte el final del trayecto porque corresponde precisamente a un conocimiento todavía oculto; además, propiamente no existe ese final, pues el que explora siempre puede seguir cavando: «Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite» (Bachelard 1998: 50).

Incluso cuando parece que el movimiento es ascendente, este acabará negándose: «Sube el viento por la escala sin término y arriba lo acechaba el ópalo transformado en Julieta, en acanto, en campana, en más pájaro. / Sube el viento enrollado en las flautas» (Ag: 584). Esta aparente transfiguración ascensional es anulada inmediatamente: se suprime el orden vertical y con él toda trascendencia; la realidad se vuelve opaca, como «papel mudo», y se cierne sobre el eje horizontal: «El viento no subía por la escala: soplaba sobre el tiempo, barría el mundo, lo restituía a su origen de papel blanco, de papel mudo, hostil, amigo».

Otras veces el descenso es más brusco y viene simbolizado por el pozo; por la escala se desciende, ante el pozo sólo podemos caer:

Descienden por la escala  
de los trastes los dedos,  
cada vez más agudos los sonidos,  
cada vez más desamparados,  
hasta el brocal del pozo.  
Y lo que suenan son las músicas  
recuperadas del naufragio,  
misteriosas y tenues, y antiguas, y resucitadas,  
pavanas y gallardas,  
arrojadas por la marea

a estas orillas de cristal y metal. (CNY: 624)

La boca misma del pozo –imagen del agujero armónico del laúd– es la puerta de lo misterioso, de lo que en el fondo se prepara para resucitar. Por el pozo comunica la tierra con «la estancia de los muertos» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 849), de donde emergen vapores sacros: en el fondo del pozo suena algo escondido que quiere revelarse, que quiere surgir. Sin embargo, en todos los demás poemas se utilizará el pozo unidireccionalmente como símbolo descensional, como conducto a un abismo sin retorno. El pozo es concebido como muerte: todo lo que cae en él encuentra su acabamiento porque el fondo es humanamente inaccesible.

[...] *Y como a un pozo  
de agua estancada y silenciosa,  
fuimos echando piedras, lodo,  
trozos inútiles de muerte,  
mármoles rotos.  
Ahora no vemos sobre el agua  
el paisaje que se alza en torno.* (TSN: 77)

Precipitarse en el pozo es inútil –las piedras no van a ningún sitio– e incluso contraproducente –se enturbia y quiebra el espejo del agua–: el hombre no atina, somos «*Pozos / semicegados*», porque al final, lo que se ha hecho, es ahogar la verdad que latía en el fondo: «*el agua, / invisible para los ojos, / como una remota esperanza / suena en el fondo*» (TSN: 78-79). El agua del pozo, a pesar de estar estancada, no pierde por ello su naturaleza, y de ahí la esperanza aunque remota.

El efecto del olvido se imagina asimismo con un movimiento descensional; es un entierro en lo más profundo. La muerte, el olvido total, es «arrojar al negro pozo / lo que de mí evoca y recuerda» (TSN: 123). En *Con las piedras, con el viento...* el pozo sirve –también en un contexto de sombra y apagamiento– para simbolizar el olvido del amor, la imposibilidad de su realización: «Hemos caído en un pozo que ahoga los sueños»

(CPCV: 259). El pozo, en efecto, es la negación de la luz; en el pozo «muere la alegría» (CSM: 448)<sup>75</sup>.

En los últimos libros el pozo concretará su significación como símbolo del aislamiento y aniquilación –«pozo de las serpientes» (Ag: 582) o el «pozo, / este hueco prismático y sombrío / sin noticia de las estaciones» (CNY: 641)–. Y es que el olvido y la muerte son siempre, para el imaginario, huecos que previamente se han cavado:

Alba que toca el ocaso.  
Ya no soy rey de mí mismo.  
Caído de mi alto trono,  
sin resurrección, hundido  
en las cavernas que el tiempo  
cavó para mi suplicio. (Q42: 373)

De lo hondo de la caverna no puede surgir vida porque, como se dice en este mismo poema, «Todo es una imagen muerta / en el fondo de mi río», apagamiento que ya se expresaba de manera similar en *Alegría*: «Y siento, en el fondo del río que mueve mis sueños, / la vida apagada» (A: 139). En las profundidades todo pierde su sentido: «Las llevaremos en el fondo / eternamente secas, muertas / eternamente» (A: 186-187). En *Libro de las alucinaciones* se tomará conciencia de que esta verdad, «cavada en lo profundo de los hechos» (LA: 543), solo puede desvelarse mediante la alucinación. Porque el olvido es la «sonora gruta del enigma» (CSM: 433), es un hundimiento: algo suena en el fondo misteriosamente, pero es imposible recordarlo de manera voluntaria. La muerte, finalmente, es un olvido irrecuperable, es el hundimiento definitivo en la tierra o incluso en el mar –en *Quinta del 42* son las olas las que «me hundieron hasta el fondo» (Q42: 351)–; el final del hombre es siempre un movimiento descensional, un hueco hacia abajo: la fosa siempre se cava –así concluye el último verso de *Cuanto sé de mí*–, es cavada incluso por el tiempo como símbolo del acabamiento: «Por dentro de vosotros / cava el tiempo su fosa» (Ag: 594). El tiempo se hunde en nosotros –muere en nuestro seno y al tiempo lo desgarrá–; el hombre, agotado su tiempo, se hunde en la muerte, en el seno terrestre.

---

<sup>75</sup> Sorprendentemente, Sánchez Zamarreño ve en este verso un «descenso a los infiernos aterrador, sin duda, pero que provee a quien lo ejercita de verdades fundamentales» (1995: 26). No creemos que tal adentramiento en las sombras resulte iluminador para el sujeto del poema en cuestión.

Hemos visto los símbolos descensionales que se adentran en la tierra, pero también encontramos otros que tienen en el punto de origen de estos su arribo: descienden del cielo hacia la superficie terrestre. Entre ellos, los más importantes son las precipitaciones atmosféricas, que por la naturaleza de su movimiento simbolizan la acción del cielo sobre la tierra: algo que desciende y que producirá unos efectos. En la poesía de José Hierro la lluvia es el más abundante de este tipo de fenómenos. Su poder susurrador, suscitador de verdades trascendentales, la acerca a la música: el sonido de la lluvia también marca un ritmo apaciguador, una melodía que viene del cielo. Es entendible que «arpegie / la lluvia sobre el cristal» (A: 205), o que con solo oírla caer se alcance la hierofanía, como ocurre en «Una tarde cualquiera» de *Quinta del 42*. En el mismo libro, y en un poema que también eleva a nivel nuclear del título el mismo momento del día, leemos:

No sé lo que pienso. Pronto  
cesará la lluvia. Brilla  
el sol entre nubes. Alguien  
vendrá, me hablará. La risa  
romperá el encanto y todo  
será como ser solía. (Q42: 320)

La lluvia supone, en esta «Tarde de invierno», un momento de turbación reveladora –como la «Lluvia que cae / del misterio» (Q42: 341) de «Homenaje a Palestrina»– que se disipa con el sol, con la rutina, con la restauración del tiempo profano, un tiempo que transcurre de manera lineal, que caduca –tal y como lo entiende Eliade (1981: 63-100)–, un tiempo no marcado por el encanto, sino por las relaciones con los demás: el advenimiento de ese «alguien» en el poema rompe el ensimismamiento del yo y lo enfrasca en una conversación normal, es decir, vulgar, en cuanto desprovista de sacralidad o toque mágico.

Otras veces la lluvia simboliza la fertilización: es el agente fecundador o la «semilla celeste» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 672). La poesía, por ejemplo, pretende llegar a todos con un poder generativo, pretende ser «*lluvia / para todos los hombres*» (CSM: 429). Para recoger los frutos de esta cosecha habrá que esperar que cese la descarga. La revelación vendrá entonces tras la lluvia, como ocurre en un fragmento que ya comentamos en el apartado anterior:

(Toda la noche había  
llovido. Al clarear  
cesó la lluvia. Nubes  
navegaban el cielo;  
nubes blancas). (CSM: 407)

La lluvia, como toda revelación, se caracteriza porque no descarga de manera continua. Su carácter intermitente o huidizo se pone de relieve en algunas manifestaciones del símbolo desde el primer libro de Hierro, como es el caso de los «nidos en la lluvia» de «Así era» (TSN: 67), que simbolizan aquello pasajero o inconsistente. Lo positivo suele estar caracterizado por esta fugacidad –la lluvia reveladora no deja de ser pasajera–, por eso la Juventud de «Paganos», una plenitud juvenil que ya ha pasado, es objeto de la misma imagen: «los nidos que la lluvia / habita» (CSM: 458).

El sueño, igualmente pasajero y vehículo de revelaciones, también está relacionado con la lluvia. En «Noviembre» el hecho de oír llover provoca que «Los ojos ya no ven: sueñan» (Q42: 330); hasta tal extremo se relacionan que, cuando se niega el fenómeno, el sueño es inviable: «No tiene ojos de lluvia. / (Ya ni siquiera sueño)» (Q42: 378). Cuando el alma es capaz de entender, entonces ya pueden afirmarse ambos.

Tienes ojos de lluvia:  
yo los veo.  
Sueño, pero ya no  
me engaño cuando sueño

Esta lluvia ensoñadora tiene un peligro que empezará a hacerse evidente en la segunda época: que la lluvia disuelva la mirada a fuerza de empañarla, que cale tan hondo que incluso inunde y acabe con la observación metafísica. La lluvia, como impulsora del enterramiento y por su descenso hasta el interior de la tierra, es entonces símbolo de muerte: «Aquellos ojos se han disuelto para siempre. La lluvia los lleva en sus alas hasta el reino de las raíces. Y aún siguen descendiendo hacia lo oscuro y silencioso» (Ag: 577).

Es esta la cara negativa o aniquiladora de la lluvia, no muy frecuente en la mayoría de culturas dada la relevancia de sus valores regenerativos. Pero en Hierro son muchos los poemas en los que la lluvia es uno más de los fenómenos naturales

causantes de la erosión: así la estatua «limada por los siglos y las lluvias» (Q42: 382) o los materiales «gastados por la lluvia» (LA: 522), aunque también organismos como «los pétalos / que la lluvia descompone» (CSM: 406) e incluso realidades no tangibles: «Qué descolorida hazaña / tuya pudrirá la lluvia» (Q42: 306).

Sin embargo, en *Libro de las alucinaciones*, este carácter limador es visto al mismo tiempo de modo positivo, considerándolo parte imprescindible de la purificación. La lluvia, como agua pura caída del cielo, limpia todo lo que toca, pero también aclara simbólicamente el espíritu, se lleva todas las inmundicias que se han ido posando en el interior. En «Mis hijos me traen flores de plástico» el enterramiento del sujeto se produce en un contexto lluvioso como símbolo de la purificación tras la muerte. Efectivamente «llueve sobre el cementerio» (LA: 532) mientras los familiares están presentes. Al marcharse, la lluvia con su bálsamo melódico se acaba: «Todo es negro cuando se van. Y mudo. Se ha extinguido / esa música gris que antes sonaba» (LA: ). Igualmente, en «Acelerando», el hecho de pasar revista a toda una vida en el momento último de la existencia es una manera de limpiar la conciencia: «Silenciosa / cae la lluvia sobre el amor, sobre el remordimiento» (LA: 535). En este poema, las «hojas de la lluvia» o los «pétalos de lluvia» son como las instantáneas que permiten fugazmente actualizar acontecimientos inconexos que se retienen en la memoria.

Por su parte la nieve, también caída bondadosamente desde el cielo, ha sido tradicionalmente un signo de lo numinoso, un elemento sublimador (Cirlot 1997: 331). Sin embargo, en la poesía de José Hierro estas connotaciones de pureza no serán aplicadas a la nieve hasta la segunda época:

Aquí está Solveig, solitaria  
en el laberinto de música.  
Las nieves han dado a sus ojos  
claridad y serenidad.  
Resbala la música sobre  
la impasibilidad de su cuerpo. (LA: 495)

La claridad de la nieve permite a Solveig entrar en un estado sublime, concentrado en las transformaciones interiores y en el que, como contrapartida, el cuerpo queda impasible. Y es que la nieve, como la lluvia, cala hondo. Porque –como se dice en «Entre árboles»– algo «de mágico hay en los pliegues de la nieve» (Ag: 536).

Sorprendentemente solo en un poema se destacará la blancura de lo nevado, y con ello el carácter sagrado que se profana al ensuciar su pureza con las pisadas. Así se sentía en «Villancico en Central Park», que comentamos al hablar de la simbología cromática: el paisaje nevado –como apunta Cirlot– «es una suerte de “tierra transfigurada”» (1997: 110). El valor simbólico de la nieve en este poema no se detiene ahí, sino que alcanza cotas insospechadas. Luce López-Baralt (2002: 209-241) superpone sobre este poema una serie de asociaciones para concluir que esta nieve que el poeta asesina entre sus manos, aun queriéndola proteger –evitar que «llore de frío» (CNY: 669) supondrá derretirla–, es símbolo del «Absoluto»: resulta imposible alcanzarlo –escribirlo– sin profanarlo. La nevada es arquetípicamente blanca, color emblemático de la pureza que, junto con la asimilación al ave –en su forma más pura e ingenua de «pichón»– llevan a la identificación de la nieve con la poesía, cuyo sentido sacro viene reforzado por la superposición de la imagen del Niño Jesús sobre el «pichón de nieve», pues a ambos se sienten deseos de abrigar –recordemos que estamos ante un villancico, y que en la cita de Lope de Vega que lo encabeza se evoca al «*niño que duerme al hielo*»–:

el níveo puñado [...] evoca su origen divino, ya que queda constituido en los versos como emblema de lo sacro, de lo inmaculadamente puro, de lo desnudo, de lo mágico, de lo sobrenatural, de lo inalcanzable, exactamente como el misterio de la Encarnación del Niño Dios. (López-Baralt 2002: 219)

Contrastando con esta manifestación positiva, en los primeros libros la nieve<sup>76</sup>, tan ligera aparentemente, pesa como una maldición cuando se acumula sobre un ser. En «[Cómo rompe el secreto]» «Quisieran olvidarse / las palabras que hieren», y «ayer» es una de esas palabras letales. Entonces, refiriéndose a la acción del pasado sobre el corazón, se dice:

¿No has pensado en el rayo  
sobre el tronco, en la nieve  
sobre la espiga, en esas  
insospechadas flechas  
que prodigan la muerte? (CPCV: 223)

---

<sup>76</sup> Destaca además su escasa frecuencia, con la excepción de *Quinta del 42*, libro en el que también abunda de manera llamativa la simbología de la lluvia. Véase la tabla de ocurrencias.

La nieve es una de las imágenes de ese pasado inofensivo en un principio, pero que actúa sobre lo débil con un poder desgarrador. Y es que los amantes son débiles, por su vulnerabilidad hacia los celos. La nieve es, así entendida, un instrumento de tortura –«Me torturaba con lágrimas, / látigos y nieves, / con soledades» (Q42: 337)–, una lentitud que poco a poco descende con poder letal: «Toda la noche me estuvo / llenando de muerte». La nevada produce un efecto aniquilador en el destino sobre el que se posa: lo anula. Por eso paradójicamente se le puede equiparar al efecto contrario, la destrucción por el calor: «como una lava ardiente; / como una catarata / celeste, como nieve / que todo lo olvidara» (Q 42: 346).

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Lluvia	4+1	5+1	1+2	9	-	6+3	8+2	5+1	5+1
Nieve	2	-	1+1	5+1	-	2+1	3	2	3
Huracán			2			1	1		5
Torbellino	-	-	1	-	-			-	3
Tornado									1
Tormenta	1	-	-	1	-	1	1	1	(1)
Tempestad								1	3
Rayo (rayo de sol)		(1)	3	2		4	1	3	1(1)
Trueno	-	-	-	-	-	3	1	1	1
Relámpago		-	1	-		2	4+1	3+1	2
Pozo	4	-	1	-	-	1	-	1	2

Respecto a los símbolos descensionales de mayor violencia, podemos apreciar en el cuadro cómo cuentan con una menor frecuencia en la primera época; recordemos que en ella eran mucho más frecuentes la brisa o el viento, mientras que la fuerza de los fenómenos atmosféricos abunda en la segunda, principalmente en el último libro.

La tormenta –símbolo de mayor continuidad en este contexto– representa las aspiraciones humanas: en el fragmento que sigue, Rodrigo se eleva a sí mismo, se corona, intenta hacerse dios. Toda la agitación que su vida desea –ese estado atormentado al que aspiraba el ideal romántico– es simbolizada por la tormenta que, finalmente, acaba ahogando y acallando esa misma turbación. El contraste entre la elevación y el hundimiento funciona, así, como representación de las frustraciones humanas: todo lo que sube ha de bajar y el mismo azoramiento que produce el primer movimiento acabará por destruirlo.

Rodrigo, coronado  
de espumas, semidiós  
marino. Murió ahogado  
frente a la playa un día



de tormenta. (TSN: 118)

Además, por su actualización como contexto de la muerte, la tormenta es símbolo de un tiempo que acaba y otro que comienza: absorbe la vida del difunto e instaura una nueva etapa, hundida, de ahogamiento.

Sin necesidad de morir, vimos cómo el cielo se entregaba de manera descendencial a quien simplemente lo contemplaba, derramando sobre él sus dones positivos, pero también –y esto es lo que nos interesa ahora– puede comunicar la maldición si lo que desciende es la violencia celeste. La estrofa que citamos a continuación disemina en cada uno de sus versos isomorfismos simbólicos de esta negatividad que proviene de lo alto –sombra celeste, ascuas derramadas, tormenta, venganza–:

cuando el cielo sombrío  
derramaba las ascuas  
de la tormenta, he dicho:  
«es su venganza». (Q42: 346)

En la segunda época el fenómeno representa el momento precedente a la revelación: «Marina impasible», por ejemplo, dibuja toda una atmósfera de tormenta que dará lugar al descubrimiento de la propia libertad<sup>77</sup>.

El aparato eléctrico asociado a los temporales meteorológicos es especialmente característico de *Cuanto sé de mí*. El trueno, en concreto, no cuenta con ninguna aparición hasta este momento. En «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» este elemento sonoro atronador se asocia a la teofanía, a un pronunciamiento desde las alturas –«más alto que truenos» (CSM: 433)– que trae consigo un estallido revelador:

Y, de pronto, resucitáis.  
Algo –¿fue un trueno, un mar?– estalla  
desde el tiempo, desde los hombres,  
desde el fuego que los abrasa.

---

<sup>77</sup> En los libros siguientes las tormentas más frecuentemente suelen convertirse en verdaderas tempestades. Vid. infra, pp. 555-556.

Más adelante, en «Abrir y cerrar los ojos», se vuelve a destacar el sonido celeste, sugiriendo connotaciones de ultratumba –de acuerdo con la ambigüedad espacial de la trascendencia– mediante la aliteración de las úes, tes y erres<sup>78</sup>: «Retumbó el trueno azul» (CSM: 451). Es el pronunciamiento de la divinidad ante la actitud simbólicamente homicida o suicida del protagonista: una voz desciende desde el cielo y desde el mar se eleva la respuesta<sup>79</sup>.

En «Nombrar perecedero» se simboliza mediante diversas concomitancias el poder manifestador de la palabra, cuya vigencia reveladora resulta dramáticamente fugaz: «mágico bosque / perecedero»<sup>80</sup>, «marchitables nombres», para llegar al símbolo que mejor lo expresa y que nos interesa destacar: «suma ardiente de relámpagos» (CSM: 406). En toda tormenta el relámpago precede al trueno: también desde lo alto, ilumina las cosas terrestres, nos las hace entender aunque solo sea por un instante; nos prepara para el trueno, para escuchar la manifestación de una verdad que está más allá de lo terrenal, que no podemos ver. Hasta entonces del relámpago únicamente se había destacado –sin más connotaciones y una sola vez– esta fugacidad (CPCV: 265), pero a partir de ahora –y sobre todo en la segunda época, donde aumenta significativamente su frecuencia de aparición– se convierte en la premisa de la alucinación. El poeta necesita una iluminación sobre las cosas para que sea posible justamente la iluminación interior, ya desprovista de conexión sensorial, si bien ha partido de ella. El relámpago –capaz de alumbrar el alma del héroe (Diel 1952: 217)– resultará especialmente funcional en este contexto por sus notas de luz y fugacidad: «Me encontré. / Duró lo que un relámpago. Volví a desconocerme» (LA: 526), siempre con la excepción de algún ejemplo minoritario –como es el caso de la nave de Lear King «fustigada por los relámpagos» (CNY: 673)– donde su significación se acerca a la vertiente más negativa del rayo.

---

<sup>78</sup> Para el mitraísmo la u es símbolo de transición y la erre es la onomatopeya del trueno (Cepollaro 1954: 40).

<sup>79</sup> En el «Preludio» de *Cuaderno de Nueva York*, sin embargo, esta comunicatividad ya no es posible: no se tiene la clave para descifrar la voz del trueno, son «mensajes tan incomprensibles» que como «tecnicismos nunca oídos» se escuchan «Con reverencia temerosa» (CNY: 613).

<sup>80</sup> Cfr. Del Villar (1992: 152): «unir muchas palabras parece formar un bosque tupido, mágico por ser apariencia sólo, y perecedero, porque desconfía de los lectores futuros».

En realidad, tanto el rayo como el relámpago, de simbolismo casi siempre común, pueden ser benéficos o nefastos; se caracterizan por el doble filo de la vida y la muerte (Chevalier y Gheerbrant 2007: 872). Su negatividad se desprende de su tradición mitológica como producto de la cólera divina: Zeus, como bien explica Paul Diel en su tratado, «*lance l'éclair qui foudroie le coupable*» (1952: 88). Estos «rayos maléficos» (CSM: 431) caen sobre el hombre como un castigo provocador de la muerte. En «Cómo rompe el secreto», el pasado de la amada es como el rayo en la medida en que desciende de la memoria para fulminar a los amantes:

¿No has pensado en el rayo  
sobre el tronco, en la nieve  
sobre la espiga, en esas  
insospechadas flechas  
que prodigan la muerte?  
(Así fue. Era preciso  
que todo se rompiese.)

Así fue, en un instante.  
Con palabras de fuego.  
Desgarradoramente. (CPCV: 222-223)

La acción del rayo es rápida –«en un instante» se consuma– y su dirección, precisa e inequívoca –de ahí el isomorfismo con la flecha–, resulta al mismo tiempo insospechada. Se relaciona también explícitamente con el fuego, que graba y desgarrar al mismo tiempo. El poeta quisiera «como el rayo, aniquilar / lo que ya nunca jamás / puede borrarse»<sup>81</sup> (CPCV: 230-231), ansía la palabra que fulmina, pero que queda escrita. En el último libro este anhelo de perennidad paradójicamente se expresará mediante un oxímoron: «un rayo congelado en la mano siniestra» (CNY: 677), con connotaciones de maldición divina al situarlo en la palma izquierda de Dios. Y es que, frente al rasgo de oralidad que tradicionalmente se asocia a las revelaciones simbólicamente representadas por el trueno, el rayo se utiliza para simbolizar la palabra de Dios escrita (Girard 1952: 33). En *Agenda* encontraremos el anhelo de este manuscrito que –en su faceta benéfica– dé seguridad a quien lo recibe: «Sé, Dios mío, mi música, dirige el desconcierto. / Golpea con tu rayo el atril» (Ag: 562). El rayo es la escritura divina que sobre el facistol se convierte en la partitura que cabe interpretar para encontrar el concierto. En este

---

<sup>81</sup> Complementétese con la interpretación que de estos versos ofrecemos abajo (p. 347).

contexto, además, «*l'éclair lancé symbolise l'éclaircissement de l'esprit humain, la pensée illuminante (l'intuition) imaginée comme envoyé par la déité*» (Diel 1952: 14).

A pesar de estas consideraciones, en la poesía de José Hierro el rayo participa también de la fugacidad de la palabra hablada; no podemos transportar esa escritura divina como un documento, pues al querer apresarlos, los rayos pierden su vigencia: «en tus manos sus rayos mojados ya no eran» (CSM: 434); el fuego inevitablemente se ha extinguido. La luz, ofrecida desde el cielo como una dádiva, no se puede retener para utilizarla en otro momento o en otro lugar: «La luz que avideciste para ceñir la frente / de los hombres, no pudo atravesar el muro / que separa lo eterno del tiempo» (CSM: 434).

En un contexto de tormenta, se nos presentan todos los elementos extremadamente enfurecidos, como si se desplomaran con violencia. Una tormenta lejana es amenazante –nos acecha: «Alrededor, los huracanes» (Q42: 357)– y al mismo tiempo es inevitable –«huracán irresistible» (LA: 515)–. El poder destructor del huracán simboliza el fin de un tiempo y la promesa de la renovación (Chevalier y Gheerbrant 2007: 585):

[...] Quisiera  
pasar como un huracán  
ardiente, como una ciega  
embestida de bisontes  
sobre el pasado, quemar  
sus vestigios, arrojando  
sobre ellos ceniza, olvido,  
muerte, silencio... (CPCV: 230)

En este fragmento el amante efectivamente quiere destruir el pasado, devolverlo al olvido para comenzar de nuevo en el amor, sin manchas de aventuras antiguas que lo estropeen. Sobre sus restos –«vestigios»–, el sujeto quiere espolvorear más restos –«ceniza», símbolo de olvido–, para acabarlo de sepultar –«muerte», simbolizada por el «silencio»–. Fijémonos en la estructura simétrica de la imagen: los planos imaginativos abrazan a sus correspondientes planos reales con una clásica distribución  $B_1A_1A_2B_2$ , donde B es el vehículo –«ceniza» ( $B_1$ ), «silencio» ( $B_2$ )– y A el tenor –«olvido» ( $A_1$ ), «muerte» ( $A_2$ )–. Como última nota, cabe destacar el doble hincapié en la destrucción por el fuego: el «huracán» es «ardiente», y lo que de él quede –«vestigios»– también quiere

ser quemado, para recibir, en un tercer movimiento, sus propias cenizas: se pretende simbólicamente, después de haber abrasado el pasado, olvidar hasta el último resto que a él recuerde. Ante la imposibilidad de revirginizar esa realidad ya marcada –ya sucedida– el yo busca algún sucedáneo del borrado. Hemos ya hablado de la destrucción total, pero se deja abierta otra vía quizás más efectiva, la de sobrescribir, utilizando el arquetipo de la escritura definitiva –el rayo– para crear un palimpsesto que haga olvidar aquello que oculta. Ambas posibilidades están presentes en los versos siguientes: «como el rayo, aniquilar / lo que ya nunca jamás / puede borrarse» (CPCV: 230-231).

En *Cuaderno de Nueva York* encontramos un poema –la segunda parte de «Mujer ante el espejo»– con una interesante originalidad imaginativa:

Inesperadamente, el huracán.  
 Convierte todo en curva, en arabesco.  
 Ha entrado el viento, el huracán. Desnuda,  
 me está mirando.

Me está mirando el huracán. [...] (CNY: 653-654)

En la siguiente estrofa se insiste en este sentimiento de sentirse mirada, pero se añade un matiz de quietud aparentemente contradictorio: «Alguien me mira. Alguien espera. El viento / amansa el agua del estanque». Es el mismo viento huracanado que lo ha conmovido todo, si bien en ese juego de curvas el sujeto ha quedado en el centro, donde no hay movimiento, donde la calma permite el reflejo en las aguas: es el ojo del huracán, el mismo que –como consecuencia de la imaginación léxica– simbólicamente le observa.

En «La ventana indiscreta», muchos de los símbolos que hemos analizado actúan en acumulación: *de pronto... el torbellino, el huracán, / la tempestad crispando la cresta de las olas* (CNY: 640); repárese en la aliteración connotadora de encrespamiento, que refuerza la voluntad de representar la violencia de la pasión sexual mediante estos fenómenos atmosféricos que mezclan movimientos ascendentes hacia el cielo –pero «*cielo negrísimo*»– y hacia abajo –«*sumergidos*»– para enlazar y con ello destruir o neutralizar los cuerpos de los amantes. Esta pasión desbordada, incontrolable, se ajusta perfectamente al sentido simbólico de torbellino que, según Chevalier y Gheerbrant (2007: 1000), reproduce una evolución que el hombre no controla: «Ven antes de que me

hunda / en el torbellino del sueño» (CNY: 675). La única vez que aparece en la primera época –en «Tercera fábula» de *Con las piedras, con el viento...*– tenía un sentido mucho más positivo: el torbellino del viento, «nuestro buen amigo» (CPCV: 219), se presenta también como enlace de los amantes, pero con matices ahora de suavidad y benevolencia.

#### 5.2.4. EL AGUA

La recurrencia de los elementos en un autor y su tratamiento en el texto, a través de sus diversas manifestaciones, son datos que revelan ciertas concepciones arraigadas y que explican muchos usos simbólicos que en ellas se basan. Con esta perspectiva los ha estudiado Gaston Bachelard:

Sugieren confidencias secretas y muestran deslumbrantes imágenes. Los cuatro tienen sus fieles, o, más exactamente, cada uno de ellos es ya, profunda, materialmente, un *sistema de fidelidad poética*. Al cantarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental. (1978: 13)

Encontraremos así explicación a algunos fenómenos imaginativos que operan en la poesía de José Hierro. Uno de los más llamativos, por ejemplo, es la proyección maternal de la naturaleza en muchos de sus aspectos, que se entiende porque «el amor filial es el primer principio activo de la proyección de las imágenes, es la fuerza proyectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal» (Bachelard 1978: 177).

Son palabras que pertenecen a su ensayo *El agua y los sueños*, en el que el estudioso desentraña qué ideas subyacen tras la imaginación de lo acuático. Comprobaremos a lo largo del apartado que, aparte de la maternal –que nos interesaba destacar desde el principio, porque no afecta solo al agua–, muchas otras concepciones

entran dentro de asociaciones inconscientes con la cuales también comulga José Hierro. Como ha señalado Jesús María Barraión, desde el principio en la poesía del santanderino «la utilización de “agua” se realiza casi siempre con intención simbolizadora» (1999: 99).

El agua es una realidad que suele ir acompañada de circunstancias y determinantes que condicionarán su interpretación: su estado, su cantidad, su dinamismo, su densidad o transparencia, por ejemplo, serán características que la llevarán a mutar incluso a nivel léxico. Presentamos el detalle de ocurrencias de las manifestaciones acuáticas más significativas en la poesía de José Hierro.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Agua (linfa)	30	14	21	32(1)	1	17	26	10	29
Mar	22	11	12	25	1	16(1)	72	12	17
Marino	1	-	-	3	-	1	3(2)	2(4)	3
Marea	-	-	-	-	-	1	1	2	2
Océano	-	-	-	-	-	1	1	-	2
Ola, onda,	10	8	2	16	1	9	27	13	10
Oleaje, oleada	-	-	-	1	-	3	8	3	5
Espuma	2	-	2	6	-	6	5	-	-
Sal (adj.)	- (3)	-	-	-	-	1(1)	2(3)	2(2)	-
Playa	4	-	1	12	-	3	6	9	5
Río, ría (propio)	13	11	4	8	2	5(2)	12	11(3)	13
Arroyo	1	-	-	1	-	-	-	-	1
Torrente	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Corriente	-	1	1	1	-	1	-	1	1
Cauce (caudal)	1(1)	(1)	(1)	1	1(1)	2	1(1)	-	(1)
Curso (canal)	-	-	-	-	-	-	2(1)	-	(1)
Orilla	6	6	1	4	-	2	8	1	8
Fuente	1	-	-	8	-	1	11	-	-
Manantial	-	1	-	1	-	-	-	-	1
Lago (laguna)	-	-	-	-	-	-	-	(2)	4
Estanque	-	-	-	-	-	-	-	-	3
Acuario (pecera)	-	-	-	-	-	-	-	-	2(1)
Lágrima	1	1	-	8	1	8	10	5	7

En la tercera parte de *Tierra sin nosotros* el agua es llamada a ser el germen de vida de toda una generación. El poema «Agua» se abre precisamente con esta idea de renovación:

¡Ay si pudiéramos abrir los ojos  
y ver el agua  
desnuda y libre, virgen de historia,  
agua que mueve nuestros molinos  
cada mañana! (TSN: 83)

El agua es promesa de futuro porque tiene toda la fuerza del presente<sup>82</sup>, a diferencia del agua del pasado, de la que se dice en un poema de esta misma sección: «agua / pasada no mueve molino» (TSN: 88): el agua renovadora y vital se relaciona con el agua corriente, orientada hacia el porvenir, mientras que el agua inmóvil se asocia al pasado y a todo lo que permanece en la memoria, aunque sea de manera inconsciente. Y es que la fuerza del agua actúa simbólicamente en el nivel consciente y en el subconsciente:

Agua de vida por sus cauces  
derribando diques y puentes.  
Agua estancada y subterránea  
debajo de flores silvestres. (TSN: 116)

Lo profundo de las aguas son las experiencias guardadas inconscientemente en el olvido<sup>83</sup>, que pueden recordarse mediante la inmersión. Cuando el pasado no es agradable se evitará sumergirse en sus «aguas» para no recuperarlo, como ocurre en otro poema de *Tierra sin nosotros*: «No recordarte, no mirarte, / no nadar por aguas profundas, / no saltar los puentes del tiempo / hacia un pasado que me abruma» (TSN: 67).

Gaston Bachelard atribuye al agua la capacidad de convertirse en el elemento acunador por excelencia: en la medida en que nos lleva y nos adormece es capaz de devolvernos «a nuestra madre» (1978: 200). En «Cumbre» advertimos esta acción materna del agua: «Cantas, me duermes y me acunas» (TSN: 120). Se trata de un sosiego relacionado con el olvido de las vicisitudes pasadas, es «ver perderse nuestra antigua imagen / arrebatada por el agua». Cuando la tierra acoge al sujeto, se contagia de esta humedad maternal: «con nuestros cuerpos que a ti vuelven / como a una madre

---

<sup>82</sup> La vitalidad del simbolismo del agua en esta estrofa ha sido puesta de manifiesto por Jesús María Barrajón, quien se refiere a los adjetivos «desnuda y libre, virgen de historia» como connotadores de «las ideas respectivas de *sin apariencias*, *sin ataduras*, *sin tiempo*, simbolizando la idea de paraíso, armonía, en relación al elemento que califican, “agua”, ya que ésta, en cuanto que elemento primero de vida, y puesto que reúne las condiciones dichas, simboliza la misma idea de vida» (1999: 98). Para la imaginación material la vitalidad simbólica se la estaría otorgando el simple hecho de ser «agua corriente» (Bachelard 1978: 215).

<sup>83</sup> Según Paul Diel, «*la región sous-marine devient ainsi symbole du subconscient*» (1952: 55). Sin embargo, para Bachelard, «Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y de no ver» (1978: 83). Lo que no se especifica es qué grado de conciencia hay en esta elección.



*verde y húmeda*» (TSN: 67). La humedad caliente se tiñe siempre de ambivalencia: es al tiempo generadora matricial antes de nacer y disolvente del cuerpo tras la muerte<sup>84</sup>.

En «Canción de primavera» de *Alegría* el agua es uno de los modos de expresión de la divinidad. Las aguas, por su poder reflejante, manifiestan en efecto algo más de lo que albergan –«estoy mirando en las aguas / el cielo» (A: 150)–, aunque el misterio no siempre se revela: «Me asomo / al agua: tiene a flor de ola / su cantar para mí. Y no logro / con las manos del corazón / tocar su verde misterioso» (A: 185).

El agua dormida es el símbolo de lo que espera el momento oportuno para manifestarse. La tierra devastada es «una orilla donde el agua / duerme su sueño milenario» (A: 190): la potencialidad vivificadora del agua se concibe en un esperanzador estado de latencia. Esta asociación no es sistemática, pues en ocasiones experimenta una dramática imposibilidad: «las aguas dormidas» (A: 203) ignoran su felicidad, y la pierden si despiertan, por eso la alegría tiene siempre –como se dice en este poema– «Ese gesto de muerte».

El agua es también imagen de lo amorfo e inasible (Chevalier y Gheerbrant 2007: 52): «*Si quisimos asir tu piedra / en las manos se hacía agua*» (TSN: 103). En la segunda parte de «Canto de estío», subtitulada «Agua desbordada», el sujeto se siente modelador de lo informe: ordenar el caudal poético puede resultar una empresa semejante –«Mi mano es quien ordena, / quien contiene las aguas. / Contra su vida, vida. / Alma contra su alma» (Q42: 327)–, la cual se vive además con exclusividad. De alguna manera, el poeta siente que nadie va a continuar su labor el día que esta quede interrumpida: «Pero cuando yo muera, / ¿quién domará las aguas?». Sea como fuere, el agua resulta en última instancia imposible de contener y dominar en su totalidad. Esta fluidez de escapes imprevisibles sirve en *Con las piedras con el viento...* para simbolizar el recuerdo del pasado, figura que en ocasiones se encarna en otro símbolo, el del «enanito»: el hecho de recordar acaba siendo incontrolable, porque «el recuerdo es agua loca / que cruza el puente y muere lejos» (CPCV: 239).

---

<sup>84</sup> Cfr. Bachelard (1978: 155).

La imagen del agua como fenómeno de fuerza inevitable es recurrente en la primera época hierriana –«Lleva mi reino el agua. Mira / se lleva lo mejor de mí» (Q42: 364)–. La solución, en algunas ocasiones, es no oponer resistencia a la inercia acuática ni a su fuerza disolvente (Chevalier y Gheerbrant 2007: 53): «Es mejor no pensar, seguir / a donde nos lleven las aguas» (CPCV: 243). Esta anulación de la voluntad, con el deseo consiguiente de entrar en un estado de inconsciencia, se vive en realidad como algo aliviador; se trata de reorientar las propias intenciones según el sentido de la corriente: «Tras de avanzar contra la corriente / qué apacible dejarse ir» (CPCV: 269); «Dejadme como un tronco / que se llevan las aguas. / Insensible y dichoso, / en la mañana» (Q42: 326). Dejarse llevar es una manera de evadirse, de no «pensar en los mares / sombríos que lo aguardan». Podría parecer que estos deseos se contradicen con la visión negativa y el rechazo de la serenidad –correlato de la muerte–, pero la ausencia de movimiento del sujeto en uno y otro contexto es de diferente naturaleza: al ser el agua un elemento dinámico positivo, abandonarse a ella no conlleva morir, sino unirse a su flujo economizando fuerzas. Con todo, la dialéctica entre la lucha y la rendición que parece llevarse a cabo en la poesía de José Hierro no es sino la expresión de lo que Gonzalo Corona llamó un «hombre dividido» (1991: 102).

Frente a la superficie clara del agua, sus interioridades representan la verdad triste y negra de la que el hombre quiere evadirse y que en su fachada exterior pretende esconder: «el agua oscura de su mar sin nombre» es «el reino interior del pobre hombre» (CPCV: 276). En *Estatuas yacentes* es en el último momento de la vida cuando se revela esta verdadera cara del ser: «La muerte habrá manado un agua / oscura donde te reflejas» (EY: 396). Esta «agua oscura» se convierte en el libro siguiente en «agua dura», como símbolo de la cara afilada de la vida que talla «horas y rostros y nombres» (CSM: 430), que imprime la verdad –la propia historia– en cada criatura viviente.

Son notas que se recogen mediante una formulación parecida en *Libro de las alucinaciones*, solo que ahora la oscuridad del agua se ha tornado en negrura, símbolo de la opacidad: la verdad late en el fondo sin producir huellas en la superficie. Se trata,

además, de una corriente que se superpone al fluir de la información y de la palabra escrita simbolizadas por el periódico que se le entrega al «ensimismado»<sup>85</sup>: los muertos del diario, que son noticia hoy, pero actualidad pasajera –como el río– no significan nada para el protagonista; le resultarán relevantes cuando superponga los suyos sobre los del periódico: el «dia-rio» le devuelve los recuerdos de los que ya nadie se acuerda, y para ello ha de buscar bajo la superficie de las aguas, como quien en una hemeroteca busca más allá de las portadas de los periódicos de antaño algo que fue relevante para su vida, pero que ya es olvido para el resto del mundo.

Una mujer le entrega  
un periódico: «Léalo,  
es importante. Mire  
las aguas: llevan muertos».  
¿Muertos? Mira las aguas.  
Son sólo un curso negro.  
En el puente de Brooklyn.

Un curso negro y frío  
y silencioso, pero  
bajo la superficie  
laten playas y cielos,  
laderas con encinas,  
cales y cementerios. (LA: 481)

En «Mis hijos me traen flores de plástico», de este mismo libro, el «agua subterránea» representa la verdad última del enterrado, infructuosa tras la muerte por su incapacidad de provocar efectos vitales en los demás seres. Por eso se dice de él que «Correrá con el agua subterránea que la acompaña, / se deshará con gozo inútil en las cosas / sin dar siquiera un poco de carmín, / de aroma o balanceo a alguna flor de estío» (LA: 532-533). La verdad –que es al fin y al cabo lo que se busca mediante la alucinación–, al ser pensada de modo acuático, se vuelve inconsistente, en consonancia con las revelaciones alucinadas: el agua es inasible y, además, es el elemento que más comúnmente cambia de estado. En «Retrato en un concierto» esta naturaleza cambiante es el mayor obstáculo para alcanzar el conocimiento de la «realidad» de uno de los personajes del poema:

---

<sup>85</sup> García y Lozano (1992: 159) lo consideran un caso de superposición espacial.

Te destruyes al construirte  
 (una llama que extingue el agua,  
 un agua transformada en nube  
 por la llama a la que apagó),  
 ¿en dónde está tu realidad,  
 suma de instantes armoniosos,  
 alimento para el recuerdo?  
 Cuando empiezas a dibujarte  
 en humo, se desata el viento  
 y te barre de la memoria.  
 Tus olas te han arrebatado:  
 has sido el náufrago y el mar,  
 has sido víctima y verdugo. (LA: 497)

El agua, que es inicio de vida, tiene al mismo tiempo una función inversa a la impresión de carácter: el agua erosiona, neutraliza las señales. En «Estatua mutilada» se intenta reconstruir lo que queda después de que el largo período de sumersión haya borrado todo indicio: «la cabeza fue limada, desfigurada y corroída / por el agua que la albergó durante siglos» (LA: 505). Se trata de la acción conjunta del tiempo y del agua, factores que por su fluidez, en realidad, son equiparables: «El mar y el tiempo los borraron. / (Dentro del mar se pudriría aquel amor)» (LA: 506). Podemos afirmar que, en esta segunda etapa poética, el agua disuelve y purifica: «El agua –¡siempre el agua!–, / compasiva y purificadora, / difumina los surcos de los rostros» (CNY: 634).

*Agenda*, a pesar de ser el libro con menor representación acuática, contiene una primera parte sembrada de escenarios relacionados con el agua –sirvan algunos paratextos poemáticos como ejemplo: «De otros mares», «Ría de Bilbao»–. Como ya defendimos en una aportación previa (Saneleuterio 2009: 75), en esta primera sección, titulada «Cuánto nunca», el énfasis local es una estrategia para sobreentender la representación del tiempo. El transcurso temporal en estas ciudades costeras españolas –Valencia, Castro Urdiales –sobre el que se proyecta el puertorriqueño San Juan<sup>86</sup>–, Bermeo, Palma de Mallorca, etc.–, congelado desde que en el prólogo del libro el entomólogo pinchara –para inmortalizarla– a la libélula, es simbolizado por un agua sin recorrido –excepto la ría bilbaína, el agua está helada, o representada como mucho por el movimiento oscilante de las olas–; «las aguas inmóviles evocan a los muertos», afirma

---

<sup>86</sup> Según López-Baralt (2002: 47). Vid. infra nota 46 del capítulo séptimo.

Bachelard (1978: 103), y para Hierro lo muerto es todo lo que no se aferra en dramática lucha al momento presente: no tiene vida verdadera, aunque ostente belleza, la palabra poética atravesada con un alfiler; no tiene vida quien se serena o quien se evade en un tiempo pasado o imaginado; la poesía, el vino, la nostalgia –como poetizara el propio Hierro en «Teoría y alucinación de Dublin»– son solo «apariencia de vida» (LA: 471). En «Puerto de Gijón», por ejemplo, «El hombre se ha asomado al agua inmóvil de la atardecida» (Ag: 567). El resultado no se hace esperar; el poema concluye con este verso: «El hombre se aleja del agua mojado de melancolía»<sup>87</sup>.

En *Cuaderno de Nueva York* el agua sí supone en ocasiones la materialización del tiempo –«Entre mis dedos se escurrían / cristalinas las horas, agua pura» (CNY: 683)–, retomando explícitamente el tópico heraclítico en el momento en que a los compañeros ausentes se los imagina «arrastrados por las aguas de Heráclito» (CNY: 665). Sin embargo, esta significación suele concretarse más específicamente en los símbolos fluviales que veremos más adelante.

En «El laúd» el agua será símbolo de la música que se llena de connotaciones según suene en un lugar o en otro, en un tiempo o en otro. Partiendo de un símil se evoluciona retrospectivamente hasta la identificación total de los términos: «navega sobre el agua como el laúd sobre la música / (y es que música y mar tienen el mismo origen)» (CNY: 666). De la percepción entreverada surge el prodigio:

Ya no es el agua del laúd  
lo que resuena movida por las cuerdas,  
ni el agua del East River  
en cuya orilla se produce el prodigio,  
sino el agua domada del estanque  
de la Casa de Campo de Madrid. (CNY: 624)

Esta mezcla a veces está desprovista de referencias musicales, pero el ambiente alucinatorio sigue vigente: como consecuencia de la confusión de realidades se alcanza

---

<sup>87</sup> Resulta curiosa, por su perfecto ajuste con el verso citado, la siguiente afirmación de Bachelard: «Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia» (1978: 141).

paradójicamente una claridad reveladora. De igual modo, en «Cuplé para Miguel de Molina» la percepción de los diferentes espacios es fluida, porque se funden en uno solo.

Se funden aguas atlánticas  
con las del Mediterráneo.  
La corriente del East River  
se ha guadalquivirizado. (CNY: 679)

Sin embargo, en este poema, al igual que sucedía con la fluidez del viento, la identidad de una y otra agua es y no es la misma: parece que en el contexto urbano neoyorquino ha perdido comunicatividad, y como consecuencia surge el sentimiento de desamparo –de no pertenencia o no identificación con estos espacios– y la lamentación nostálgica del hablante.

Un fenómeno relevante es que el agua, en este libro final, deja de ser un elemento natural primordial para convertirse en un símbolo de creación o artesanía: se trata de «aguas de artificio» o «acuatecnia» (CNY: 629)<sup>88</sup>. El agua tiene origen divino– «Bendito sea Dios que inventó el agua, / el agua sobre todo» (CNY: 676)–, pero se trata de un invento de Dios mejorado por la humanidad. Es aquí donde surgiría el símbolo del «grifo» y la canalización urbana: «abro los grifos, lavabos, duchas, retretes, / se desbordan las aguas que él soñaba» (CNY: 678), se dice en «Oración en Columbia University». Como símbolo abundante de regeneración y vida que es el agua (Chevalier y Gheerbrant 2007: 53), puede afirmarse sin contradicción que el padre –a quien se evoca en este poema y cuya muerte por ahorcamiento se maldice–, al tiempo que se ahoga en estas trombas, está en realidad «vivo ya para siempre».

Dentro de las estructuras acuáticas, la simbología del mar es ampliamente desarrollada en la poesía hierriana, llegando a monopolizar escenográficamente gran cantidad de poemas pertenecientes a los primeros libros –en muchos de los cuales consta el mar como tópico paratextual–. La mayoría de las veces, además, sobre la literalidad paisajística se superpondrá una serie de notas sugeridoras de un significado

---

<sup>88</sup> Ya en *Libro de las alucinaciones* se anticipa esta complicación del símbolo: se habla de la «paciencia salada» de mar, de la «artesanía de olas y de días / [que] son necesarias para producirse / el prodigio de un árbol de coral, / la fantasía helicoidal de un caracol» (LA: 516).

adicional, de orden afectivo. Se creará con ello un ambiente simbólico característico de la primera época y que por ello comentaremos en el capítulo siguiente. No obstante, dado que el mar también tendrá vigencia –sin llegar a erigirse en símbolo escénico– en momentos puntales de la segunda etapa, nos parece oportuno avanzar ahora su significado simbólico más común, así como analizar otras de sus manifestaciones simbólicas no escénicas que se actualizan durante toda la trayectoria hierriana. Así pues, el mar principalmente simbolizará la muerte en el sentido más positivo, es decir, como culmen de la vida y dulce reposo, tanto es así que se asimilará al regazo maternal.

Sin embargo, como acabamos de apuntar, sus esferas significativas no acabarán aquí; la simbología del mar se empleará también para lograr fines negativos. Su hostilidad, por ejemplo, está representada por las olas: «es tu vida esa roca en que rompe la ola» (A: 144). El mar en movimiento opone perfectamente sus notas de animosidad a aquella calma maternal marina: «El mar ¡cómo se agita! / ¡Cómo afila sus garras! / ¡Cómo muestra y libera / su fuerza encadenada!» (Q42: 327). Las olas son las armas de las aguas violentas –«Chocan, innumerables, / las olas sus espadas»; «el arrojarlos los mares / flechas de plata» (CPCV: 230)–, pero cuando son suaves se convierten en signo de adaptación, en la misma imagen acunadora a la que se oponían. Parece entonces que el sujeto se meza sobre las olas, en un estado donde el rozamiento que producen es escaso y acariciador:

Estaba a punto de alcanzar  
el gran silencio. Acariciaba  
el terciopelo de las olas,  
los metales de la distancia.  
Entornaba la medianoche  
sus claros párpados de agua.  
[...]  
Era todo maravilloso  
hace un instante. Planeaba  
por el espacio, sin más roce  
que el de la estrella, sin más alas  
que la negrura, sin más hora  
que la hora eterna de las almas. (CSM: 436)

Este «gran silencio» u «hora eterna de las almas» sugiere –de nuevo– que el estado adormecedor que se evoca es el reposo de la muerte.

Junto al simbolismo marino como culmen y extinción de la existencia, en la primera época creativa de José Hierro encontramos otro significado recurrente. Especialmente cuando se combina con notas melódicas, el mar representa la posibilidad de que las manifestaciones trascendentales se concierten musicalmente, dando lugar a la revelación repentina: «*de pronto, un rumor lejano, / como de mar que se desata, / órgano de oro que libera / sus ruiseñores y sus aguas*» (Q42: 324). Fijémonos también en estos versos: «*Tañe la mar sus fugaces guitarras de cobre poniente. / Las olas, al borde del alma, revientan en polvo de estrellas*» (CSM: 439). El mar se concibe como el intérprete de una música que en momentos fugaces puede traer al sujeto la respuesta que busca, aunque, como se dice en el poema, es «*Más fácil hacer germinar esta piedra*». La música del mar es, pues, origen de maravillas y portadora, en consecuencia, de plenitud: «*el mar maravilloso toca / marinas campanas, / ola y playa se besan en la boca / como dos hermanas*» (Q42: 328). Este sentimiento de realización se recogerá en algunas imágenes sencillas de la segunda época: «*Y el mar estaba allí. Olvidado y apetecido / tanto tiempo. Allí estaba. Azul y prodigioso*» (LA: 535).

La fugacidad de la revelación marina se materializa, especialmente en *Quinta del 42*, en la espuma del mar. Símbolo del resto efímero, que no se puede mantener –«*no hay nada / que dure más que espuma / sobre arena*» (CPCV: 265)–, la espuma se define por su inconsistencia; en isomorfismo con la ceniza, acabará tiñéndose de una emoción de olvido: «*Es esto / todo lo que queda: áureas cenizas que cubren / la frente, espuma de estrellas / que alguien vio, que alguien soñó / en su primavera [?]*» (Q42: 368), símbolo de la vaguedad de los residuos de la memoria que, cual reliquias, aparecen sublimados, dado que tanto las cenizas como la espuma aparecen con modalizadores connotadores de ascensionalidad –«*áureas*» y «*de estrellas*», respectivamente–.

Asimismo, en los primeros libros del poeta puede considerarse el mar como símbolo de las posibilidades. Se trata, según Chevalier y Gheerbrant (2007: 689), de «un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia». Frente al mar se abren infinidad de soluciones, y es responsabilidad del sujeto escoger una línea conveniente o una equivocada. Un poema de *Con las piedras, con el viento...* se abre con la segunda de las posibilidades:



«Apagamos las manos. Dejamos encima del mar marchitarse la luna / y nos pusimos a andar por la tierra cumplida de sombra» (CPCV: 259). Parece más bien que la negligencia consiste en haber dejado pasar el momento de la decisión: el error no fue elegir mal, sino el hecho de no haberse pronunciado, de haber permitido que la felicidad se «marchitara». La consecuencia es que algo de los amantes se escapa, «Nuestro espíritu debe de ser, que cabalga / sobre las olas». Además, se explicita que la situación es ya irreversible; así, se repite hasta cuatro veces que «Ahora ya es tarde». En el siguiente libro, la contemplación del mar mantiene la esperanza del hablante, como si se le comunicara una suerte de trascendencia: «Yo estaba callado, enfrente / del mar, y no me dolía / el corazón» (Q42: 320), situación que se quebrará en cuanto irrumpa en escena otro personaje, y se focalice en él la mirada –«Pero ha entrado / una anciana»–.

El mar en la segunda época suele ser positivo, excepto cuando se le relaciona con el color verde –hablamos de ello en el apartado de simbología cromática–. *Libro de las alucinaciones* presenta dominancia absoluta del mar. El término, de hecho, es léxicamente el más recurrente de este libro con diferencia –con 72 ocurrencias, frente a 66 de «vida», 41 de «tiempo» y 32 de «piedra» y «sombra»–, como son también más frecuentes que en el resto los lexemas asociados a él, del tipo «olas» y «oleaje».

En «Alucinación en Salamanca» la mar es uno de los elementos anunciadores durante la revelación. Empero, esta es fugaz y cuando se recuerda no se sabe ya desentrañar el misterio: «Quién sabe qué decían / las olas de esta piedra» (LA: 485). Por el contrario, en «Alucinación submarina», el mar se erige como escenario dominador del poema, símbolo por su verdura de la negatividad y asfixia del ambiente, hecho que ocurrirá también en la segunda de las «Cinco cabezas», exacerbando las connotaciones de polución y destructividad<sup>89</sup>.

«El niño de la jaula vacía» –volviendo a *Libro de las alucinaciones*– tiene «En la boca reseca el gusto / de la sal de todos los mares» (LA: 509). Esta «sal que dejaron las olas / de los días al derrumbarse» es la melancolía connatural al recuerdo. El mar es la

---

<sup>89</sup> Desarrollamos ambas construcciones simbólicas en el apartado 7.2 del presente estudio.

liberación, es abrirse a lo indefinido –«el mar le hizo sentirse libre; / mojó en el mar su cuerpo» (LA: 517), se dice en otro poema–, mas para eso hay que estar mojado, sumergido en él; una vez seca la piel, solo queda sobre ella la sal –residuo seco–.

El ámbito marino es el lugar donde todo se guarda, pero donde al mismo tiempo se diluyen las formas. En un poema de *Cuaderno de Nueva York* el hablante pretende restituir «Un continente olvidado» (CNY: 657) sumiéndose en la mar para rescatarlo del olvido, empresa que se revela imposible, porque «No volví al reino perdido, / y no podré volver nunca». Y es que el resultado del esfuerzo por recordar es definitivamente inasible: son «Ráfagas, ráfagas, ráfagas / talladas en sombra pura».

Finalmente, en «Adagio para Franz Schubert», encontramos muchas de las significaciones que hemos estado comentando asociadas en el isomorfismo nocturno mar-muerte-amor-música: son imágenes de la intimidad donde eufemísticamente se confunde lo positivo y lo negativo (Durand 2005: 244-275).

Esta música lleva mucha muerte dentro.  
El amor lleva dentro mucha música,  
mucho mar, mucha muerte.  
La muerte es un amor que habla con el silencio.  
El amor una melodía hija del mar y de la muerte:  
asciende, gira, enlaza el cuerpo, lo encadena  
hasta asfixiarlo despiadadamente. (CNY: 666)

Se destacan de todos ellos unas notas comunes: su melodía más o menos silenciosa, la violencia de su fuerza, que atenaza al cuerpo, su impiedad. La aparente paradoja –agravada al añadir un término más: vida– se resuelve mediante una analepsis hacia la génesis de todos estos elementos: «(y es que música y mar tienen el mismo origen). / Este mar lleva dentro mucha música, / mucho amor, mucha muerte. / Y también mucha vida».

En cuanto a la virtualidad simbólica del río, en la poesía de José Hierro se corresponde mayoritariamente con una de las acepciones que de este símbolo ofrecen Chevalier y Gheerbrant:

Descendiendo de las montañas, serpenteando a través de los valles, perdiéndose en los lagos o en los mares, el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos. (2007: 886)

Según esta descripción, en «Destino alegre» se presentan diferentes opciones existenciales mediante tipos variados de ríos, cuya identificación, además de ser explícita por el uso de la persona ampliada, se desarrolla alegóricamente:

Ríos furiosos, ríos turbios, ríos veloces,  
(Pero nadie nos mide lo hondo, sino lo estrecho.)  
Mordemos las orillas, derribamos los puentes.  
Dicen que vamos ciegos.

Pero vivimos. Llevan nuestras aguas la esencia  
de las muertes y vidas de vivos y de muertos. (TSN: 80)

El río –portador de agua corriente– es símbolo de vivacidad: «El río volvía a mojar las orillas que dan a tu vida» (A: 165). Esta existencia humana, torrencial e incontenible, también puede ser leída como camino inexorable hacia la muerte: «Río abajo, a la noche del mar, la llevó la corriente» (A: 165). En *Estatuas yacentes* la muerte es imaginada no como la desembocadura de la vida, sino como el mismo proceso de irse muriendo, la «muerte cotidiana»<sup>90</sup>. Se entiende así la simbolización del río como el desgaste vital –es decir, mortal–.

Pero era río de ternura:  
pulía la piedra que fuiste,  
la hacía rodar por su cauce,  
redondeaba sus aristas.  
Tan transparente era, que nunca  
supiste que estabas sumido  
en su corriente maternal. (EY: 396)

En este fragmento, además, la figuración de la muerte se acerca a las implicaciones del agua maternal de Bachelard (1978: 200). Ya vimos la tendencia hierriana a identificar la serenidad mortal con el seno materno y con el elemento acuático en su versión más sedante: en este caso, se trata de un «río de ternura» tan apacible que hace olvidar al sujeto que se halla sumido en la desintegración letal.

La significación simbólica del río que más frecuentemente se concretiza en los primeros libros de José Hierro es, sin embargo, la de adscripción clásica: las aguas de Heráclito simbolizan el transcurso irreversible del tiempo: «Nunca / podrás mojar tu pie en

---

<sup>90</sup> En su ensayo *El agua y los sueños* escribe Bachelard: «La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua» (1978: 15).

el río / en que ayer lo mojaste» (TSN: 98). Aun así el hombre intenta «mirarse / dos veces en el torso / claro en un mismo río» (TSN: 112). Y en el mismo poema «¡Qué doloroso / fluir del tiempo vivo / desangrándose a chorros!», asimilando la corriente temporal a la densidad de la sangre por el dolor que acarrea (Bachelard 1978: 96-97). Se recoge, asimismo, el tópico manriqueño del mar como muerte:

*Nada te pertenece. Todo es afluente, arroyo.  
Sus aguas en tu cauce temporal desembocan.  
Y hechos un solo río os vertéis en el mar,  
«que es el morir», dicen las coplas. (Q42: 289)*

El río simboliza la misma existencia abocada a la muerte, pero también la fuerza que la arrastra hacia el acabamiento: «¿En dónde buscar tu latido: en tus ríos / que se llevan al mar, en sus aguas, murallas y torres de muertas ciudades?» (Q42: 317).

La imposibilidad de volver atrás es a veces sintonizada por otras realidades relacionadas con el agua, como la playa de «Retorno»: si el agua del río arrastra para siempre las señales que pudiéramos dejar en ellas, lo que ocurre con el agua del mar es que en ella no se llegan a grabar esas huellas; buscarlas es un intento vano, pues el recuerdo es algo vago e impreciso que ni el tiempo ni simbólicamente el agua albergan. Todo es olvido; es imposible, pues, el retorno:

*Cómo retroceder y repetir  
el canto con las cuerdas empolvadas.  
Juventud, ojos, persiguiendo rastros  
de pasos en el tiempo y en el agua. (Q42: 329)*

No obstante, según vimos, el agua que corre simboliza lo que todavía está vivo. En «Pigmalión» se desarrolla esta simbología, apostrofando a la propia criatura –«Alma mía, obra mía, con mi vara / hice manar el agua de tu roca» (CSM: 452)–, que además de vida ostenta libertad: «Sé libre, alma fluvial. Ve: desemboca / en el mar vasto, canta y sueña».

En la segunda época esta imagen temporal del río se desautomatiza: «Se entreabre el río. Muestra / las entrañas del tiempo» (LA: 481). En el «Intermedio sombrío» de *Agenda* las imágenes fluviales son todavía más arriesgadas. La primera de las «Cinco cabezas» comienza así: «Esta cabeza ha rozado los lechos de todos los ríos»

(Ag: 573). Se imagina la superficie del agua como endurecida, donde no se llega a penetrar; el avance ocurre por la vertiente: el tiempo es como un río seco por cuya pendiente desciende la vida. La siguiente frase lo confirma: «Ha rodado por los siglos de los siglos». En la cuarta cabeza esta imagen del río se personifica: «con el costado herido, el río transcurría desangrándose, el padre río con arrugas en la frente, con sus brazos de fango que acunaban a los muertos» (Ag: 576). La figuración del río como sujeto viejo la encontramos también en un poema perteneciente a la primera parte de este mismo libro, «Ría de Bilbao»: «Te veo pasar, ría, / bello tu rostro de aguas arrugadas, / demacrado y ennoblecido / por los trabajos y los días» (Ag: 569). Según Rafael Morales, «el poeta se limita a contemplar las ferruginosas y contaminadas aguas del vizcaíno río Nervión, ya convertido en turbia y caudalosa ría a su paso por Bilbao, y ante ella intenta imaginarse cómo serían sus aguas antes de la vorágine industrial» (1992: 91). Podría añadirse que lo que se pretende, al hacerse mediante una personificación, es agravar la degradación contaminante del agua, al tiempo que se convierte en símbolo de todos los males de la polución industrial que afectan a la ciudad, expresados en términos de enfermedad a la vez física y moral –«la lepra de sus almas» que «los hombres / depositaran sobre tu piel fresca»–. Ambas prosopopeyas fluviales recurren a la figuración de la corriente en términos sanguíneos: el río que se desangra y la ría coloreada de «el óxido y la sangre» son también arquetipos de la herida que el tiempo y la sucesión de sufridos trabajos, en su fluir inacabable, abren en la existencia para consumirla<sup>91</sup>.

Ya comentamos la escasez de figuración acuática que, en general, presentaba *Agenda*. Por eso sorprende que en «Discurso» encontremos una acumulación de imágenes de este tipo, asociadas además a una significación simbólica insólita en Hierro: la de la fluidez del lenguaje (Bachelard 1978: 278). Así, frente a los deseos del fallecido Solimán Salom –a quien se dedica el «Discurso» y de quien se dice «*que siempre pedía un funeral con interminables y floridos discursos necrológicos*» (Ag: 596)–, el poeta reconoce, sirviéndose de la simbología acuática, que la solemnidad del acto fúnebre no

---

<sup>91</sup> Cfr. Bachelard (1978: 96-97).

ha correspondido a lo que el finado hubiera querido: «No ha habido ríos, cataratas, niágaras y amazonas arrastrando en sus aguas metáforas, adjetivos, joyería verbal».

En *Cuaderno de Nueva York* el río continúa su simbolización temporal, incidiendo en el aspecto sombrío de la vida: el transcurrir vital es, así, un río de música fúnebre, porque conduce a la muerte; de ahí «el son del río en pena» (CNY: 620) o los «ríos de negros acordes» (CNY: 658). Pero en este libro, el tiempo no solo afecta a las criaturas vivientes, sino que el mismo espacio urbano se imagina navegando por ríos repletos de pena; los ríos «ciñen la ciudad» en «Baile a bordo» y, más adelante, en «Oración», se explicita esta desautomatización del tópico<sup>92</sup>:

estos ríos profundos como penas,  
largos como el olvido o el recuerdo,  
hospitalarios, generosos,  
por los que la ciudad va navegando  
hasta la mar, que es el morir. (CNY: 677)

Otro de los símbolos del agua es la fuente, inapreciable en la poesía de Hierro excepto en dos obras, una de su primera época y la otra de la segunda. Veamos qué diferencias entrañan. En *Quinta del 42* hay una fuerte presencia de la fuente como origen de diferentes virtudes. Se trata del manantial arquetípico<sup>93</sup>, teñido de connotaciones sobrenaturales: «Manantiales de ayer, / linfas maravillosas...» (Q42: 374). En el segundo poema proemial del libro se utiliza el agua pura de la fuente como símbolo de la pureza y la limpidez de la poesía que se defiende, frente al lujo innecesario que ostenta la escritura del «esteta», a quien se apostrofa. «Qué sería de la idea de pureza sin la imagen de un agua límpida y clara», se pregunta Bachelard (1978: 28). Esta agua pura, además, simboliza lo elemental, en isomorfismo con la imagen de las «dos manos como copa».

---

<sup>92</sup> También en «Baile a bordo» se desautomatizaba el tópico manriqueño mediante semejante paráfrasis textual: «río que se desplaza inmóvil / hacia la mar, que es el morir» (CNY: 631). La diferencia estriba en que aquí hay una paradójica inmovilidad en el desplazamiento fluvial, mientras que en «Oración» la novedad consiste en la naturaleza urbana –no humana– del ser que el río arrastra.

<sup>93</sup> En *Tierra sin nosotros* había aparecido la fuente en una ocasión, pero para invertir la imagen arquetípica: el poema «A un lugar donde viví mucho tiempo» nos presenta un paisaje poco agradable de recordar, «en cuyas fuentes / nos empapábamos de otoño» (TSN: 95), como si en ellas el sujeto que bebe envejeciera de repente.

*Tú que bebes el vino en la copa de plata  
no sabes el camino de la fuente que brota  
en la piedra. No sacias tu sed en su agua pura  
con tus dos manos como copa. (Q42: 288)*

La fuente es símbolo positivo de lo primigenio, del origen que todavía no se ha corrompido; es la fuente de agua viva del paraíso terrenal. Chevalier y Gheerbrant (2007: 515) recogen una diferente actualización de este significado que se ajustaría por contraste a otro poema de este libro, «Plaza sola». Se trata de la construcción de un patio cuadrado con un surtidor central como imagen paradisíaca. El poema en cuestión presenta, como negación de esta posibilidad simbólica, una «Plaza cuadrada, con su fuente / sin una lágrima de agua» (Q42: 324). La fuente seca representaría el agotamiento de las propiedades milagrosas: ya no es posible el resurgimiento de antaño, el cual se evoca al contemplar la plaza. El poema concluye con la desesperanza, con la idea de que ya ni siquiera vale la pena llorar –«el polvo seca la lágrima»–. La concurrencia de referencias lacrimales posibilitaría incluso pensar la fuente como correlato del alma seca y solitaria del hablante: de ella ya no brota ni la pena. Si para Bachelard «El mismo recuerdo surge de todas las fuentes» (1978: 18), el hecho de que se muestre seca en este poema explicaría que el hablante no pueda recordar y se dedique a imaginar un momento no ocurrido.

No muy alejada del hontanar enjuto tendríamos la fuente turbia, imagen de la perversión de lo que debería ser puro: «Ellos mismos, sin advertirlo, / enturbiaron la fuente clara» (Q42: 371). Sin su limpidez primigenia, la fuente no es ya capaz de comunicar sus dones, y por eso es en vano que se afanan los «Pobrecillos» protagonistas del poema. Como consecuencia, «La verdad les niega su cara».

La fuente en la segunda época se reviste de significaciones divergentes, especialmente en un poema fundamental para la consideración del símbolo: «La fuente de Carmen Amaya», de *Libro de las alucinaciones*. La fuente canta, sus aguas se identifican con el ruiseñor: «Sonaba en mis oídos el ruiseñor del agua de la fuente». Se trata de una música cósmica, mediante la cual la protagonista «oía los rumores del mundo», y –al mismo tiempo– se trata también de una música doméstica que, como el agua que surte civilizada y dócil, está hecha para ser recogida en el cántaro:

De noche me acercaba a las olas.  
 Las olas no ocultaban ruiseñores  
 como el agua del cántaro que yo apoyaba en la cadera.  
 De noche, entre las olas, de cara al tiempo congelado,  
 sonaba el mar a hojas de otoño, pisoteadas por los pájaros.  
 Ceñía mis tobillos de diamantes.  
 Allí era el reino del vaivén, del ritmo,  
 de lo eterno acunado. El mar tampoco,  
 como si fuera de mi raza, se encadenaba al tiempo. (LA: 510)

En este poema encontramos, además, un sentido simbólico del mar diferente a los que hemos comentado arriba: el mar es la negación del transcurso del tiempo; es ritmo, tiempo sagrado (Eliade 1981: 63-100). Dice Carmen Amaya: «Mi sangre era el mar mismo. / Me contagiaba de su movimiento. / Me enseñaban sus olas a no morir jamás». El tiempo rítmico se opone a la temporalidad caduca, que produce el envejecimiento y la muerte: «Lo sin tiempo es la muerte. Y aquello, el ritmo, / el tiempo vivo, pero detenido; algo que no conoce / ni principio ni fin, que no parte ni llega» (LA: 511). Hay en el poema cierta coincidencia simbólica entre ambos elementos acuáticos, dado que las fuentes de decoración urbana, aunque parecen en continuo movimiento, en realidad presentan un fluir en circuito cerrado. La regeneración del líquido será símbolo del sorteo del devenir temporal; se trata, en palabras de Manuel Ríos (1992: 123), de «una infinitud hecha éxtasis». Y todo ello se logra por la relación extraña entre el vaivén del oleaje y el agua que brota cantarina: «Era el mar y la fuente junto al mar. / Y entre los dos estaba yo». Esta musicalidad podría ser símbolo de las propias capacidades artísticas de Carmen, que son las que la hacen, según Barraón, «un ser ajeno al tiempo, impasible a la muerte» (1999: 261). La interpretación es legítima también en otro poema de la misma sección, «El héroe», donde la música del mar es lo eterno, un corazón que late sin descanso.

El agua estancada, por su parte, aparece únicamente en los últimos libros hierriños, especialmente en *Cuaderno de Nueva York*, como puede comprobarse en la tabla que encabezaba este apartado<sup>94</sup>. «Cantando en yiddish» es un largo poema en el que se desarrolla esta simbología. El yo lírico no quiere recordar, intención que se corresponde

---

<sup>94</sup> Cabe matizar, sin embargo, que el binomio «agua estancada», en realidad, aparece tres veces en *Tierra sin nosotros*, aunque sin desarrollar tan ampliamente las connotaciones simbólicas que a continuación veremos.



con su acercamiento al lago<sup>95</sup>. El agua calma da tal impresión de solidez que se asimila al hidrargirio –elemento líquido, pero metal al fin y al cabo, tal y como se destaca morfológicamente en su nombre científico–: el lago, como el mercurio, es espeso y opaco, por eso funciona tan bien como símbolo de lo que permanece en el olvido. Además, el azogue es uno de los elementos capaces de convertir, con una fina capa, el cristal en espejo. «He aprendido a no recordar. / Me asomo cada día al azogue del lago» (CNY: 633): efectivamente, el sujeto no ve las experiencias pasadas, que duermen en el fondo del lago, pues la superficie reflejante del mismo lo impide; esta solo refleja la imagen de un presente intemporal, porque no está manchada de recuerdos que la deterioren.

La imagen duplicada, narcisa,  
que me contempla desde la superficie,  
es siempre joven. No la erosionaron  
ni pesadumbres, ni silencios, ni añoranzas.  
Vive inmutable en su fanal,  
en su escalofrío, en su burbuja transparente,  
en su lágrima de cristal no sometida al tiempo.

Para que sea posible recordar, el lago ha de abrirse simbólicamente, de manera que se descubra todo aquello que en él latía veladamente. La superficie de seda, símbolo isomorfo del lago por su efecto difuminador y encubridor, ha de resquebrajarse: «Súbitamente, mágicamente, el lago / rasga la seda de sus aguas» (CNY: 634). Entonces se recuerda, al poder advertir –disipado el reflejo que lo impedía– aquello que duerme en el fondo.

En «Mujer ante el espejo» encontramos la variante artificial del lago: el estanque. Esta agua domada –a la cual se unen, en isomorfismo, el cristal, el espejo y el hielo, además del azogue– puede, sin embargo, ser encrespada por una fuerza superior: el huracán.

Me está mirando el huracán. Me asomo  
al estanque, al espejo. Soy Narcisa  
que se mira en el agua congelada,  
cristal y azogue.

---

<sup>95</sup> Interpretación que se corresponde con las propiedades de la mítica laguna Estigia, donde se quedaban los recuerdos de los fallecidos en su viaje al más allá. Esta laguna de dos riberas opuestas –la de los vivos y la de los muertos– se evoca, por cierto, en la «Cabeza» primera de *Agenda*: «en el lado de acá de la laguna, no existe el tiempo, no existe la piedad» (Ag: 573).

Alguien me mira. Alguien espera. El viento  
 amansa el agua del estanque. Pienso  
 en lo que pensará de mí la imagen  
 que me contempla. (CNY: 654-655)

Como ya vimos en la parte primera de este estudio, referida a la modalización lírica, el yo poemático se corresponde aquí con un ser inerte. En principio, la simbología del agua reflectante –otra vez aludiendo mediante la mitología a la autocomplacencia de Narciso– tiene vigencia en los momentos de aquietamiento. Sin embargo, hay algo siniestro en este espejo analógico: el estanque está congelado, y por ello la superficie que permite el reflejo es de todas formas inamovible; parece que lo que amansa el viento es el agua que se removía por debajo. Entonces, ese «cristal» helado –al aquietarse la turbación que, tras él, hacía las veces de espesa capa azogada– se revela como ventana espectral, que al tiempo que devuelve la propia imagen deja entrever lo que se encuentra al otro lado, ahora que el fondo se ilumina. El procedimiento en el poema respeta, intachablemente, las leyes y premisas físico-químicas que permiten el funcionamiento de los típicos espejos de comisaría, claro que volcados a un lenguaje simbólico que responde al mismo tiempo a la psicología de la imaginación: frente a la rigidez del cristal, el reflejo voluble del agua resulta mucho más abierto en posibilidades<sup>96</sup>. Se trata, en última instancia –y en esto coincidimos con López-Baralt (2002: 58)<sup>97</sup>–, de un intento alucinado, pero definitivamente confuso, de esclarecer la propia identidad de quien observa y es observado.

La domesticación definitiva del medio acuático se simboliza mediante el acuario. Si la pecera es la prisión de los peces (CNY: 641), la figura humana busca una celda más amplia, con apariencia de libertad –donde haya posibilidad de movimiento–. Así, las reproducciones comerciales del cuerpo se nos presentan en este medio atractivo: «En los acuarios de los escaparates nadan / los maniquíes» (CNY: 634). Se pretende crear el deseo en el consumidor; los ciudadanos, de hecho, querrán reproducir esos escenarios

---

<sup>96</sup> Vid. Gaston Bachelard (1978: 39-40). Consúltese también, respecto al reflejo huracanado, su concepto del «narcisismo de la cólera» (Bachelard 1978: 47).

<sup>97</sup> Basándose en intertextualidades con otros poetas, añade la estudiosa que, por estar desnuda, la estatua simboliza la poesía (López-Baralt 2002: 65), siendo el espejo, precisamente, el texto o lenguaje en que ella se refleja (2002: 70).

comerciales, de aparente éxito, y asimilan sus experiencias más plenas a este discurso agazapador: el orgasmo, experiencia acuática, se presenta domesticado, encerrado en un acuario –aunque con apariencia de infinitud, por su color azulado<sup>98</sup>–:

*...de pronto... nuestros cuerpos destruidos,  
enlazados, recién nacidos, agonizantes,  
parpadeantes, sumergidos, nadando  
en nuestro irrepetible acuario azul  
de nunca más y música... (CNY: 640)*

De entre las «aguas» de origen fisiológico destacan las lágrimas por su presencia recurrente en algunos libros. Estas secreciones, esta «*agua pálida / del llanto*», son –en poesía– «*más que simples fenómenos*» (TSN: 78). Se trata, fundamentalmente, de un símbolo metonímico del dolor (efecto por causa), aunque las lágrimas pueden tener otros orígenes, como la rabia, la piedad o la emoción. Estos últimos sentimientos, en todo caso, son asignados a lo femenino; por eso en *Estatuas yacentes* el varón, de destacada hombría, reconoce que «Jamás me había sido lícito / el don hermoso de las lágrimas, / el imán para la ternura» (EY: 391)<sup>99</sup>. La peculiaridad más señalada en los ejemplos de la primera época es su visualización en contextos de navegación –«se embarcan en lágrimas» (A: 166); «navegas sobre las lágrimas» (CSM: 433)– o precipitación atmosférica –«*lágrimas / lloviendo en la memoria*» (CSM: 462)–, que indican el vigor subjetivo de lo que en realidad es un agua débil y escasa, hasta el punto de convertirse, en *Quinta del 42*, a la vez en instrumento de tortura y efecto de la misma: «Me torturaba con lágrimas» (Q42: 337).

Esta materialización de las lágrimas se extrema en los últimos libros hasta alcanzar consistencia de objeto: «Te hizo un collar de lágrimas / el que bebió tus lágrimas» (LA: 506). Las lágrimas endurecidas son adorno –medalla de reconocimiento–, pero recién vertidas son bebida, e incluso alimento, como «las migajas de lágrimas» de «A orillas del East River» (CNY: 681): la poesía, en efecto, se nutre de ellas; ellas son su origen, su esencia.

---

<sup>98</sup> Para López-Baralt, este «*acuario azul*» de los amantes es un espacio protegido de belleza perfecta e inalcanzable (2002: 175).

<sup>99</sup> Cfr.: «Como se hablan los hombres, / conteniendo las ganas / de llorar, de decirse / “te quiero”. Sin llorar / ni decirse “te quiero”, / que es cosa de mujeres» (CSM: 408).

## 5.2.5. EL FUEGO

Gaston Bachelard, en *La psychanalyse du feu* (1935)<sup>100</sup>, constata cómo en la psique humana, desde el principio, el fuego se ha despojado de sus valores científicos para recubrirse de una suerte de valoraciones y experiencias de orden psicológico, las cuales, además, tienen la particularidad de presentarse en sus manifestaciones más encontradas u opuestas.

Entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. Dulzor y tortura. Cocina y apocalipsis. El fuego es placer para el niño sentado prudentemente cerca del hogar; y, sin embargo, castiga toda desobediencia cuando se quiere jugar demasiado cerca con sus llamas. El fuego es bienestar y es respeto. Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado. Puede contradecirse: por ello es uno de los principios de explicación universal. (Bachelard 1966: 17-18)

En la obra de José Hierro el fuego, en sus diversas manifestaciones, va a encontrar una mayor resonancia en algunos de los libros de la primera época, y de manera especial –como puede observarse en la tabla– en *Con las piedras, con el viento...* y *Quinta del 42*, precisamente los más opuestos entre sí en cuanto a temática y territorialización<sup>101</sup>: ellos dibujan, en efecto, la esfera íntima y el ámbito público, respectivamente, el amor de la pareja y el compromiso con la sociedad. Como vislumbrara Bachelard, llama la atención que realidades tan opuestas reciban comúnmente simbolizaciones mediante un mismo elemento, el fuego, hecho que se explica por el carácter dialectizado del mismo. Lo que nos interesará, entonces, es ver cómo se construyen estos símbolos en los diferentes libros del poeta para desentrañar las modulaciones que los hacen expresión de matices tan diversos y hasta opuestos.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Fuego	3	7	15	31	1	11	11	3	6
Llama (llamarada)	2	7(2)	18	15(1)	-	4(1)	9	2(1)	5
Ascua	-	-	-	3	-	1	-	4	2
Brasa	-	10	2	1	(1)	-	-	-	3

<sup>100</sup> Citaremos el texto por su traducción castellana (Bachelard 1966).

<sup>101</sup> Desarrollamos estos aspectos en un congreso dedicado a la imagen de la mujer. Véase Saneleuterio (2010: 429-440). Lo hemos visto, resumido, en diferentes lugares de la parte primera del presente trabajo.

Chispa	-	-	-	-	-	-	1	(1)	1
Lava	-	-	-	1	1	1	-	-	-
Volcán	-	-	-	-	-	3	1	-	-
Cirio	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Antorcha	-	2	-	2	-	3	-	-	-
Faro (farol)	-	-	(1)	1	-	-	-	-	1
Fanal	-	-	-	-	-	-	-	2	2
Hoguera	2	-	2	5	-	4	2	3	1
Lumbre	1	3	-	2	-	2	1	1	-
Chimenea/horno	-	-	-	-	-	1/-	-	2/-	-1
Pira/Incinerador	-	-	-	-	-	-	-	-	1/1
Mechero	-	-	-	-	-	-	-	1	-

Según Chevalier y Gheerbrant (2007: 511), el fuego, por su correspondencia con el corazón, es símbolo constante de las pasiones, bien sea la cólera bien el amor. La vertiente amorosa de la simbología ígnea se recoge principalmente en *Con las piedras con el viento...*, libro –cabe recordarlo– «dedicado enteramente al tema del amor» (Cavallo 1987: 27). El amor tiene «aristas de fuego» (CPCV: 218), es el «mágico fuego» en el que se forjan las almas (CPCV: 239)<sup>102</sup>. El sentido sexual del fuego –producido por frotamiento–, es una de las asociaciones ígneas inconscientes más extendidas, pero sus posibilidades de representación, en la poesía de Hierro, exceden las iniciales descripciones propuestas por Bachelard (1966). Una de las propiedades de la llama es su pérdida de límites al juntarse con otra, es decir, su capacidad de fusión total; de ahí también su susceptibilidad de simbolizar la unión amorosa, llamada a convertir en una sola carne los cuerpos de los amantes: «La llama del crepúsculo / nos funde en uno solo» (CPCV: 221). El cielo, en su transición a la noche, presenta una irisación cromática semejante al fuego. Basándose en esta analogía, y por la asociación del crepúsculo con el favorecimiento de las transformaciones –propia de determinados momentos clave del día–, se unen ambos sentidos para expresar la unión de los amantes. El contagio imaginativo es doble: se traspone a los sujetos la imagen en principio cromática, y ellos mismos –debido a su amor– pueden ser considerados como esa misma llama.

<sup>102</sup> El fuego es también, en este libro, símbolo de la pasión en general: «Me dirás que, poco a poco, / se cicatriza la herida / cuando al hombre se le apaga / el fuego que lleva en sí» (CPCV: 228). El amor, cuando se acaba, es un fuego apagado: «El fuego está helado, el mundo / remoto se da al misterio» (CPCV: 250). Para mantener la pasión, simbólicamente hay que alimentar el fuego: necesita nutrirse y devorar para perpetuarse –Bachelard lo acabará llamando «*complejo de Pantagruel*» (1966: 112)–. Por eso el final del amor permite, con su frío, la cicatrización de la herida de donde se alimentaba.

Sin embargo, los amantes no siempre gozan de un amor puro y unificador, ya que en muchas ocasiones se sienten distantes a causa de las circunstancias vitales. Siguen figurados por el fuego, pero ya no es uno solo el que representa a ambos: no se habla de una llama, sino de dos, cuyo retorcimiento empieza a destacarse como símbolo del sufrimiento de los amantes por no poderse juntar: «Nos retorremos como llamas / que brotan en el mismo leño» (CPCV: 248). Se interpone entre ellos el viento y el agua; buscan sublimidad, aunque se saben esclavos de un amor tortuoso: «Intentamos, como la llama, / elevarnos al negro cielo. / Como la llama, en la madera / que la origina, prisioneros». Este amor que tortura, al no acabar nunca –a pesar de todo–, produce desesperación: «Desesperados, como llamas / que no apaga el viento del tiempo». Estas dos citas suponen una desautomatización de la simbología ígnea: si psicológicamente la madera es la madre del fuego (Bachelard 1966: 44-45), el fuego, generado en ella, acaba consumiéndola y por tanto, apagándose; en los versos que hemos citado, sin embargo, la madera logra vencer a la llama y la aprisiona, la cual sigue encendida a través del tiempo. Este vuelco se debe a que en este caso los amantes no vienen simbolizados – como sucede en las modulaciones más comunes– por la materia que es abrasada por el fuego pasional, sino que ellos mismos son la llama que no logra sobreponerse al amor. Con este original tratamiento del símbolo Hierro parece querernos comunicar la fuerza tan grande de su amor, que no acaba, cuyo mismo ímpetu y perennidad es paradójicamente causa de sufrimiento.

La llama del amor de *Con las piedras, con el viento...* parece corresponder a la plenitud de la llama de los libros anteriores, donde fundamentalmente podemos considerarla símbolo de la alegría: «¿No te acuerdas de nuestro gozo, / de nuestras risas, nuestros juegos, / de las llamas de nuestros ojos?» (TSN: 95). Este gozo, para cumplirse, necesita una dosis de evasión, precisa de un movimiento ascendente – llameante– que le haga olvidar el dolor: «Sé así que soy la llama / que sube hasta la rama, / roza los pájaros lejanos» (A: 160) –se dice en el poema que empieza, justamente, con los versos: «Es preciso evadirse / del instante»–. Se trata del «soñar cotidiano que daba sus llamas al alma en la sombra» (A: 162), siendo la llama el gozo conferido por esa huida de la realidad. En el poema «La llama» se concreta que esta alegría es posible incluso siendo conscientes de las vicisitudes; a pesar de todo «aún llamea en nuestros

ojos / el cielo azul» (A: 164), «aún veremos cada día / como una verdad dolorosa / en estas amargas verdades / la vida arder». Poco a poco nos damos cuenta de que ese sufrimiento es el origen de la alegría, y de que precisamente por su faceta hiriente es pertinente su simbolización pírca, además de por ser origen de cambios profundos –el fuego transforma drásticamente, pero de manera sublime, todo lo que entra en contacto con él: «Primitivamente, sólo los cambios por el fuego son cambios profundos, hirientes, rápidos, maravillosos, definitivos» (Bachelard 1966: 98)–. Aunque se diga que «*Mala alegría es la alegría / que nos abrasa los corazones*» (A: 171), en realidad comprobamos que esa alegría por el dolor es la única a la que puede aspirar el sujeto, quien se pregunta a sí mismo «¿Llevas / dentro de ti su llama?»<sup>103</sup>. De manera todavía más trágica, a diferencia de la quemazón de la alegría –que no solo se soporta, sino que se desea–, ser plenamente feliz es inalcanzable, pues la felicidad que observamos en otros, en la propia carne quemaría definitivamente: «Felicidad de llama / que abrasa si la toco» (Q42: 377).

También el amor, en el fondo, es imposible como la llama. Dice el amante a la amada que es «Imposible tenerte en cuerpo y alma»: «Como si pudiera, / inextinguible, arder la llama loca / sin consumirse el tronco» (CPCV: 258). Según este poema la consonancia de la plenitud del amor corporal y del amor espiritual es una utopía: el desbordamiento pasional del uno quema y reduce al otro. Dos poemas más abajo se desarrolla esta simbología de lo imposible:

Cómo se puede asir,  
con la mano, la llama;  
encerrar en la noche  
la luz, y lo que pasa  
en lo que queda... (Nunca  
podremos hacer nada.  
No basta sólo el cuerpo  
ni basta sola el alma.) (CPCV: 261)

---

<sup>103</sup> En otro poema, mediante el arquetipo del fuego combinado con el simbolismo de lo punzante, se explicita que sin la estimulación dolorosa los seres humanos no serían conscientes de que están vivos –«Precisan una llamarada, / una clara y punzante espina» (A: 175)–. Esta conciencia es la que posibilita la alegría, a quien se le atribuyen –en consonancia con lo que estamos comentando– «sienes / llameantes».

El amante se lamenta de la lejanía física cuando las almas se funden y viceversa: el abrasamiento de una realidad enfría a la otra. Al mismo tiempo, el yo lírico niega que de este fenómeno –mezcla de frío y calor– se derive la tibieza: «Pero nosotros no / somos tibios. [...] / Nuestras almas se abrasan, / claman de sombra en sombra, / penan de llama en llama» (CPCV: 262).

Se entiende ahora que el fuego, como símbolo del amor, resulte intrínsecamente ambivalente: a su dinamismo y energía se une su peligro. A ambos hay que manipularlos con cautela. Sin esta precaución actúan los amantes de *Con las piedras con el viento...*, tal y como se explicita en el poema que abre la cuarta parte del libro, dándose cuenta «Demasiado tarde» –así se titula esta sección–: «Ahora ya es tarde. Quisimos / tocar con las pobres manos / el prodigio. / Ahora ya es tarde: sabemos. / (No supimos lo que hacíamos.)» (CPCV: 255). Poco después se relaciona esta idea con la simbología ígnea<sup>104</sup>:

[...] Miro  
la llama. ¿Quién nos mandó  
tocar su centro encendido?  
Al fuego se le posee  
con los ojos. (Ni sus hijos  
pueden tocarlo.)

Por otro lado, en «[Cómo rompe el secreto]» el fuego funciona en isomorfismo con la flecha para expresar el poder desgarrador de la palabra: sólo nombrar el pasado puede resultar fatal, porque las palabras pueden herir, devastar el amor, y además son capaces de hacerlo en un instante, por eso se las relaciona con la ignición; como dice Bachelard, «lo que cambia velozmente se explica por el fuego. El fuego es lo ultra-vivo» (1966: 17): «Así fue, en un instante. / Con palabras de fuego. / Desgarradoramente» (CPCV: 223), idea que se recoge en «[“No quiero que pienses”, dices]», cuando la amada le pide que no saque a colación el pasado. El hablante no lo puede evitar, aunque sabe que su efecto es abrasador<sup>105</sup>:

<sup>104</sup> Este peligro ya se advertía en *Alegría*: «Tú quisiste robar el fuego / y te has abrasado la vida» (A: 201).

<sup>105</sup> En *Cuanto sé de mí* a este enemigo se le atribuyen poderes ardientes: «Su llama / se ha encarnizado en nuestro oscuro centro». Y más adelante: «Abrasa con carbones // inextinguibles. Deja devastados / días de sueños» (CSM: 446).



Quisiera hablarte de hermosas  
 fábulas, de pensamientos  
 luminosos, de jornadas  
 soñadas, de flores, vientos,  
 caricias, ternuras, gracias,  
 secretos;  
 pero en la boca me nacen  
 palabras de fuego.  
 Como llamas silenciosas  
 me abrasan por dentro. (CPCV: 237)

Este fuego ctónico, que nace en las interioridades, contrasta por su negatividad con la «voz de fuego» que a modo de don de lo alto caracteriza al hablante de *Quinta del 42*, la voz con la que se defienden las «hondas verdades de fuego» (Q42: 332). Se trata del mensaje verdadero, efectivo, que no deja inmune –sentido que tendrán las «palabras de fuego» (CNY: 652) que aparecen, como reminiscencia aislada, en el último libro–; para comunicarse hay que «incendiar el mundo / con tu fuego maravilloso» (Q42: 376)<sup>106</sup>. El poeta necesita recordárselo a sí mismo de vez en cuando:

Acuérdate que tenías  
 voz de fuego.

No eras árbol que se arranca  
 junco que desmaya, eco  
 de una voz desconocida:  
 eras voz de fuego.

Tú mismo eras fuego.  
 La muerte no remataba  
 nada: desataba el viento.  
 Y qué mejor camaradas  
 que el viento y el fuego.

Y por qué llorar, llorarte  
 por los muertos, en tus muertos,  
 si ellos eran viento loco  
 y tú eras el fuego,  
 voz de fuego.

Y por qué llorar un día,  
 si ya no eras fuego.  
 Por qué llorar, si las llamas  
 se desvanecieron.

---

<sup>106</sup> En el poema «Respuesta» de *Alegría* (145-146), el fuego de la comunicación eficaz parece ser incompatible con las palabras: «qué fuego pondría en mi boca, qué hierro candente»; «Sin palabras, amigo; tenía que ser sin palabras / como tú me entendieses».

Llorar y sólo llorar,  
voz de fuego.

Acuérdate que tenías  
voz de fuego.

Tu destino era incendiar  
el leño reseco.  
Pero no hay leño sin hacha,  
hacha sin hachero.  
Voz de fuego, entiéndelo,<sup>107</sup>  
voz de fuego. (Q42: 311-312)

Esta identificación se basa en asociaciones arquetípicas del imaginario: «con mucha frecuencia el fuego es asimilado a la palabra» (Durand 2005: 182). El isomorfismo entre el fuego y el hacha que advertimos en los últimos versos responde, según Durand, al régimen diurno de la imagen, por su voluntad diarética de inscribirse en un «esquema de la separación tajante entre el bien y el mal» (2005: 166). Ambos son, además, artefacto de purificación; el hacha por su función primordial de poda –recordemos el lema *Ap ipso ferro*–, y el fuego por su dimensión psicológica sublimadora<sup>108</sup>. Sin embargo, en este poema en concreto su conjunción parece más bien simbolizar otra cosa; como causa de daño, el fuego y el hacha hacen reaccionar a quien es alcanzado por ellos. Son, pues, detonantes de un proceso dinámico que pueda llevar al abandono de un estado de pasividad o inopia; se pretende con ello empujar a los demás a la concienciación y a su consiguiente movimiento o (re)acción. No es la única vez que el fuego presenta un *ritmo común* con el hacha, de hecho esta aparece casi siempre asociada a algún elemento ardiente, configurando ambas un esquema de destrucción –«devastáis con hacha y antorcha» (CSM: 436), se dice de las «sombras transidas de nostalgia» que abordan al sujeto, las cuales, siendo abstractas, destrozan y queman con sutil precisión–. Este isomorfismo estaba ya presente en el poema inicial del primer libro de Hierro: «hacha que hiere la madera, / fuego que incendia la hoja verde» (TSN: 56)<sup>109</sup>. El tono, en el único

---

<sup>107</sup> Este verso, cuya transcripción corregimos, figura partido en la edición por la que citamos. Vid. nota 20 del capítulo tercero (p. 102).

<sup>108</sup> Gaston Bachelard, en el capítulo séptimo de su ensayo dedicado al fuego (1966: 165-179), explica detalladamente las razones psicológicas de la idealización del fuego.

<sup>109</sup> Jesús María Barrajón (1999: 90-91) ofrece un dilatado comentario de estos dos versos, al que remitimos, concluyendo que simbolizan la vitalidad herida –todo lo que es susceptible de ser herido está vivo necesariamente–, pero al mismo tiempo gozosa, pues la vida plena incluye dolor y gozo. En la

ejemplo que aparece en la segunda época, es ya diferente: «ese señor... Bueno para cortar / con un hacha, y quemarlo, y calentarnos / si es capaz de calor...» (LA: 538).

Las connotaciones que hemos atribuido a la «voz de fuego» se habían ya desarrollado en *Alegría* concretizándose en la brasa, término que presenta un mayor índice de ocurrencias en este volumen, aunque en realidad todas ellas se concentran en un solo poema, «Creador»:

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.  
Con manos de brasa y con ojos de brasa  
toqué, desgajé. Por mis manos el álamo ardía.  
Y las aguas y el cielo, con sólo mis manos,  
dejaban abrirse la flor de su llama cumplida.

Ojos y manos de brasa. Mis ojos de brasa  
tocaban de lumbre la gran lejanía.  
¡Qué perfecto era todo! Con manos de brasa  
volví a modelar cada forma, le di a cada forma su forma precisa.

Con ojos y manos de brasa, con todas mis fuerzas,  
con el estéril cansancio feliz de crear pasajera alegría. (A: 149)

Simboliza la brasa toda la fuerza que se concentra en dos puntos clave del cuerpo a la hora de interpretar el mundo –ver con los «ojos»– y actuar sobre él –modelar con las «manos»–: el esfuerzo es tal –«con todas mis fuerzas»– que los miembros arden. Para Bachelard, «lo que el fuego lame tiene un gusto distinto en la boca de los hombres. Lo que el fuego ha iluminado guarda un color inefable. Lo que el fuego ha acariciado, amado, adorado, ha ganado en recuerdos y ha perdido la inocencia» (1966: 98-99). Así podemos entender también los versos «¡Qué perfecto era todo! Con manos de brasa / volví a modelar cada forma, le di a cada forma su forma precisa»: el fuego del hablante

---

misma línea, y partiendo de idéntico isomorfismo, se describirá simbólicamente al otoño en *Con las piedras con el viento...*: «Cazador, leñador, quemas las hojas / y hundes el hacha de oro en la madera» (CPCV: 275). El otoño es el elemento que destruye la vida al tiempo que la sublima; los primeros fríos secan –queman– las hojas tardías, que quedan heridas, las cuales, como contrapartida, toman una preciosa coloración que se identifica metafóricamente con el oro: el valor simbólico de este, junto con el del fuego, unido a la belleza del color, serían los agentes principales de dicha sublimación. Véase el apartado 5.2.7, concretamente las páginas 414-416, donde tendremos tiempo de desarrollarlo.

ha dotado de perfección y sentido personal cada objeto con el que ha entrado en contacto.

Mientras que las brasas se correspondían con lo que todavía es efectivo y hieren<sup>110</sup>, las ascuas simbolizan los restos exánimes, como por ejemplo las «ascuas últimas» (Q42: 300) del sueño que ya ha concluido, o incluso las pavesas a las que quedaría reducido don Gutierre de Monroy, «mientras se apagaba su vida» (EY: 390).

*Quinta del 42* es el libro pírco por excelencia, tal y como aparecía destacado en la tabla. En él, aparte de la efectividad de la comunicación, el fuego abre otras dos esferas simbólicas fundamentales. Por un lado, tenemos su vertiente uraniana, divina, según la cual se derrama desde lo alto una serie de fuerzas cósmicas –el fuego, motor de transformaciones, caracteriza momentos clave del día, en que el cielo se transforma<sup>111</sup>–. En «[Es difícil explicar]» se nos presenta al hombre de cara al cielo, clamando a unos dioses que nos han creado y como a harapos nos han abandonado. Aun así, no se pierde la fe en los dones de lo alto, y «el hombre vive, pidiendo / la llama que lo ilumine» (Q42: 293). Simboliza también el amor divino derramado sobre la tierra en forma humana: el Niño que nace en Nochebuena es un regalo iluminador de las tinieblas terrenas, es «maravillosa llama» que «en la noche se ha encendido» (Q42: 348), «Como si fuera el centro ardiente / del amor que todo lo abrasa». Este amor que viene de lo alto se distingue del amor humano en que no confunde, sino que siempre guía –su llama es isomorfa del faro–: «Maravillosa llama, / inextinguible hoguera, / faro celeste que alumbre a los que anden / con sus vidas a cuestas»<sup>112</sup>. Sin embargo, pronto advertimos que los que mantienen esta fe son en realidad unos «Pobrecillos», que «andan a tientas, tras la llama / que ellos soñaron, tras el fuego / misterioso que no se apaga» (Q42: 371). La

---

<sup>110</sup> Simbolizan, al menos, lo que todavía entraña posibilidades; en el poema que cierra *Con las piedras, con el viento...*, por ejemplo, se dice: «Puedo, entre las brasas / del hoy, tornar hasta aquel día» (CPCV: 279).

<sup>111</sup> Esta asociación posibilita que el «fuego del poniente» sea objeto de culto (Q42: 297), o que se pretenda desnudar el «gran misterio» de su «centro encendido» (Q42: 350).

<sup>112</sup> Este fragmento pertenece a la subsección «Alucinaciones». En la siguiente, titulada «Canto llano», el poeta aterrizará impregnado ya de un incipiente desengaño; se pregunta «¿Afanarse? Para qué / si a nada se llega» (Q42: 368), para más adelante analizar racionalmente el símbolo: «Por qué buscarle al misterio / la llama que lo alimenta, / si nos quemará las manos / y nunca iluminará / nuestra noche negra».

trascendencia del fuego se extiende hasta la siguiente publicación: «La Copa se funde / en el Fuego que ha sido su origen» (CSM: 430), se dice en *Cuanto sé de mí*. La copa, símbolo del ser humano, ha sido forjada gracias al fuego divino, el cual, al mismo tiempo, es su destino: «el Fuego, que ignora fronteras, el Fuego, / dio eternidad al instante enjaulado en sus límites».

Frente a la perennidad del fuego divino, que ilumina y guía, tenemos la otra vertiente simbólica del fuego, la de origen ctoniano: es una combustión veleidosa y nubladora, símbolo del sacrificio de la vida humana. La muerte es un fuego que va «*socavando nuestra roca*» (Q42: 288); el dolor que purifica es «el fuego que abrasa sus vidas» (Q42: 317); la memoria, por su parte, es una llama que tras la muerte se apaga (Q42: 305).

En «Tiempo mío sin mí» el tiempo verdadero viene simbolizado por una llama «que me ha quemado las manos» (Q42: 331). La quemazón es la prueba de que los años vividos no han sido una ensoñación: son «un fuego trágico / (un fuego que ha consumido / lo mejor que yo le he dado)» (Q42: 332). Lo trágico se deriva de la necesidad vital de irse consumiendo, pues de lo contrario no habría vida: el fuego, para mantenerse, necesita alimentarse y destruir así aquello mismo que lo posibilita<sup>113</sup>. Por eso es símbolo de la vida, en cuanto esta necesita, para serlo, del avance de la propia muerte. Este poema –perteneciente a «Los hombres y las horas», parte primera de *Quinta del 42*– nos presenta una visualización objetiva del transcurso temporal: las horas desgastan a los hombres. El tiempo, en efecto, nos consume, aunque a veces tengamos la sensación de que ocurre a la inversa, como sucede en la sección «Esfinge interior», dándole la vuelta al símbolo en un arrebató analógico de optimismo:

El hombre es llama, encendido  
cántico, y el tiempo, leña  
olorosa, pasto rico  
para el fuego que alimenta  
el pecho en su abismo. (Q42: 358)

---

<sup>113</sup> Gaston Bachelard (1966: 45) lo relaciona con el complejo de Edipo: el fuego es parricida porque previamente se le concibe sexualizado.

Dentro del simbolismo ígneo encontraríamos el volcán, la montaña vomitadora de fuego. El volcán –ambivalente por ser al mismo tiempo fértil y devastador– simboliza las pasiones, la «fuente de nuestra energía espiritual, si podemos transformarlas y domarlas» (Cirlot 1997: 467). Pongamos como ejemplo la fe enérgica representada por «el ardiente volcán de su vida» (CSM: 431) o la entrega apasionada de la juventud en «Nocturno»: «La perla / se desnuda entre los rizos / del volcán» (LA: 478). En todo caso, el volcán es el ser exuberante de diferentes radiaciones, como la hermosura, realidad que se asimila, por tanto, a la lava (CSM: 451).

Llaman la atención –salvando las diferencias– los tipos de fuego producidos por el hombre. Abundan en los primeros libros los fuegos creados para quemar: hoguera y lumbre están revestidas en la poesía hierriana de un carácter mágico e incluso divino. Sea como fuere, las hogueras resultan transmisoras de algo revelador. Respecto a aquellos cuya función es alumbrar, presentan un reparto curioso. Cirios y velas están totalmente ausentes en la poesía hierriana –la única vez que aparecerán serán eléctricos (CSM: 417)–. En la primera época, los valores de estos enseres serán absorbidos por la antorcha, de la que podemos destacar fundamentalmente dos notas de cara a su significación simbólica: su rudeza y su diseño de agarre. La antorcha se erige como símbolo de la verdad pura –elemental– que se empuña sin demasiados miramientos –«aquel hombre que va por el campo nocturno llevando una antorcha» (A: 144)– y que da luz en medio de la tiniebla o la ignorancia: «Con su antorcha de juventud / iluminaba los abismos» (Q42: 313). Por eso el protagonista de «Mambo» persigue paternalmente a las muchachas –con la intención de hacerlas entrar en razón– «empuñando una antorcha» (CSM: 413). En ocasiones la intención es tan brusca que no solo se pretende iluminar, sino incendiar con ella: «El trágico hachero saltaba los montes, / llevaba una antorcha en la mano, incendiaba los bosques nacientes» (A: 165).

En la segunda época no habrá rastro de esta iluminación rudimentaria; llamará la atención, por el contrario, la aparición de un nuevo símbolo, el fanal. Con sus notas de delicadeza y exquisitez servirá –en todas sus ocurrencias– para simbolizar el reducto de protección, siempre envuelto en una atmósfera mágica. Quien en su interior se piensa se convierte en la luz tenue e irreal que en él se cobija: «Quién pensaba que había de

encontrarme / en un fanal dorado y mágico» (Ag: 557). Es el lugar a donde no alcanza el tiempo –como mucho lo empaña (Ag: 599)–; por eso se dice de aquello que dentro reside que «Vive inmutable en su fanal» (CNY: 633).

De este ambiente irreal están impregnadas algunas de las manifestaciones píricas a partir de *Libro de las alucinaciones*; de hecho ya en su poema proemial el fuego es uno de los planos simbólicos que se aplican a la poesía; en la medida en que da «apariencia de vida» (LA: 471)<sup>114</sup>, el fuego se concierta perfectamente con la función alucinatoria de la poesía, capaz de la revelación momentánea. Hierro retomaría esta esfera simbólica en «Elementos para un poema»: «Noto que el fuego de tu chimenea adquiere movimiento en este instante. Espero el verso de los dioses en el que ondeen las palabras vivas. Y así el poema no será imposible –como sucede ahora– antes de comenzar» (Ag: 582). En el carácter momentáneo se incide en el último libro, donde simbolizará el presente más inmediato: «es punto de intersección / entre lo sucedido y lo por suceder; / llama entre la madera y la ceniza» (CNY: 613)<sup>115</sup>.

En cuanto a la tipología de utilidad crematoria, se recurrirá en esta etapa final a artefactos con un punto más de tecnología –mechero, horno, incinerador–, incluyendo referencias culturalistas a la mitología –«el fuego de la pira / con el que pagará el peaje del padre / hasta el país del otro lado de las nubes» (CNY: 619)– e incluso a la historia del holocausto –«el horno del dios Fuego. ¡Mein Gott!» (CNY: 636)–. Además, en *Cuaderno de Nueva York*, el fuego, paralelamente a la desnaturalización del agua –convertida en «aguas de artificio» o «acuatecnia»–, deja de ser una creación de Dios para ser una invención (CNY: 677) y, así, se hincha de artificiosidad: será «pirotecnia» o exhibición de fuegos «de artificio» (CNY: 629). Cabe reseñar que a principios de los setenta, en el poema «en honor de don Pedro Calderón de la Barca» (Hierro 1971: 9-16), se recurre al fuego artificial como símbolo de las consecuencias de la falta de fe «en las cosas / que cantabas» y como metáfora de las intertextualidades propias y ajenas que

---

<sup>114</sup> Recordemos que para Bachelard el fuego representa lo «ultra-vivo» (1966: 17).

<sup>115</sup> Esta misma fugacidad se intentará combatir deteniendo el tiempo. El resultado es un oxímoron, una «Llama / salvada de su acabamiento, / hecha presente para siempre» (CNY: 651). Sin embargo, por mucho que se pretenda, no se puede congelar la llama.

inevitablemente enmarañan el poema –así como, por extensión, la escritura de toda la etapa en general–: no son en ningún caso palabras originales, sentidas por quien las pronuncia; no hay en ellas llama palpitante.

Sin embargo, la significación simbólica del fuego más frecuente a partir de *Libro de las alucinaciones* es la referente a las pasiones humanas. La nobleza del amor estaría representada por las «llamas azules» (LA: 505) con las que la unión amorosa revistió en el pasado a la «Estatua mutilada». Si se niega este fuego, se anula la pasión vital: «dejó pasar sus días. Sin fuego transcurrieron» (LA: 532). El apasionamiento será lo que Carmen Amaya convierta en arte, el baile trocado en mercancía que la bailaora lleva por todo el mundo. Esta pasión artística recibirá una doble simbolización de correspondencias cruzadas: será «el centelleo de la espuma, / el oleaje de la llama» (LA: 511)<sup>116</sup>, mezcla sugerente de elementos y de connotaciones que apuntan a la efervescencia de los movimientos y de los sentimientos que los originan.

En «Yepes cocktail», de este mismo libro, encontramos mediante la simbología ígnea una oposición entre dos tipos de pasión amorosa: irónicamente se contraponen la «llama de amor viva, / que dulcemente hieres!» (LA: 503) –símbolo místico de la pureza amorosa espiritual y divina– al fuego de amor impuro y carnal, sugerido por la coloración atribuida al cabello y boca de la mujer que aparece en escena. Lo primero que sabemos de ella es que es pelirroja, símbolo infernal, signo de vorágine y lujuria (Chevalier y Gheerbrant 2007: 186); por otro lado, sus labios están pintados de un *rouge* que mancha, como mancilla el pecado –añadiendo las connotaciones sensuales que tiene la utilización del vocablo francés frente a la mayor neutralidad de su traducción española–. La ambivalencia de los valores simbólicos del fuego ha sido advertida por Bachelard, quien dedica el capítulo final de su estudio sobre el fuego a constatar cómo puede ser expresión de lo más impuro –por su sexualización– y, al tiempo, de lo más purificado (1966: 165-179). Esta contraposición, que se desarrolla en la misma estructura formal del poema –alternancia de estrofas en cursiva y en redonda–, se anticipa ya en el título.

---

<sup>116</sup> Precisamente el verso «el oleaje de la llama» se emplea como título paradigmático de una antología poética sobre el flamenco (Salvago 1988).



Jesús María Barrajón explica muy bien dicho acierto paratextual, que une dos términos distantes en sus múltiples connotaciones: sobriedad y austeridad («Yepes») junto a frivolidad y festejo («cocktail», transcrito, además, con grafía extranjerizante). Concluye el citado crítico que «Leído el poema, el título resulta ser un magnífico resumen de la visión contrapuntística que aquél nos ofrece entre vida auténtica y vida falsa» (1999: 289).

Las pasiones viles también encontrarán representación pírica en la segunda época –cosa que no sucedía en la primera–: el odio, por ejemplo, es un fuego que se apaga con el perdón –«los vivos / odian. Los vivos perdonan. / El hombre es fuego y es lluvia. / Lo hace el odio y el perdón» (LA: 501)–. Normalmente, para intensificar la significación negativa del ardor, se asocia este con tonalidades fúnebres, como las criaturas del «Capitán Baroja», simbolizadas por las «llamas de sombra» (LA: 507) que contra él resentidas se levantan. En *Agenda*, el fuego aparece solamente en la parte central y siempre con estas connotaciones que, aumentadas por la simbología cromática de la muerte, simbolizarán el castigo infernal. Recordemos, sin ir más lejos, las «llamaradas verdes» y los «cárdenos fuegos fatuos» (Ag: 574) con los que era fustigada la segunda cabeza, e incluso la «llama negra» (Ag: 576) a la que está condenada la cuarta.

#### 5.2.6. LA TIERRA Y LOS MINERALES

La tierra, principio pasivo por oposición al cielo, es femenina y sumisa (Chevalier y Gheerbrant 2007: 992); la tierra se conquista, concepción que en la lengua general presenta un avanzado grado de lexicalización, si bien ello no impide que bajo él subyazcan arquetipos fijados en el inconsciente colectivo. Aunque en José Hierro encontramos ejemplos aislados de esta acepción simbólica –como el imperio por el que «Tus abuelos / fecundaron la tierra toda» (CSM: 418) o «El héroe» de *Libro de las alucinaciones*, que en un arrebató sometedor «conquistó tierras, hizo prisioneros» (LA:

417)–, suelen ser otras las interpretaciones arquetípicas a las que se prestan las abundantes referencias terrenas que aparecen en la obra de nuestro poeta.

El lema de *Tierra sin nosotros* confronta la tierra originaria con las demás tierras por las que ha ido vagando el yo en su recorrido vital. El deseo y la experiencia que se narra es la de volver al lugar que un día fue sagrado, una tierra que ha sido abandonada y que parece que no se puede recuperar, a pesar de que en realidad no es ella quien ha cambiado, sino los habitantes que a ella regresan.

*¡Qué sola, tierra, sin nosotros!  
Es posible que sea el alma,  
vagabunda por tu ladera,  
la que se sienta solitaria. (TSN: 103)*

En «Vuelta» se llega incluso a dudar de la fidelidad de esta tierra: «Tierra sin mí, ¡si habrás violado, / profanado nuestro secreto!» (TSN: 105). Aun así, prima la conciencia de que la naturaleza es más perenne que el hombre; a él todo le sobrevive. La tierra en concreto representa la certeza de lo que siempre permanece: en «[Ahora ya es tarde. Quisimos]» el yo lírico, ante el sentimiento de desposesión amorosa, se consuela con la que no le va a dejar: «aroma de tierra. Piso / la tierra. Miro la tierra / hermosa...» (CPCV: 256), aunque en el fondo sabe que es inabarcable, que no se puede «pretender apresar el latir de la tierra, desnuda y redonda» (CPCV: 260).

Del carácter femenino de la tierra se desprende su fecundidad, sobre todo cuando, en contacto con el elemento agua, germen también de vida, se muestra húmeda<sup>117</sup>. En ocasiones, sin embargo, el carácter maternal y nutricio de la tierra –«la pasión con que dora la tierra sus frutos calientes» (A: 144)– se torna en contra de los mismos a los que alimenta: ella misma, al nutrirse de muertos, se vuelve destructiva y repudiable:

Y en torno está la tierra  
erizada de espinos.  
Y en torno está la tierra  
para enterrar los muertos

---

<sup>117</sup> Considérese al respecto el comentario que ofrecemos en el siguiente capítulo a propósito de «Después de la lluvia de otoño» (pp. 471-472).

y atormentar los vivos. (A: 197)

La tierra no solo digiere los cuerpos de la humanidad, sino que también pretende absorber sus obras, sus ciudades. De «Santillana del Mar» –en el último terceto de un soneto homónimo– se dice que «la tierra silenciosa espera / nuevamente a la vieja prisionera, / para encerrarla en su prisión oscura...» (CSM: 447). Estamos claramente ante lo que Durand denominaría arquetipo de la intimidación (2005: 244-251), dentro del régimen nocturno de la imagen, donde la división tajante entre el bien y el mal, propia de los símbolos diurnos– se acomoda o se eufemiza. Se trata de la ambivalencia que caracteriza a la matriz, y con ella a todos los vehículos que la simbolizan –al menos en la poesía hierriana–. Al tiempo que se la invoca como origen –«¡Oh, madre tierra!, entre tus piernas / nacen los juncos» (TSN: 113)– se la concibe como destino, sin perder su carácter maternal: la muerte es un seno que nos acoge, morir es volver al útero. En «Remordimiento», por ejemplo, se imagina al muerto «mezclándose / con la tierra materna» (CSM: 410).

La tierra es el lugar de los vivos, el espacio que conocemos y que se opone por tanto al mundo aéreo trascendente y extraño: «lejanas brisas / que nos alejan de la tierra / maniatados y adormecidos, / sin saber a dónde nos llevan...» (TSN: 125). La tierra soporta sobre sí la vida, y por eso se la ama: «Tierra nuestra, vida nuestra, tiempo nuestro...» (TSN: 97); «amo la tierra, / donde encuentro, cada mañana, / la certeza de ser materia» (TSN: 92). El último ejemplo, perteneciente a «Llegada de la muerte», alberga una simbolización contraria de la tierra: la muerte se acerca a quien se encuentra «desnudo, seco, / a punto casi de ser tierra» (TSN: 93). Y es que, como sugeríamos arriba, «volvemos a la tierra / tan desnudos como salimos» (TSN: 87). Así, en «Mili de Castro», otro poema de este mismo libro, frente a los «tapices de hierba verde» del yo lírico, el muerto a quien se apela tiene «sábanas de tierra» (TSN: 116) que le cubren como una pesada carga que le impide ver el cielo<sup>118</sup>. En *Estatuas yacentes*, por su parte,

---

<sup>118</sup> Es interesante esta oposición, que se fundamenta también en la simbología postural: la horizontalidad de la sabana –llanura inabarcable– que connota la posición del enterrado se opone a la verticalidad del tapiz. Cabe señalar, además, las resonancias de tejido simbólico que ambas palabras activan: el tapiz como ornato que se contempla y la sabana, con reminiscencias e incluso confundándose con su

se apela al muerto don Gutierre de Monroy haciendo referencia a su «cuerpo que empapa la tierra, / que empapa la tierra y aguarda» (EY: 396).

El poeta, al identificarse en la primera época con los caídos por la patria, confiesa en el poema que la tierra que «*He ido desenterrando / todos mis muertos*» (CSM: 462). Él mismo se siente la tierra que los alberga: «*Dolían en lo hondo / de mi tierra*». Una vez ha sacado de sí el peso de todos los muertos se siente liberado, es decir, dispuesto a ser él el enterrado:

Dejé sus pobres huesos  
a la luz de la aurora.  
Me sentí libre y triste.  
Miré la tierra, hermosa  
como la primavera,  
joven como una novia.

Tierra muda, dispuesta  
a cavar mi fosa.

El sentido matricial lo recoge la arena en alguna de sus manifestaciones –«Arena casi / maternal» (TSN: 110)–; la playa es «la gran / madre de arena» (Q42: 329), emparentada con el *regressus ad uterum* de los psicoanalistas (Chevalier y Gheerbrant 2007: 137). Pero la arena, por la poca cohesión entre sus granos, es también símbolo de la inconsistencia: «playas donde no pueden / pronunciarse palabras / sino de arena y viento» (CSM: 455)<sup>119</sup>.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Tierra (Arena)	31(7)	14(1)	18(3)	19(2)	6	17(6)	20(3)	3(1)	3(6)
Polvo	2(1)	-	-	4(2)	-	3	1	2	(1)
Materia	2	2	-	2	-	(1)	(1)	1	3(1)
Suelo	1	1	2	1	-	-	-	1	1
Barro	2	1	-	-	-	1	1	5	-
Limo	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Fango	-	-	-	-	-	-	1	1	-
Humus	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Piedra (Roca)	13(6)	4(2)	9(5)	15(2)	7	12(5)	37(4)	9	5(1)
Peña (Peñasco)	-	(1)	1	-	(1)	-	1(2)	-	-
Granito	-	-	1	1	-	2	-	1	-
Mármol	1	-	-	3	-	4	1	1	3
Diamante	-	-	-	1	-	3	5	1	1
Esmeralda	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Ópalo	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Rubí	-	-	-	-	-	-	-	1	-

homógrafa esdrújula, como paño que cubre y tapa –produciendo incluso emoción irracional de muerte por su asociación con el sudario–. El sujeto ante el primer tejido es activo; ante el segundo, pasivo.

<sup>119</sup> Cfr. la arena sin tiempo de «Noviembre», analizada con detalle en el apartado 6.2.2 (p. 479-481).

Azabache	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Oro	9	11	10	18	1	11	7	13	13
Plata	1	1	5	12	-	4	2	4	6
Metal	2(1)	3	1	-	-	8	1	4	4(3)
Hierro	-	2	-	14	1	(1)	1	3(3)	(2)
Acero	-	-	1	1	-	-	-	1	2
Cobre	-	-	-	1	-	1	1	4	3
Plomo	-	-	-	-	1	1	-	-	1
Bronce	1	-	-	-	-	3	-	1	1
Estaño	-	-	-	-	-	-	-	-	3
Cobalto	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Imán	-	-	-	-	1	-	1	-	-
Azogue	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Petróleo	-	-	-	-	-	2	-	-	-
Fósforo	-	-	-	-	-	-	-	-	1(1)
Cristal	1(2)	1	3	5	-	3(1)	3(1)	4(1)	10(2)
Vidrio	1	2	2	-	-	2	1	2	4
Perla	-	-	-	-	-	-	1	1	-
Nácar	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Concha	1	-	1	1	-	1	1	1	-
Marfil	-	1	-	1	-	1	3	3	2
Hueso	1	-	-	4	1	2	-	3	-

En *Libro de las alucinaciones*, único libro de la segunda época representativo en cuanto a la frecuencia y relevancia de la tierra, esta simboliza el pasado: es lo que se recuerda en «Alucinación submarina». La tierra ya no es el alma nutricia que a todos acoge, pues los mismos humanos que se encargaron de explotar a su propia madre fueron por ella rechazados, «el mundo fue estrecho para tantos / y fueron estrujadas las ubres de la tierra» (LA: 487), quedaron expulsados fuera de ella, al fondo del mar como universo alternativo.

Cercano a algunas significaciones de la tierra, el barro es en la poesía hierriana símbolo constante del ser humano, de la materia endeble con la que estamos creados; Dios nos hizo «de barro tierno» (TSN: 100), sustancia que permite a los mismos humanos seguir modelándose, porque no nacemos acabados, sino que estamos vivos, somos «el barro / que una mano mortal modela» (TSN: 124). La peculiaridad de la segunda época es que en ella se añaden otros vocablos más variados para referirse a esta sustancia, como el limo, el fango o el humus, elementos que –además de estar totalmente ausentes en la poesía anterior– ya no simbolizan lo mismo que el barro, sino que apuntan hacia el detritus de la tierra, que acabará acogiéndonos y

desintegrándonos<sup>120</sup>: al río, por ejemplo, se le atribuyen «brazos de fango que acunaban a los muertos» (Ag: 576), y el yo lírico de *Libro de las alucinaciones* afirma que se «hundía en el fango» (LA: 541), como símbolo de la pérdida de la vida y de la libertad de movimiento. Se trata de una curiosa simetría: el barro es nuestro origen –«el barro en que nacimos» (A: 196)–, y las demás formas fangosas nuestro destino.

El polvo, como sustancia que se posa en la superficie de las cosas, simboliza el paso del tiempo. Si el polvo procede de abajo, connota el cansancio de haber pisado largamente los caminos: «volvemos fatigados, / llenos de polvo del camino, / en la cabeza la ceniza / desoladora del olvido» (TSN: 87). En este ejemplo, la ceniza funcionaría como isomorfa del polvo que procede de arriba, el que se produce –en contraste con el primero– por la quietud y el olvido.

En *Quinta del 42*, libro con más representación de objetos simbólicamente empolvados, se añade un matiz al polvo: este no se puede desprender de las cosas sin más, sino que las impregna; lo polvoriento no tiene vuelta atrás: «Cómo retroceder y repetir / el canto con las cuerdas empolvadas» (Q42: 329). El efecto del polvo es ahora simbólicamente el efecto más desolador del tiempo: desgasta –o seca– y conduce al olvido: «besarte la boca de tiempo / donde el polvo seca la lágrima» (Q42: 324). Hasta tal punto puede devastar que las cosas –e incluso las personas– acaban, ya en *Cuanto sé de mí*, convertidas en el mismo polvo que las cubre: son su propio residuo ya irre recuperable, tan solo unas «motas / de polvo gris» (CSM: 462).

Apenas queda rastro de esta simbología en la poesía posterior de Hierro. Aparte de que el término es mucho menos frecuente, suele aludir –especialmente en *Agenda*– no al efecto del tiempo, sino precisamente a lo que está fuera de él, a modo de polvos

---

<sup>120</sup> El *Diccionario* de la Real Academia Española marca esta diferencia: de entre estos términos usados por Hierro, el barro es el único que incluye entre sus acepciones –como sinónimo de arcilla– la posibilidad de ser modelado; los restantes solo se definen como sustancia propia del suelo. Por eso el barro es, en todas las tradiciones, símbolo fundamental de la «materia primordial y fecunda» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 179). Bachelard, por su parte, destaca la ausencia de forma que presenta la pasta (1978: 161): es, por tanto, un principio o un final potencial.

mágicos; así el «polvo de oro» (Ag: 593) o el «polvillo de música, como el del ala de la mariposa» (Ag: 601)<sup>121</sup>.

La piedra, en los primeros libros, es símbolo de inmovilidad. Como la tierra, la roca permanece inmutable a pesar del paso del tiempo, ella queda impasible ante el vivir humano. Este es el lema de *Tierra sin nosotros*, que convierte a la piedra en una certeza –«Firme, bajo mi pie, cierta y segura, / de piedra y música te tengo» (TSN: 120)–, en una evidencia: frente a la inestabilidad del sueño, lo que se solicita es «una piedra, un grano / de arena, un soplo verdadero» (A: 201), lo que simbólicamente equivaldría a una revelación sólida, aunque sea pequeña. Porque la piedra es aquello que por su resistencia tiene la capacidad de perdurar. En *Estatuas yacentes* se aprecia muy bien esta relación al describir, en términos pétreos, a don Gutierre de Monroy. Su fortaleza y resistencia, expresadas simbólicamente a través de la piedra –y «piedra ejemplar» (EY: 392)–, se corresponden con su deseo de perdurabilidad tras la muerte:

Cuando oyó pisar a la muerte  
el roble oscuro de su cámara,  
sabe Dios a qué artista anónimo  
encargaría su sepulcro.  
Soñaba perdurar en piedra,  
al lado de doña Constanza,  
hasta el término de los tiempos. (EY: 389)

Es así como su «pecho de peñasco» (EY: 391) acabará realmente esculpido en piedra. No obstante, hay algo se le escapa al protagonista en su deseo de petrificarse: la materia que dura y permanece es la piedra bruta; la labrada por mano humana es generalmente una profanación<sup>122</sup>, una osadía del hombre que está contaminada de la caducidad que a este le es intrínseca: como todo lo humano, sus obras –por muy pétreas que sean– terminan siendo «marchitos / palacios de piedra» (CSM: 420) porque están sometidas a la erosión del tiempo y condenadas, por tanto, a formar parte de un montón

---

<sup>121</sup> Lo mismo ocurre, por cierto, con la arena, que en *Libro de las alucinaciones* se reviste de un halo mágico, alucinado, como la «luminosa arena de estrellas» (LA: 492) que dispersa el paso de la mujer que se desnuda en «Marina impasible».

<sup>122</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant (2007: 828): «La piedra labrada no es en efecto más que obra humana; profana la obra de Dios, simboliza la acción humana que substituye a la energía creadora». De esta idea se derivará, en la poesía de José Hierro, la diferencia entre unas piedras y otras.

de ruinas. Esto precisamente es lo que se lee en las edificaciones de «Santillana del Mar»:

Cuando se piensa que estas piedras, antes  
de ser domadas armoniosamente,  
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 herida,  
hecha manjar para la luz, medida,  
ordenada, elevada hacia la altura,

y que la tierra silenciosa espera  
nuevamente a la vieja prisionera,  
para encerrarla en su prisión oscura... (CSM: 447)

Las piedras, como parte de la creación, tienen una serie de funciones que en el poema se resumen en protección y contención de otros fenómenos –«escudo», «cauce»–. De la naturalidad o disposición originaria de la misión divina de las piedras se deriva su resistencia. El hombre, al sacarlas de su contexto, está profanando el mismo suelo que las alberga, de ahí la imagen de la herida y la consiguiente sed de venganza de la tierra, que «silenciosa espera» estas sacrílegas creaciones humanas para reabsorberlas. La piedra transmutada por el hombre no tiene, por tanto, capacidad de durabilidad y resistencia. Por eso Manuel Mantero propone, como oración principal que las dos subordinadas temporales omiten –por innecesaria–, la idea de que («Cuando se piensa [...] ...») «*tenemos dolorosa conciencia de la inutilidad del esfuerzo humano, como del triunfo de la Naturaleza*» (Mantero 1986: 185).

Las piedras pueden ser consideradas como arquetipo de lo inerte: sobre ellas no germina la simiente (CSM: 462; 439). Sin embargo, el inconsciente ve algo de receptibilidad en ellas, que se traduce en la actitud que da título a *Con las piedras, con el viento...*:

*Con las piedras, con el viento  
hablo de mi reino.*

*Mi reino vivirá mientras  
estén verdes mis recuerdos.*



*Cómo se pueden venir  
nuestras murallas al suelo.  
Cómo se puede no hablar  
de todo aquello.  
El viento no escucha. No  
escuchan las piedras, pero  
hay que hablar, comunicar,  
con las piedras, con el viento.*

*Hay que no sentirse solo.  
Compañía presta el eco.  
El atormentado grita  
su amargura en el desierto.  
Hay que desendemoniarse,  
liberarse de su peso.  
Quien no responde, parece  
que nos entiende,  
como las piedras o el viento.*

*Se exprime así el alma. Así  
se libra de su veneno.  
Descansa, comunicando  
con las piedras, con el viento. (CPCV: 211)*

Frente a la consideración racional de la piedra como «sordo mineral» (TSN: 111), algo empuja al sujeto a creer que hablando a las piedras es posible el desahogo<sup>123</sup>. Y es que a la piedra se le atribuye un misterio –la piedra, en las tradiciones antiguas, podía ser receptáculo de un oráculo–: contiene en ella un latido, reservado a quien se le acerca con la disposición adecuada –«Sabed: si se la escucha, / se oye latir la piedra» (Q42: 348); «La piedra / también late» (Q42: 358)–. Se revela entonces como sonora, como transmisora de los secretos que contiene. La plaza, al ser revisitada por el hablante de *Quinta del 42*, se siente transformada: las losas que la recubren son «piedras hechizadas», se dice de ellas que «sacuden el yugo / de los siglos que las encantan» (Q42: 325); las piedras, al formar parte de un lugar céntrico, actúan en isomorfismo con él como portadoras de algo que el yo lírico va a recibir. En el libro precedente se había desarrollado largamente; no solo se desahoga hablando unidireccionalmente a las rocas, sino que, en el fondo, sí se cree que son capaces de responder:

Pregunté a las rocas. (Ellas  
saben de esto.) No dijeron:

---

<sup>123</sup> «Uno se desembaraza de sueños de muertos contando tales sueños a la tierra, bajo una piedra que recubre así el maleficio» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 833).

«Muérdete tu corazón,  
sé el desbordado momento  
que borre aquello que nunca  
fue para ti. Si eres hombre  
permanece en pie, desgárrate  
la vida; pero en silencio  
como nosotras, mirando  
el declinar de los siglos,  
el arrojarnos los mares  
flechas de plata»...

Pregunté a las rocas. (Ellas  
saben de esto. Ellas tuvieron  
su humanidad encendida  
cuando vivían.) [...] (CPCV: 230)

Las piedras, por su inmutabilidad a lo largo de los años, «se visten / de eternidad», son por esta condición, observadoras: «miran / declinar los siglos» y son, en última instancia, testigos de la marcha del «hombre a su soledad / inevitable.» (CPCV: 231). Su observación silenciosa y su resistencia a la erosión –del tiempo y del mar– las hace idóneas en su sabiduría: «Ellas / saben de esto» y, además, se las considera capaces de transmitir la respuesta solicitada, aunque en el poema parece que finalmente se guardan su sabiduría y permanecen en silencio.

Esta simbología es la que se recoge en *Libro de las alucinaciones*. La piedra es ahora el quid de la alucinación –es muy recurrente en esta obra la simbolización litomorfa–: gracias a esta se revela el misterio pétreo que había comenzado en los primeros libros. Las piedras irradian una suerte de conocimiento –son «radiantes» (LA: 531)–, o al menos lo albergan sin evidenciarlo: «piedra, misteriosa / por dentro, bruñida por fuera, / pura, evidente y enigmática» (LA: 495). En «Alucinación en Salamanca» solo con pisar las piedras el hablante sabe «que había allí un secreto / de paz, un corazón / latiendo para mí» (LA: 483). Las piedras son mudas, pero susceptibles al tiempo de ser súbitamente iluminadas y revelar lo que esconden. En el breve lapso de la alucinación que se poetiza en esta composición, la piedra se licua, pierde su opacidad y dureza posibilitando que el alma navegue en una suerte de «oleadas de piedra» (LA: 484). La revelación es, insistimos, momentánea, con lo que la piedra volverá inevitablemente a ser opaca, dejará de transmitir: «Quién sabe qué decían / las olas de esta piedra. / Quién sabe lo que hubiera / –antes– dicho esta piedra» (LA: 485). Como la alucinación, tampoco la piedra será reveladora de manera perenne; aunque ella misma

intrínsecamente lo sea, la manifestación de sus propiedades estará ligada a la conjunción de una serie de requisitos, sin los cuales la piedra seguirá simbolizando lo inerte y de imposible penetrabilidad. Como dicen García Conde y Lozano-Renieblas, «La piedra, al igual que la muerte, es un símbolo que está en el límite entre lo temporal y lo trascendente» (1992: 153). Dos poemas lo desarrollan de manera representativa en *Libro de las alucinaciones*: «Estatua mutilada», donde la materialidad de la misma –«piedra silenciosa» (LA: 505)– es el obstáculo primordial de la penetración cognoscitiva<sup>124</sup>, y «Mundo de piedra», en el que nos detendremos en el capítulo séptimo y donde se insiste en que «La piedra no sonaba. / Nunca más sonaría» (LA: 479): no hay revelación posible en un ambiente pétreo donde es inviable la vida –es todo «piedra yerta»–.

La piedra marmórea, en concreto, se relaciona con la muerte y el ansia de perduración –así las conmemoraciones lapidarias o estatuísticas a las que se refiere por metonimia el mármol–. El granito, por su parte, es símbolo de la hostilidad de la vida: España tiene «duro / corazón de granito» (CPCV: 280), y nosotros mismos, al acabarse nuestro tiempo, estamos hechos «del granito de la muerte» (Q42: 305).

Las piedras preciosas son más abundantes en la segunda época, pero respecto a su capacidad simbólica solo resulta relevante el diamante. Arquetipo de lo puro en *Quinta del 42*, va evolucionando hacia la perfección, que se consumará a partir de *Libro de las alucinaciones*: «De pronto, / deslumbradoramente, / el agua cristaliza / en diamante... Una súbita / revelación...» (LA: 483). El diamante simboliza el grado supremo del perfecto acabamiento y, en este poema en concreto, el punto álgido de la alucinación.

El «diamante bajo el sol» (LA: 489) de «Alucinación submarina» es –sin olvidar su matiz de excepcionalidad– el elemento tamizador que suaviza la monstruosidad de la revelación; la luz desnuda del sol es voraz para estos seres que reconocen que «el sol nos abrasa los ojos». Según registran Chevalier y Gheerbrant en su *Diccionario*, «el sol representa el conocimiento intuitivo, inmediato» (2007: 951), demasiado directo por tanto para la capacidad humana cuando esta está acostumbrada a la «luz tenue» (LA: 488) de

---

<sup>124</sup> Es por ello que Pedro J. de la Peña la denomina «anti-alucinación» o «imaginación bajo control» (2009: 212). Cfr. González Fuentes (2006b).

la luna, a la que los citados simbólogos consideran «símbolo del conocimiento por reflejo, racional, especulativo». Los seres submarinos, como desarrollaremos abajo, son correlato de la humanidad en la medida en que esta se ha ido construyendo su propio conocimiento a través de su razón, sin necesidad de que este le sea manifestado por un ser superior. El contacto directo con la trascendencia divina puede resultar, por tanto, letal.

Si consideramos ahora los elementos metálicos, el hierro es el metal por antonomasia, y *Quinta del 42*, el libro férreo por excelencia, donde se relaciona con dos esferas simbólicas diferenciadas. En primer lugar, destaca –también en sus anteriores ocurrencias– la consideración de este metal como provocador de sufrimiento y muerte, por metonimia del instrumento para matar sin gloria, pues se trata del más vulgar de los metales. Esto, unido al sabor herrumbroso de la sangre, será decisivo –ya en la segunda época– para caracterizar el sufrimiento de las «Cinco cabezas». En segundo lugar, el hierro simboliza la privación: metal duro y básico, está asociado a los barrotes –«Cárcel de hierro» (Q42: 352)–. Además, *Quinta del 42* es el único libro donde se juega con la ambigüedad hierro/Hierro. En «Segovia» se nos retrata a un sujeto en tercera persona, que como ya dijimos apuntaba a un desdoblamiento de segundo grado<sup>125</sup>. El ferrocarril es símbolo en este poema del viaje purificador: el hierro de las vías chirría contra el hierro de las ruedas del tren, extensión del propio viajero –de sus privaciones, de su pasado de hierro–, que se deja pulir con esa misma fricción, un hierro estratégicamente situado en comienzo de frase, de manera que la mayúscula no sea decisiva, sino únicamente ambigua, al tiempo nombre común y propio<sup>126</sup>.

Subió al tren. Sumergido en la noche  
dejó el sueño, inviolado.  
Apagaba sus lomas,  
sus aromas, el llano.  
Hierro contra hierro,  
a rítmicos golpes de hierro se fueron borrando.

---

<sup>125</sup> Vid. *supra*, p. 160.

<sup>126</sup> Pedro J. de la Peña desecha la referida ambigüedad decantándose directamente por «la participación activa del poeta como protagonista del texto en un juego de palabras en el que tiene una referencia constante su propio apellido» (2009: 118-119).

Hierro contra hierro.  
 ...Rejas y puertas de hierro, murallas, candados...  
 (olvida, Dios mío, recuerda: su nombre, su edad, profesión,  
 nombre del padre y de la madre...) ...murallas, candados...  
 Hierro contra hierro,  
 iba recordando.

Hierro contra hierro,  
 alargaba su mano de hierro el estío lejano.  
 Y se dijo: yo soy, he de ser... (afirmaba el presente, el futuro).  
 A oleadas borraba el pasado.

Se dijo: yo soy. (Le cantaba una alondra: tú eras...)  
 Rezó por el hombre que fue, por el hombre que estaba llorando. (Q42: 322-323)

La atmósfera férrea nos visualiza la acción purgativa del que va recordando el pasado negativo –teñido de las connotaciones privativas del hierro– para irlo borrando o purgando «a rítmicos golpes de hierro», expresión que aúna la simbología purificadora del viaje –rítmico *chucuchú*– y de la poda –efecto limador del hierro<sup>127</sup>–.

El metal en general, en la primera época, se destacará por su capacidad de resonar y de fundirse –frente a su uso a partir de *Agenda*, siempre vinculado a lo artificial, como veremos–. En *Alegría* el sueño es de «impalpable metal»(A: 201), en la medida en que se presenta como una realidad que irracionalmente nos produce esa emoción: lo que oímos en sueños resuena y lo que vemos se funde. La explicación de esta imagen visionaria –coincidente en el caso de «los metales de la distancia» (CSM: 436)– nos servirá de base a la plena utilización simbólica de lo metálico en la primera época: en «*Nombrar perecedero*», por ejemplo, los nombres de las cosas son para los oídos «*metal que el instante rompe, / metal que funde el instante / para un instante del hombre*» (CSM: 405), son una consistencia aparente, porque aunque sean metal, su resonancia es pasajera y su consistencia de carácter fundente.

Los metales con más representación en la poesía hierriana son los más preciosos. Destaca por su frecuencia el metal perfecto, el oro; símbolo de la sublimación, se relaciona con el sueño en el sentido en el que este representa una idealización de la realidad: «Campanas de oro. En la noche / doblan, descienden al sueño. / Campanadas

---

<sup>127</sup> Recordemos aquí el lema frayluisiano *Ab ipso ferro*, que la crítica ha aplicado a la poda del poema «Olas» (Sánchez Zamarreño 1995: 16-17).

de oro van / midiéndonos» (CPCV: 250); «tu paisaje arrastraba espumas / ilusorias, pétalos de oro» (CSM: 457). En «Una tarde cualquiera», el estado de ensoñación lleva al hablante a sentir próxima la sublimación de la muerte, afirmando por consiguiente que «en todo hay oro, y nada / duele ni pesa, amigos» (Q42: 299). Este es el sentido uránico del oro, percibido como eternidad, como un don proveniente de lo alto –Dios «derrama el oro» (Q42: 303)– o que recuerda a las divinidades –«órgano de oro» (Q42: 324)–. El oro ctónico, por su parte, representaría por antonomasia la riqueza de la tierra, los tesoros reservados en las profundidades –en la «entraña de oro de la tierra» (CSM: 447)– para aquel que los sepa descubrir. En «Soledad» (A: 185-187), por citar un ejemplo, el oro simboliza la riqueza espiritual que hemos ido atesorando –la historia, la alegría, la propia vida–, por cuyo valor se convierte en blanco de sustracción. Son los «instantes de oro» (CSM: 435) que se acumulan en la vida y que se desean eternos. Porque la perfección del oro se relaciona con la eternidad: «Las limpias / horas serían urnas de oro, / donde la gracia se eterniza. / Y sin pasado y sin futuro / y sin presente que nos mida» (A: 175).

Frente a la escasez del color dorado en la segunda etapa creativa de Hierro, según comprobamos al tratar la simbología cromática, el metal áurico en sí mismo mantiene en ella casi la misma constancia que en sus libros anteriores, mientras que la diferenciación interpretativa entre ambas épocas sí se corresponde con lo atribuido a dicho color. En efecto, las connotaciones de ensoñación del oro lo convierten en símbolo de lo adquirido a través de la alucinación: frente a la durabilidad y estabilidad de este metal en algunos ejemplos de la primera época, en la segunda se continúa la vertiente de perfección inalcanzable de manera definitiva. Así, las «playas de oro» (Ag: 568), el «trono de oro» (LA: 490), etc., están revestidos de un carácter ilusorio, ya que en la alucinación, como en el sueño, las cosas se pueden contemplar momentáneamente, pero no se pueden asir. En la parte final de «Retrato en un concierto», las «puertas de oro» que se abren con «llaves de ceniza» (LA: 498) simbolizan la precariedad de la humana pretensión de conocimiento: esta acaba fracasando –la «cerradura de oro» solo se puede cerrar (LA: 527)–. Como la alucinación, el metal más precioso al cual el hombre puede aspirar también se marchita, se diluye en la memoria y se convierte en «oro ajado» (CNY: 665). La imposibilidad de mantener el esplendor de las revelaciones más hondas,

simbolizadas por este oro que también caduca pese a su aparente resistencia, se recoge en el prólogo de *Agenda*:

Es cosa de gusanos de seda:  
 segregan tenues hilos de oro  
 con los que van edificando  
 su alcázar, cárcel, túmulo,  
 su oscuridad definitiva;  
 se desangran en oro, resignados  
 a no ver desde fuera nunca jamás su obra concluida.

Un día algo despierta en el recinto silencioso  
 –resurrección o transfiguración–:  
 ya no es el tejedor apresurado de la saliva de oro [...] (Ag: 551)

La poesía, que intenta captar en sí misma esa esencia de vida, no es más que un esplendor inerte: para fijarlo es necesario matarlo, inmovilizarlo atravesándolo con un alfiler, como hace el entomólogo para apresar la belleza del insecto. La escritura se revela, necesariamente, como «excriatura».

Después del oro, el metal más frecuente es la plata, aunque en este caso su interpretación simbólica está ligada –en casi todas sus ocurrencias– al color de la misma, revelándose así más que como mineral de ciertas propiedades, como símbolo cromático –y como tal ya lo tratamos arriba–.

El cristal, imagen primordial de la superficie acuática –sobre todo en los primeros libros– se va a ir llenando de un concreto significado simbólico, emparentado con la interpretación psicoanalítica que Loeffler ve en el palacio de cristal de los cuentos de hadas, como «habitáculo de las imágenes grabadas en nuestro Inconsciente»<sup>128</sup> o al menos –añadimos– pertenecientes al pasado: el cristal produce «viejos reflejos» (Q42: 372), en una suerte de distorsión diacrónica. El mar, sobre el que se proyectan las principales imágenes cristalinas, se convierte por contagio en el receptáculo de la memoria: «Tú que guardabas en cristal salado / vivos retratos que ondulaba el viento» (TSN: 72). Son esos mismos recuerdos los que pueden empañar las imágenes que hemos idealizado a lo largo de la vida, surgiendo así –y de manera especial en *Con las*

---

<sup>128</sup> Ápud Chevalier y Gheerbrant (2007: 360).

*pedras, con el viento...*— como elemento nefasto y profanador de la pureza: «Recuerdos no te nublen / el cristal de tus sueños» (CPCV: 216)<sup>129</sup>. Todo lo que de alguna manera aparece cristalizado en la poesía hierriana forma parte del proceso arquetípico de manutención en la memoria, e incluso de toma de conciencia o visualización de lo inconsciente: «en tu memoria cristalizaban sombras» (CNY: 670), mientras que el «vidrio empañado» o «esmerilado» será en Hierro directamente símbolo constante de la imposibilidad de nitidez del esfuerzo memorístico.

En la producción última del poeta el cristal y el vidrio aumentarán en frecuencia, pero se distanciarán de su faceta más natural para convertirse en formantes de la simbología escénica de la gran urbe<sup>130</sup>.

### 5.2.7. SIMBOLOGÍA TEMPORAL

En los primeros poemarios de José Hierro, dentro del esfuerzo por situarse en todo momento en un espacio y tiempo concretos, llama la atención la abundancia de referencias temporales, tendencia que se exagera en *Quinta del 42*<sup>131</sup>, libro —como sabemos— más preocupado por el tiempo histórico. El testimonio de la primera época dejará paso a una obsesión por obviar el tiempo o, al menos, trascenderlo: los últimos libros están presididos por un tiempo intemporal, que viene marcado por la alucinación y los fenómenos que la simbolizan. Así lo afirma el japonés Toshiaki Arimoto (1972: 476):

Hierro acude a un estado intemporal, consciente e inconscientemente, en el que desaparece la esclavitud temporal. [...] Luego se adentra en una zona intemporal mediante el sueño, por

---

<sup>129</sup> Cuando se trata del «vidrio / de mis sueños» (TSN: 118) más que de la pureza, se trata del sosiego o equilibrio que, por tanto, no se embrutece sino que se quiebra.

<sup>130</sup> Véase el subapartado 7.2.1 del presente estudio.

<sup>131</sup> Así se refleja en la tabla de la página siguiente.



empaparse en clima semejante (madrugada, noche, recuerdos, imaginaciones...) o por fin a través de la visión alucinatoria.<sup>132</sup>

Hemos hecho alusión de manera diseminada, a lo largo de este capítulo, a algunos elementos que en la poesía de José Hierro se construyen como símbolos del tiempo. No es el propósito de este subapartado reunirlos y sistematizarlos, dado que precisamente esta tipología simbólica es la que más atención ha recibido por parte de la crítica hierrista<sup>133</sup>. Por ejemplo, Luisa García Conde e Isabel Lozano-Renieblas los estudian en su relación con el fenómeno alucinatorio (1992: 149-163), identificando dos líneas fundamentales que los estructuran: la ucrónica y la efímera.

Lo que nos interesa desentrañar aquí como novedad es la red simbólica que se teje en la poesía hierriana a partir de los diferentes fenómenos temporales. Tomamos ahora, pues, como plano imaginativo diferentes secuencias en las que se mide el tiempo, algunas de las cuales resultan no solo frecuentes, sino especialmente simbólicas, y cuyos sentidos afloran en las más diversas esferas semánticas, que exceden lo temporal. Cabe destacar, en primer lugar, los diferentes momentos del día a los que se hace referencia o en los que se ambientan los poemas.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Madrugada	3	3	1	2	-	1	-	1	-
Amanecer	(1)	1(3)	-	3	(1)	-	1(1)	2	1
Alba	6	5	5	10	1	4	1	4	1
Aurora	-	-	1	2	-	3	-	-	-
Mañana	14	7	4	8	-	2	4	1(1)	1(1)
Mediodía	3	2	2	6	-	2	2	4	1
Tarde	3	15	6	9	-	2	5	-	4
Atardecer	1	(1)	-	2	-	-	1	-1	2(2)
Anocheecer	-	(1)	-	-	-	-	-	-	1
Crepúsculo	-	2(1)	1	1(1)	-	-	1	3	2
Poniente	1(1)	3	3(1)	2(2)	(1)	1(4)	2(1)	3(1)	-
Ocaso	2	1	-	4	-	-	-	1	2
Noche	22(1)	27(1)	13	28(2)	1(1)	21(4)	25(2)	23	18(4)

<sup>132</sup> Citado por Pedro J. de la Peña (2009: 173-174).

<sup>133</sup> El tema del tiempo, en general, ha sido desde los años sesenta, uno de los más tratados; así quedó descrito al abordar el estado de la cuestión de los estudios sobre el poeta (vid. supra p. 37).

El alba es símbolo, en los primeros libros del poeta, de las posibilidades<sup>134</sup>. Se espera con ansia su llegada tras la noche, pues en esta no se ve la salida mientras que en el alba se empiezan a iluminar los posibles caminos, cosa que tranquiliza a quien lo experimenta: «Sentir, por fin, llegar el alba, / su melodía limpia y fresca, / y barrernos las sombras turbias / que oscurecen nuestras cabezas» (TSN: 124); «Es / la eternidad, la luz del alba, / que disipa el horror nocturno» (EY: 394).

En el principio era el amor.  
 Cuando el alba buscaba un dueño.  
 Cuando todas las criaturas  
 llevaban sus cuerpos desiertos. (CPCV: 239)

Todos los amores son posibles antes de comprometerse con ninguno en concreto: potencialmente, podemos imaginar al mismo tiempo un futuro diferente con cada uno ellos. Isomorfa del abanico (Q42: 302), el alba se opone al crepúsculo en la medida en que este simboliza lo definitivo: «Primero, el alba de plata. / Luego, el crepúsculo rojo. /Primero, no había nadie. /Luego, estábamos nosotros» (Q42: 345).

Al cerrar las puertas al alba se rechaza la posibilidad de resurgir<sup>135</sup> y, de la misma manera, el hecho de «girar sin fin en el alba» (A: 173) simboliza las posibilidades que se quedan en eso, en posibilidad, al no optar el sujeto por ninguna de ellas<sup>136</sup>. No hay que dejar pasar, pues, las oportunidades, ya que no hay vuelta atrás:

Si un alba apresa nuestras almas  
 apuremos sus luces húmedas  
 porque mañana su belleza  
 es imposible que se cumpla. (CPCV: 277)

En la segunda época, además de resultar mucho menos frecuente que en los libros primeros, el alba suma valoraciones diversas, intensificando su valor de vacío

---

<sup>134</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant (2007: 153), con respecto a la simbología auroral.

<sup>135</sup> Las «tristes mujeres que cierran sus puertas al alba» (A: 139) bien pueden ser prostitutas que descansan al finalizar la noche. En todo caso, nuestra interpretación de «negar el resurgimiento» – impedir la llegada del alba en sus vidas– viene a producir emoción semejante.

<sup>136</sup> El contexto de este verso, perteneciente a un poema titulado «Lamentación», es el que transcribimos a continuación: «Y girar sin fin en el alba / con la oscura palabra dentro, / con el cantar a flor de vida / ignorando el remoto término. // ¡Hemos tenido tantas cosas / que decir, y no se dijeron!».

significativo: «el alba de las nadas» (LA: 490) simbolizará un estado de no deseo, similar al nirvana oriental, que se toma como destino y no ya como punto de partida.

Dando un paso más, la aurora simboliza el resurgimiento –la aurora se enciende de manera prodigiosa (CPCV: 259)–, un levantamiento liberador: «dormir con tu sueño y erguirme después, con la aurora, / ya libre del peso que pone en mi espalda la sombra fatal de tu ruina» (Q42: 317). Esta liberación se siente como verdadera victoria (Chevalier y Gheerbrant 2007: 153) –por eso el símbolo auroral desaparece definitivamente a partir de *Libro de las alucinaciones*–, frente a la simbolización de la amanecida, relacionada con la iluminación alucinatoria desde sus primeras ocurrencias<sup>137</sup>. Mientras que la aurora hace referencia a un concepto en sí mismo, el amanecer se suele definir por contraposición al atardecer: lo que experimenta el primer movimiento no se libra del segundo –las palabras que amanecen para el difunto de *Estatuas yacentes*, por ejemplo, no pueden conferir una evidencia eterna: la resurrección que se aguarda no es definitiva, sino que supone otra vida nuevamente limitada, aunque «más pura» (EY: 397)–. Esta transitoriedad emparenta el amanecer con la caducidad de la alucinación, la cual también empieza con un aumento de luz que no dura por siempre. Para comprender la historia de «El héroe», años después, el narrador-testigo evoca los hechos «casi al amanecer». El ambiente es el propicio para que tenga lugar el hallazgo, el cual se produce incluso con un desfase anticipatorio: «Sólo esta noche pude hallarles la palabra» (LA: 516); pero la música de la que se habla en el poema es música pasajera –como el desfile en el que figura el héroe–: «¿Comprendéis? El nordeste cesa al atardecer» (LA: 517).

La franja horaria que selecciona el poeta en cada momento va en consonancia con lo que se nos quiere transmitir: «Miro al poniente. Atardecen los largos caminos que van a la noche, / que dan su cansancio a la noche, que van a la noche a soñar en su negra mentira» (A: 163). Es la caída del día un momento en que las revelaciones apuntan hacia el abandono y el dejarse llevar.

---

<sup>137</sup> El primer poema titulado «Alucinación», en el temprano *Alegría*, se abre con una frase rotunda: «Amanece» (A: 136). He aquí el contexto temporal de la primera alucinación hierriana, momento clave en el que subjetivamente –por las revelaciones alcanzadas– el yo lírico se siente iluminado, y por eso repite hasta cinco veces «¡Tanta luz [...]» –exactamente uno de cada cuatro versos comienza así–.

Me creía dueño del mundo.  
Y no era dueño de mí mismo.  
Bebí, como un vino de siglos,  
la fugacidad del minuto:

la nube que aprende a trazar  
su alto vuelo maravilloso,  
el ancho cielo donde otoño  
tiende su púrpura fugaz;

la mar que despliega el azul  
y lo quiebra en blancos y en oros;  
la tierra que dobla su lomo  
abrumada de plenitud.

No era mi reino. El que duraba  
lo llevaba dentro de mí.  
Miré hacia adentro. Supe. Vi:  
mi reino lo llevaba el agua.

Y cuando nada queda. Cuando  
se sienten ganas de no ser,  
cuando el mágico atardecer  
enciende el álamo lejano,

se quiere huir, se quiere entrar  
en la noche definitiva.  
Hay que luchar. Sangra la herida  
y ya no se puede luchar.

Cómo puedo querer huir  
a mi noche, mientras exista  
algo bello, por lo que un día  
hubiera querido morir.

Lleva mi reino el agua. Mira  
se lleva lo mejor de mí. (Q42: 364)

Aunque conscientemente se tenga disposición de lucha, el sujeto se contagia de la inercia temporal que representa el cielo en esta hora. El atardecer simboliza el contexto circunstancial que debilita e incluso convence a la propia voluntad. El final del día conduce, además, a revelaciones trágicas, e incluso muchas veces al presentimiento de la cercanía de la muerte; los moribundos, por ejemplo, –como desarrollaremos abajo– se pintan «de cara al poniente» (A: 142).

Lo cierto es que hay algo misterioso en este momento del día que prende la atención del yo y que se quiere descubrir –«desnudar tu gran misterio» (Q42: 350)–. El poema titulado «Poniente» es expresión de ese deseo: «Quién pudiera robar la llave / de

tu corazón amarillo: / la llave de plata y de fuego». Por ser la sublimación del día se relaciona con el fuego<sup>138</sup>, y de ahí su frecuente cromatismo encendido o amarillento, diferenciando con estas tonalidades la viveza del crepúsculo –normalmente rojo– de los matices mortecinos del poniente. Así frente a la «llama del crepúsculo» (CPCV: 221), símbolo de fusión amorosa –según vimos–, la «llama del poniente» simboliza el ocaso de la relación –«cómo podía yo cantar / bajo la llama del poniente» (CPCV: 249)–, y el hablante se maravilla de no haberse dado cuenta de la cercanía de este final.

En la segunda época, partiendo de la imagen cromática, se contagia simbólicamente el navío de «Palma de Mallorca»: se incendia debido al color del cielo, fenómeno que simboliza la transformación esencial que va a sufrir, en este caso ascendente: el sol se eleva como las llamas de manera que la embarcación, liberada de sus amarras por el fuego, se dirige al cielo, y si en algún momento mira hacia abajo es solo para recordar: recuerda que de abajo viene su existencia mientras se eleva en consonancia con el amanecer. He aquí el final del poema al que nos referimos:

Arden las ascuas de la amanecida,  
incendian las amarras del navío,  
–carne de llama congelada, piedra  
parpadeante–,

catedral que navega hacia otro tiempo,  
*hacia otro cielo, hacia otro reino extraño.*  
Se inclina sobre el agua, se recuerda:  
sueña que existe. (Ag: 570)

Resulta particularmente llamativa la inversión de frecuencias entre los momentos ascendentes y los descendentes respecto a los primeros libros, aunque en estos siguen siendo todos ellos en general más abundantes. Se prefiere, en efecto, la atardecida –hecho que podría sorprender dada la relación del amanecer con la alucinación–: «Llegaré –a veces gusto / de imaginar que en el crepúsculo– / a no sé qué ciudad» (LA: 537). La explicación es doble: por un lado, en la segunda época, esta simbología en principio catamorfia en los libros anteriores, si bien se mantiene en algunos casos, en otros experimenta una suerte de viraje; aunque se sigue relacionando con el fuego, se trata de

---

<sup>138</sup> «Arder, fundirse el monte en llamaradas / crepusculares, trágico y sangriento» (A: 147), que contrasta con la imaginación fría del alba «Frías plumas / de alba» (CSM: 457).

un fuego revelador, proporcionador de la alucinación, como las «*chispas del ocaso*» (CNY: 640) o el «sonar en el crepúsculo / el arpa de ascua viva» (Ag: 563). Por otro lado, habría que tener en cuenta la asociación entre el desencanto y el apagamiento. Este contexto temporal tiñe la escena y la protagonización de melancolía –estado asociado a un movimiento anímico descendente<sup>139</sup>–. «Puerto de Gijón» resulta especialmente revelador dentro de esta variante.

El hombre se ha asomado al agua inmóvil de la atardecida.  
 Bajo los cascos se hacen trizas el rojo, el verde, el amarillo.  
 Son chispazos, harapos: visten la carne turbia de la mar.  
 El hombre ha empapado una sombra en el corazón del poniente:  
 cubre con ella el mundo. El aire se convierte en vidrio de olvido.  
 Aquellos hombres que tejían primorosas redes de araña,  
 las mujeres que descendían por rampas y por escaleras,  
 se han disuelto en la luz de cobre.  
 La realidad zarpa hacia islas imposibles y luminosas  
 y deja aquí su seca máscara.

El hombre se aleja del agua mojado de melancolía. (Ag: 567)

Como vemos, el ambiente alucinatorio es explícito, pero parece que inverso –es la realidad la que «zarpa hacia islas imposibles y luminosas»–: la luz se hace huidiza, por eso no produce euforia, sino que todo se acopla a los signos de sugestión del ambiente: «atardecida», «sombra en el corazón del poniente», «vidrio de olvido», «descendían», disolución «en la luz de cobre». Definitivamente: «melancolía».

Existe todavía otra contraposición temporal simbólica que destaca en la poesía de José Hierro. En la primera época, mientras la tarde es el contexto simbólico del recuerdo –vector hacia el pasado–, la mañana se orienta hacia el futuro como arquetipo de renovación –se trata de «los comienzos en los que nada está corrompido, pervertido o comprometido» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 687)–: «la mañana / nos despierta de nuestro sueño / trayendo a cuestras nuevas luces, / otros senderos» (TSN: 84). En *Quinta del 42*, por ejemplo, al simbolismo céntrico de la «Plaza sola» se une la localización temporal del poema en el «*umbral de la mañana*» (Q42: 324): en un contexto de soledad

---

<sup>139</sup> Según Gilbert Durand, el «*Régimen Nocturno*» consigue invertir «el contenido afectivo de las imágenes, por lo que en el seno de la misma noche el espíritu busca su luz, la caída se eufemiza en descenso» (2005: 203).

y acabamiento «*Todo resurge*», incluso las personas –ausentes hasta ese momento– aparecen de repente y «*se yerguen*». En cuanto a *Con las piedras, con el viento...*, relato de la experiencia amorosa, es significativo que no aparezca ni una sola vez la mañana hasta el epílogo, largo poema precisamente así titulado y cuyo leitmotiv se basa en una apropiación simbólica de este momento temporal: «logro la mañana / que nunca tuve» (CPCV: 281). Se trata de la renovación vital y amorosa que siempre se ha ansiado, pero que nunca se alcanzó en el pasado. Solamente ahora, gracias al sueño, puede el yo lírico evadirse e imaginar que sí sucedió, que no hay nada definitivamente sucedido, que todo puede volver a empezar.

La tarde, como hemos ya adelantado, es el momento favorito para recordar. Con frecuencia se nos presenta con tonalidades grises, asociadas a la melancolía y, por tanto, al recuerdo. *Alegría* y *Quinta del 42* son los libros que mejor y más abundantemente lo representan. La tarde se puebla de recuerdos en «Luz de tarde», hecho que produce gran melancolía en el hablante, quien confiesa que le «da pena mirar estas cosas, querer estas cosas, guardar estas cosas» (A: 159), por la conciencia de la imposibilidad de guardar con su frescura lo que se contempla. Mas la tarde, si es hibernal (A: 192) o muestra una «luz pálida» (A: 185), hará que estos recuerdos se fundan con el sueño. De hecho esto es lo que sucede en el célebre «Una tarde cualquiera» de *Quinta del 42*.

Yo, José Hierro, un hombre  
como hay muchos, tendido  
esta tarde en mi cama,  
volví a soñar. (Q42: 298)

La posición horizontal y la actitud pasiva conducen al sujeto a una «desgana súbita» que se recogerá en otros poemas del libro<sup>140</sup> y que se valorará negativamente como falta de vitalidad e incluso estado anímico de muerte: la tarde, la horizontalidad, la inactividad, el sueño, la desgana, le llevarán a declararse «vencido».

La simbología de la tarde sufrirá un proceso evolutivo: del recuerdo y el sueño surgirá el recuerdo modificado, el recuerdo personal y subjetivo de los hechos, para

---

<sup>140</sup> Véase, por ejemplo, «Vino y pastoral», donde confluyen el cansancio o la pereza de recordar y el declinar de la tarde.

llegar, en los últimos libros, a la desconexión total de la realidad: es en la tarde que el hablante es testigo, entre otras alucinaciones, del «Baile a bordo» de Bach y Mahalia Jackson. A la tarde, en la variante que comentamos, propia de la segunda época, no se opondrá la mañana, sino que más bien ambas caminan hacia esa subjetivización. La mañana, muy escasa en estos libros, además de asociarse al azul alucinado, también tiñe los recuerdos: «Esta mañana te ha teñido / el recuerdo de vinos pálidos» (LA: 491), se dice al recordar el mar<sup>141</sup>.

La única excepción la constituye *Con las piedras, con el viento...*, donde la tarde se suma a la significación simbólica que la caída del día tenía de manera especial en este libro: el final del amor. De hecho la tarde en sí misma será catamorfa: «Cae la tarde. No vibra / en nada aquella música / maravillosa. Cae / la tarde. Oh, no es posible / que sea yo aquel mismo» (CPCV: 251), aquel mismo que todavía tenía esperanzas en las potencias amorosas.

Mayor atención merece la noche, marca temporal de mayor recurrencia en todos los libros sin excepción. Destaca, en primer lugar, la simbolización nocturna como contexto de muerte, serenidad y acabamiento, confluyendo muy frecuentemente con las figuraciones materno-mortales del agua y el mar: la noche, «origen y principio» (TSN: 62) de la vida, es también su destino<sup>142</sup>. La «noche del mar» es la muerte ya sacada del tiempo, sin límites: «Piensa sólo un instante que has roto los diques y flotas sin tiempo en la noche, / que eres carne de sombra, recuerdo de sombra; que sombra tan sólo te envuelve» (A: 165); morir es quedar «descuajada ya del tiempo, / libre en la noche absoluta» (Q42: 306), e incluso «noche definitiva» (Q42: 364). Dentro del régimen nocturno de la imagen, podríamos afirmar, siguiendo los postulados de Gilbert Durand (2005: 201-202), que se trata de una inversión de valores, según la cual la muerte es

---

<sup>141</sup> Está acertado Pedro J. de la Peña cuando dice que este poema, «El mar en la llanura», tiene «mucho más de recuerdo escueto que de “alucinación” propiamente dicha» (2009: 208), sin embargo cabe matizar que eso ocurre en el plano real; en el plano expresivo sí encontramos elementos alucinatorios: se trata de una acción real, la de recordar, expresada en términos de alucinación.

<sup>142</sup> Cabe diferenciar este simbolismo nocturno de muerte y vacío, fuera de toda temporalidad, de la significación que tiene la noche cuando se une copulativamente al día: «los días y las noches» frecuentes en Hierro son signo del avance de la muerte, pero en cuanto metonimia del paso del tiempo –frente a la noche total o absoluta cuya representación estamos estudiando–.



dulcificada. Además, a esta noche no se contrapone nada<sup>143</sup>: es una masa infinita que nos serena –de su inmensidad se explicaría que, junto al cromatismo de lo oscuro, se le atribuya también el color azul (TSN: 81-82): al azul nada se opone–. La muerte imaginada mediante el isomorfismo del mar y la noche tiene lugar por cese de actividad –serenidad del oleaje–, pero también por ahogamiento: «Crecen las noches, nos ahogan, / nos gana la serenidad. / El alma se queda sin lucha / y el alma muere sin luchar» (A: 200).

En el poema epilodal del *Tierra sin nosotros* estos isomorfismos aparecen largamente desarrollados. Su mismo título, «Noche final», ya resulta revelador.

Ya se han roto las ataduras,  
sólo la noche me rodea,  
me va robando la memoria,  
me acuna para que me duerma. (TSN: 123)

Y la noche me va matando,  
me acuna para que me duerma. (TSN: 124)

Dentro del régimen diurno de la imagen, sin embargo, la noche aparece como el enemigo que es vencido por otros símbolos espectaculares<sup>144</sup>, como las estrellas, la luna o el sol –en orden creciente de poder–: «Mirar la luna / ascender muchas noches / teniendo el alma a oscuras» (CPCV: 265). Es, incluso, el silencio roto por las «Campanadas de oro» (CPCV: 250) –o culminado por ellas, si las interpretamos como señal fúnebre oficial–. Con estas oposiciones, la noche –«la adversa noche» (TSN: 69)– envuelve el estado del alma que lucha por la alegría –la noche es «pesadumbre que me acecha» (TSN: 124) u «oscura tristeza» (A: 145)– o por la comprensión: sin luz, buscamos ávidamente aquello más leve donde agarrarnos y al fin entender –es decir, vencer heroicamente a la noche–:

Es esta noche, entre las sombras,  
mientras la luna se te enciende,  
es esta noche que comienza  
cuando mejor podemos verte. (A: 193)

---

<sup>143</sup> Cfr. Jean Cohen (1982: 69-114).

<sup>144</sup> *Con las piedras, con el viento...*, aparte de ser el libro con menor recurrencia nocturna, presenta únicamente esta vertiente de la imagen.

Ese conocimiento alcanzado en la noche –que Martínez Perera identifica directamente con Dios (2008: 276)– es sentido a modo de intuición: interiorizamos la visión «aunque no podamos llamarte / ni sepamos decir cómo eres». «De noche lo comprendo, / aunque no sé explicarlo» (Q42: 362), escribe el poeta en «Esfinge interior», tercera parte de su cuarto libro, manifestando perfectamente ese sentimiento nocturno y misterioso de comprensión interior que resulta inexteriorizable y que, por otro lado, no siempre se consigue: en un poema de la misma sección, desalentado por la imposibilidad de desentrañar el misterio, el hablante lírico llega a profetizar que en caso de encontrar la clave, esta «nunca iluminará / nuestra noche negra» (Q42: 368). En el libro siguiente, cerrando la etapa, también la noche es contexto de comprensión, una comprensión que no se puede forzar por más que uno lo intente. Por eso, en «Remordimiento», cuando este momento esclarecedor llega, ya es demasiado tarde: «Sólo / esta noche, de modo / inesperado, al fin / he comprendido. // Tarde, / para mi daño» (CSM: 410).

A la noche se opone el día y, más precisamente, el mediodía, como símbolo céntrico y espectacular (Durand 2005: 151-164). Redondo y solar, el mediodía –en cuanto «instante sagrado» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 703)– comunica una plenitud asimilable a la comunión eucarística: el mediodía es un pan de oro o pan celeste –dorado y azul son los colores que se le atribuyen reiterativamente– que transfiere eternidad a quien lo consume: «Mediodía de oro crujiente, / iluminado pan que el alma / hambrienta come, renaciéndose» (TSN: 64). La imagen de vida eterna adquirida por deglución no es extraña en Hierro: «Media manzana de oro para que el niño coma / hasta sentirse eterno», se dice en «Luna» (TSN: 59). Tanto el pan como la manzana –de resonancias mitológicas– son comunicadores de eternidad, pero antitética: la primera otorgada desde lo alto –comunión del pan: el mediodía es un símbolo espectacular verdadero–, la otra robada por el pecado –solo es apariencia, como la luz de la luna; el resultado no es propiamente la eternidad, sino «sentirse eterno»<sup>145</sup>–.

---

<sup>145</sup> Confluyen aquí dos de las principales tradiciones del fruto prohibido. La manzana genesiaca rompe la inmortalidad de los habitantes del Edén y les confiere conciencia temporal. Ya Dios les había advertido que morirían si la comían, pero ellos, engañados, la comparten: de ahí que el niño del poema, inocente como el hombre antes de la caída, tome sólo «media» y piense, justamente, que con ello trasciende su condición mortal. Respecto a las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, son un regalo de los

La noche a partir de *Libro de las alucinaciones* se tiñe de connotaciones diferentes, en la medida en que proporciona la oscuridad necesaria para que pueda apreciarse la alucinación. Es la «noche fabricadora» (LA: 475) del libro citado, la «noche figurativa» (Ag: 557) de *Agenda* o la noche transfiguradora de *Cuaderno de Nueva York* (CNY: 619). No resulta casual, entonces, que la primera sección de *Libro de las alucinaciones* se llame «La noche» –cuyo primer poema se titula «Nocturno»–. En efecto, la noche es el contexto requerido, por un lado, para la vaguedad en la percepción y por otro –y basándose en este–, para el relámpago –su misma definición lo exige–.

A veces se ironiza sobre la misma construcción simbólica que sostiene el entramado poético: en «Pasaporte», por ejemplo, después de haber atribuido el delirio al ambiente de fiebre y nocturnidad, el yo lírico nos sorprende con una confesión distanciadora:

No me explico que pueda enternecerme  
 algo que en otras circunstancias  
 me hubiera hecho reír. Cuando sea de día  
 me excusaré conmigo mismo  
 –estaba solo en el departamento,  
 tiritaba de fiebre, era de noche,  
 el tren cruzaba lugares desconocidos...  
 Me excusaré también por no haberme asomado  
 a acariciar verdores, cielos pálidos, ciudades, ríos.  
 (Diré que era de noche, que nada se veía fuera.  
 Y mentiré. Porque este viaje pude hacerlo  
 hoy, de día, sin fiebre, y hubiera sido igual.  
 O ayer, de noche, enfermo. Y, sin embargo,  
 hubiera adivinado lo escondido en lo oscuro.) (LA: 529-530)

La fiebre simboliza aquí la miseria de la condición humana, expuesta a la enfermedad y por ella susceptible del desvarío, aunque este puede tener múltiples causas, como se sugiere en el poema. Además, de la falta de heroísmo de la alucinación –que no deja de ser un fenómeno recibido– se deduce, también en alguna ocasión puntual, que no vale la pena esforzarse:

---

dioses que devuelven esta eternidad primigenia (Grimal 1981: 264): pero el «niño» ni la come entera ni obtiene dicha eternidad, al estar asociado este mismo alimento tanto al carácter aparente de la luna como al fruto del pecado. Ambas manzanas, sin embargo, están envueltas de un ambiente de prohibición o custodia.

*(Dime si merecía  
la pena, Juan de Yepes, vadear  
noches, llagas, olvidos, hielos, hierros,  
adentrar en la nada el cuerpo, hacer  
que de él nacieran las palabras vivas,  
en silencio y tristeza, Juan de Yepes...  
Amor, llama, palabras: poesía,  
tiempo abolido... Di si merecía  
la pena para esto...) (LA: 503)*

En *Agenda* la noche aparece personificada. Lope de Vega se despide de ella, en cuanto propia conciencia<sup>146</sup> –«No me pregunta nada la Noche, / no me pregunta nada. Ella lo sabe todo / antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa» (Ag: 600)–, para luego poderse ocupar de Marta, teñida también de noche, siendo él para ella la luz –dada su ceguera– y su absolución –aunque el pecado, como bien se dice, «es de los dos» (Ag: 601)–.

En realidad, como apunta Torres Nebrera (2001: 198-199), el simbolismo de la noche en este poema es mucho más abarcador. Luce López-Baralt lo ha vislumbrado desde que conoció el poema, y lo sintetiza así:

Aunque la noche no deja de sentirse como angustiada en esta primera parte del poema, ya que está asociada a la conciencia de un sacerdote pecador, espero poder demostrar que es mucho más que eso, y que gracias precisamente a esa noche, que se torna fecundísima y transformante, el Lope ficcionalizado logrará fundir su alma con la de su amada Marta, más allá de toda culpa, más allá el cuerpo mismo. (2002: 109)

Como sugiere más abajo la estudiosa, hablar a la noche es, en el fondo, hablarse a sí mismo, desahogo que nos recuerda inevitablemente al tópico del único libro amoroso de Hierro, *Con las piedras, con el viento...*

En segundo lugar, dentro del estudio de las imágenes temporales, las estaciones del año –designadas en ocasiones de manera metonímica mediante los nombres de diferentes meses<sup>147</sup>– se convierten, en la poesía hierriana, en verdaderos símbolos.

---

<sup>146</sup> Cfr. López-Baralt (2002: 106).

<sup>147</sup> Los meses correspondientes a los solsticios y equinoccios son evocados para hacer referencia a la estación que inauguran, a pesar de que esta solo suponga un tercio con respecto a la que cierran, la cual ocuparía la mayor parte del mes.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Invierno	3	6	2	5	-	4	3	(1)	2
Diciembre	-	-	-	1	-	1	1	1	-
Enero	1	-	-	-	-	1	-	1	1
Febrero	-	-	-	-	-	-	3	-	-
Primavera	6(1)	10(3)	10	13(1)	-	8(4)	4(3)	-	3
Marzo	2	-	-	-	-	-	-	-	-
Abril	1	-	-	3	-	-	-	1	2
Mayo	-	-	-	-	-	1	1	-	-
Verano (Estío)	1(5)	3(2)	1(1)	3(7)	(1)	2(3)	(4)	(1)	(1)
Junio	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Julio	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Agosto	3	-	-	-	-	-	1	1	-
Otoño	19	10	4	9	-	4(1)	10(1)	-	4(2)
Septiembre	-	-	2	-	-	1	1	1	-
Octubre	2	3	2	1	-	2	1	1	1
Noviembre	1	-	-	1	1	-	-	1	1

La primera época, más que la segunda, está marcada por los ciclos estacionales, tal y como demuestran los índices de frecuencias léxicas. El invierno –el menos recurrente– es símbolo de la aridez e inhospitalidad que en un momento dado pueden envolver el alma humana. En «Fe de vida»<sup>148</sup> se asocian a «invierno» notas de muerte y olvido:

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.

<sup>148</sup> Cfr. Barrajón (1999: 145), quien al comentar este poema interpreta en clave de metáfora la identificación «invierno exterior con realidad íntima». En nuestra opinión, dicha correspondencia no puede ser nunca metafórica, pues al significado lógico de la llegada del invierno se le superpone de manera creciente una significación simbólica que no anula la primera.

Pero toco la alegría,  
 porque aunque todo esté muerto  
 yo aún estoy vivo y lo sé. (A: 206)

Como se aprecia en el poema –y en consonancia con el lema de *Alegría*, libro del cual este poema es colofón– no es preciso que la frialdad hibernal impregne al sujeto, pues este puede sentir la hostilidad exterior mientras se refugia –y recrea– en su optimismo interior<sup>149</sup>. Además, precisamente por ese contraste se aprecia mejor lo que se posee. El invierno sería, entonces, una de las manifestaciones del dolor causante de la alegría, según la relación que entre estos términos establece la poesía hierriana. De hecho, en concomitancia con la noche, el invierno simbolizaría la amenaza de la tristeza humana que ha de ser vencida: «Cómo ahondar en tu invierno, llevar a tu noche la luna, / poner en tu oscura tristeza la lumbre celeste» (A: 145).

Paradójicamente, también el tiempo estival –estación polarmente opuesta– puede simbolizar semejante aridez anímica, isomorfa de la llanura que veremos más adelante, bien que no es este el valor más común en Hierro, ya que normalmente sus versos relacionan el estío con la plenitud vital –los poemas «Verano» (A: 135) y los contiguos «Canto de estío» (Q42: 326-327) y «Plenitud» (Q42: 328) son buen ejemplo de ello– e incluso, más concretamente, con la juventud –ya en *Cuanto sé de mí*–.

La vida plena y la juventud, muchas otras veces, vienen arquetípicamente simbolizadas por la primavera<sup>150</sup>. La estrofa inicial de «A un lugar donde viví mucho tiempo» la presenta en relación directa con la etapa vital joven del hablante, más aún

---

<sup>149</sup> Cabe matizar que no se trata de una evasión: el invierno, aunque externo, sí afecta a las cosas que no resultan indiferentes al yo. Bonnie M. Brown ha interpretado este invierno en clave histórica, concretando que puede representar «*Spain at the end of the war*» (1991: 648). Estamos de acuerdo con Barrajón cuando tilda de excesiva la lectura de Brown. Sin embargo, si bien es cierto que dicha interpretación es llevada a «terrenos no presentes en el poema que se analiza» (Barrajón 1999: 145), también es cierto que el sentimiento que se comunica en el poema es el de la superación de un contexto doloroso que ha arrasado con todo. Por la biografía de José Hierro podemos fácilmente identificarlo con el dato que propone Brown –cosa que supondría caer en la trampa de la ficción que el mismo autor tiende al consignar su nombre en el poema–, pero no es necesario hacerlo para captar la emoción que se nos quiere transmitir.

<sup>150</sup> Se explica así el adjetivo «primaveral» aplicado a la muerte cuando esta cercena la vida en su juventud (CSM: 413). La idea aparece ampliada en «La muerte tarde»: «Ella se da a los años verdes / porque es primavera futura»; «Muerte temprana, ay primavera, / dando rosas en la penumbra» (Q42: 308).

cuando esta atribución no se corresponde con el paisaje del entorno, el cual se asocia negativamente con el otoño:

En ti pasé mi primavera.  
 ¡Bien sabe Dios que no te odio!  
 Pero era horrible aquel paisaje  
 delante siempre de los ojos;  
 aquel andar cansinamente  
 entre los arcos de los pórticos,  
 el cielo gris, en cuyas fuentes  
 nos empapábamos de otoño. (TSN: 95)

El matiz de resurgimiento intrínseco a la estación primaveral –y de ahí su asociación sistemática con el color verde– es aplicado simbólicamente al hablante no solo en relación con sus etapas vitales, sino también en cuanto a su situación anímica: «Dejé al alma que soñase: / volvería a despertar en primavera. // Nuevamente nace el mundo, nuevamente / naces, alma (estabas muerta)» (TSN: 97). En los poemas de *Con las piedras, con el viento...* el estado emocional asociado a la primavera será el del enamoramiento: «vuelve // el amor, la primavera, / la ilusión» (CPCV: 216). Como en el caso de la juventud, a la alegría primaveral también se opone el otoño –e incluso el invierno–. En «Episodio de primavera» los aspectos positivos del presente –simbolizados por la primavera– acaban contaminados por el pasado triste: «Primavera / que era invierno» (CSM: 422); «De qué sombra habéis surgido, / sombras mías, esta tarde / primaveral...». Finalmente, así concluye la «Evocación»:

Presente y pasado chocan  
 en mi canto, y queda erguido  
 el pasado. Primavera  
 nupcial, en este escondido  
 lugar, destronada por  
 aquel otoño marchito.

En otros momentos, por el sentimiento de solidaridad universal que impregna estos libros, el resurgimiento se dará en los demás gracias precisamente a la mengua del yo, quien –cual abono– posibilita el crecimiento del prójimo, hecho que se expresa simbólicamente mediante el deseo de «poner primavera en sus manos» (A: 140). En «Canción de primavera», cuyo final transcribimos, se desarrolla esta idea:

[...]  
 tendría yo cerrados  
 los ojos, y mi último

latido, mi alegría  
 primaveral, mi mundo  
 sometido a la sombra  
 estallaría en surcos,  
 se rompería en soles,  
 ardería en capullos,  
 abriría la tierra  
 con su poder oscuro.

Mi vida llenaría  
 de primavera el mundo. (A: 143)

Respecto al otoño, el más polivalente de estos símbolos, cabe adelantar que son varias y divergentes las esferas semánticas que se actualizan arquetípicamente en la poesía hierriana. Se asocia, en primer lugar, con la melancolía, debido al decaimiento natural propio de esta estación –opuesta en este sentido a la primavera–. Es el tiempo del recuerdo y la añoranza: «si el otoño / vuelto a mi lado me trajera el tibio / pan en el pico» (TSN: 72).

Volver los ojos soñolientos  
 a un paisaje velado de humos.  
 Todo el otoño con sus vientos,  
 con sus hojas y con sus zumos.

Mirar igual que en un espejo  
 empañado de gracia fría,  
 a ver si todo es aún del viejo  
 mineral de la fantasía. (TSN: 105)

La autumnal limpieza de todo elemento seco de la vegetación sería un isomorfismo de la poda<sup>151</sup> que, al tiempo que purifica, renueva. En «Otoño» se le apostrofa: «para dar alegría al que sabe que vive / de nuevo has venido» (A: 137). De aquí se podría derivar la presencia en *Alegría* de una asociación muy evidente entre el otoño y la alegría por el dolor<sup>152</sup>, conjugados de manera paradigmática en un soneto precisamente titulado «Viento de otoño».

Hemos visto, ¡alegría!, dar el viento  
 gloria final a las hojas doradas.  
 Arder, fundirse el monte en llamaradas  
 crepusculares, trágico y sangriento.

---

<sup>151</sup> En «Olas», tras afirmar que «He podado las viejas ramas / que maduró el dolor» (TSN: 109), el hablante llega a dudar si se trataba del otoño.

<sup>152</sup> Cfr. Manuel Mantero (1986: 161).



Gira, asciende, enloquece, pensamiento.  
 Hoy da el otoño suelta a sus manadas.  
 ¿No sientes a lo lejos sus pisadas?  
 Pasan, dejando el campo amarillento.

Por esto, por sentirnos todavía  
 música y viento y hojas, ¡alegría!  
 Por el dolor que nos tiene cautivos,

por la sangre que mana de la herida  
 ¡alegría en el nombre de la vida!  
 Somos alegres porque estamos vivos. (A: 147)

La caída otoñal de las hojas se asimila a un proceso doloroso de desprendimiento, sentido a pesar de ello como enaltecedor –«asciende»– y productor de alegría –«enloquece»–, notas que se explican por la misma purificación que conlleva. Esta sublimación es simbolizada al tiempo –y no solo en el poema citado– por el aspecto ígneo del otoño: las «llamaradas» purifican aquello que destrozan, y con mayor razón si se trata de un elemento ya de por sí ascensional –«monte»–.

Contrariamente, pero actuando sobre las mismas premisas, en *Con las piedras, con el viento...* el otoño será símbolo de tristeza y decaimiento amoroso –de ahí sus frecuentes imágenes catamorfos–: «Se siente el otoño en el alma / caer, con la tristeza de su razón cumplida» (CPCV: 246). En «[Ahora ya es tarde. Quisimos]» se retoma la imagen, en sintonía con la simbología del amarillo: «Oh, cuánta desolación. / Qué caída en el vacío. / Oigo al otoño ventoso / tañer su cuerno amarillo» (CPCV: 256). Esta personificación del otoño como uno de los enemigos del amor será frecuente en el libro. En la tríada «Otoño», por ejemplo, se nos presenta como un cazador o leñador que hiere «a la ligera primavera» (CPCV: 275) –recordemos que la primavera, en este libro, era símbolo amoroso–. Sin embargo, este poema, al trazar el isomorfismo otoño-oro-fuego –al que se añadiría el hacha– abre una posibilidad de conjugar sus significaciones en la misma línea de «Viento de otoño». Así, podríamos entender que el amor quema, hiere y despoja, acción que es sentida como un dolor sublime, de la misma manera que el decaimiento autumnal nos provoca –por asociación irracional, pero arquetípica– una emoción contradictoria de belleza y muerte, debida al aspecto que presentan los árboles en el justo límite de su decadencia: nos contagiamos de sublimación –por las connotaciones del oro y lo dorado, que metafóricamente se le atribuye a las hojas–,

sentimiento que se acrecienta precisamente por la conciencia de su inminente caducidad, la cual simultáneamente provoca abatimiento. El soneto último de este conjunto poético, subtítulo «(*Variación melancólica*)», incorpora una lamentación concreta del amante ante esta simbología estacional, concretamente por la falta de correspondencia exacta con su relación amorosa y con su estado de ánimo: en ellos se echa de menos la renovación cíclica que sí experimenta la naturaleza.

Cazador, leñador, cazas y talas  
cuanto vivo y en pie se sostenía.  
Apenas tu redondo mediodía,  
para evocar, nos cubre con sus alas.

Bajamos por tus pálidas escalas  
hasta el país de la melancolía.  
Tus cenizas tornaron lejanía  
los frescos sueños y las horas malas.

Dicen que todo torna, y en mí ¿nada  
torna? La primavera deshojada,  
¿de nuevo cobrará su lozanía,

y yo he de andar con sombras en la frente,  
morir, pasar irremisiblemente  
sin la resurrección al tercer día? (CPCV: 276)

A pesar de todo lo dicho, no es menos cierto que el otoño es la estación de la cosecha, circunstancia que simbólicamente se asociará a la plenitud frutal –e incluso a la esperanza o seguridad en que ella llegará–, motivo que atraviesa la obra de Hierro, desde el deseo, expresado en su libro inaugural, de «*morder el pan de tus otoños*» (TSN: 103), hasta alguno de los apuntes o «Pecios de sombra» de *Cuaderno de Nueva York*:

El sol de octubre ciñe  
al paisaje maduro.  
Otorga a lo que vive  
su plenitud de fruto. (CNY: 656)

El sol que madura funciona en isomorfismo con octubre, símbolo del otoño y de la madurez y plenitud de la vida. Ambos son recurrentes para esta significación de la imagen, hasta el punto de conformar una verdadera «constante obsesiva», como lo ha querido ver Arturo del Villar (1975: 73).

En la segunda época, frente al despliegue estacional de la primera, decae el interés por este tipo de construcciones simbólicas, excepción hecha –además del ejemplo citado– de la relevancia del otoño en *Libro de las alucinaciones*, símbolo del recuerdo que se superpone al presente. En el penúltimo poema de la primera parte el yo alucinado contempla «El mar en la llanura», simbolizando el otoño esa operación de rescate del pasado que, al superponerlo al momento presente, se nos muestra ya marchito: «Esta mañana te ha teñido / el recuerdo de vinos pálidos. / En las ramas de acacia, otoño / puso a dorar su seco manto» (LA: 491).

Únicamente faltaría destacar la enumeración de las cuatro estaciones como arquetipo del ciclo vital, regenerador en la naturaleza, pero temporalmente desgastador en el hombre, en quien no es posible el perpetuo retorno. Esto ya se había utilizado en libros anteriores como símbolo del tiempo; la diferencia es que ahora –y de manera sistemática– se desarrolla brevemente cada término de la enumeración, como se aprecia en «El rescate imposible».

Tanto las estaciones como los meses pueden aparecer personificados<sup>153</sup>, en calidad de agentes de las transformaciones más que como meros contextos temporales – «Latir el mundo cuando octubre / va desnudándolo oro a oro» (Q42: 376)–. Llama la atención, por tanto que la primavera, la más positiva de las estaciones, no se logre sentir con la certeza de la humana cercanía. Así se expresa en un poema titulado «Primavera»:

Si ahora vinieras con tus flautas,  
con tus rebaños de aguas grises,  
si tuvieras figura humana,  
brazos duros para dormirme,  
y no estas flores amarillas  
que sólo dejan presentirte,  
y no esta brisa que nos roza  
como unos dedos invisibles,  
y no esta luz, que no sabemos  
si es que te quejas o te ríes...

Si me llamaras a tu lado,  
todo: las horas vagas, tristes,  
la soñolienta calma, todo

---

<sup>153</sup> Diego Marín (1976: 21-22) ha notado en el poeta cierta tendencia a la descripción animista del paisaje.

lo dejaría por seguirte;  
 si ahora volvieras, primavera,  
 si te me hicieras hoy visible,  
 si a mí llegaras de muy lejos  
 entre unos álamos flexibles... (TSN: 58)

El hablante desea verdaderamente que el símbolo –aquello que se asocia prototípicamente al resurgir primaveral– se haga realidad en su vida, se haga carne, como si la primavera misma se humanizase y a él se acercase con dichos dones.

Cabe destacar, por último, que muchos enclaves temporales que se seleccionan suelen actuar en sintonía con el oro, como señal de su carácter trascendente. Aparte del otoño –cuya plenitud en decadencia es simbolizada por este elemento, en asociación al mismo tiempo con el color de la naturaleza en declive–, también la primavera e incluso el verano –por la insistencia luminosa de los rayos solares<sup>154</sup> en esta estación– presentan relación con este metal precioso, si bien se suelen introducir matices para diferenciar las connotaciones simbólicas de unos y otros: frente al «oro tierno» de la primavera, los meses otoñales presentan «oro maduro» o «viejo» –a veces incluso «oro seco» (EY: 389) o «marchito» (CNY: 634)–, y dispersan sobre la tierra un polvo que, aunque de oro, es ceniciento<sup>155</sup>: «Otoño de manos de oro. / Ceniza de oro tus manos dejaron caer al camino» (A: 137). Lo mismo ocurre con el momento clave de la caída del día: a partir de los colores dorados del poniente, se imagina al cielo hecho de oro –frente al plata del amanecer (Q42: 351)–, superponiendo sobre él los valores simbólicos que estamos comentando.

---

<sup>154</sup> Sugeridos por las «flechas de oro» (A: 135) o «pétalos de oro» (CSM: 457), contrastando, por cierto, como el yin y el yang, con «la mano de plata del invierno» (Q42: 355).

<sup>155</sup> El otoño, aun transmisor de sublimidad por el color del que hace desprenderse a la naturaleza –su contemplación, para Bousoño (1977: 434-435) configuraría en sí misma un símbolo heterogéneo–, no deja de ser un generador de residuos, los cuales vienen simbolizados por la ceniza –verdadero excremento para la conciencia, según Bachelard (1966: 174)–.

## 5.2.8. SÍMBOLOS ZOOMÓRFICOS

En un ensayo titulado «Hölderlin», conferencia probablemente pronunciada hacia 1952, reflexiona José Hierro sobre la escritura, concibiendo al creador artístico como partícipe de la obra del gran Creador. Afirma, también, que para el poeta «las criaturas, las cosas, lo que para otros son zoología estadística, meteorología, son para él recipientes cargados de signos ocultos, de claves, de músicas que es preciso descifrar y cantar» (ápod López-Baralt 2002: 327). Acompañémosle, pues, en este proceso, desentrañando las intuiciones que dejó plasmadas –bajo doble llave, pues– en sus propios textos.

	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Terrestres (≠) <sup>156</sup>	8(5)	2(1)	6(3)	7(4)	-	7(6)	14(5)	55(27)	33(20)
Domésticos (≠)	4(3)	2(1)	1(1)	4(2)	-	3(2)	8(2)	14(7)	9(4)
Perro	1			3			3	2(1)	3
Caballo	(2)	1(1)	1	1		1(1)	4(1)	2	(3)
Salvajes (≠)	3(2)	-	3(1)	-	-	-	1(1)	4(3)	8(7)
Reptiles (≠)	-	-	2(1)	-	-	-	-	7(4)	3(2)
Serpiente			2					1	1
Invertebrados (≠)	-	-	-	2(1)	-	4(4)	2(2)	30(12)	9(6)
Insecto				1				2	2
Abeja				1		1			1
Araña (tela)						1		1(1)	1(1)
Gusano						1	1	(3)	
[Élitro]				1		1		2	
[Colmena (panal)]					1	1(2)			(1)
Aves (≠)	22(4)	7(1)	2	29(9)	2(2)	12(7)	13(4)	19(9)	30(18)
Ave (pájaro)	7(4)	1(5)	(2)	4(5)		1(1)	1(1)	3(5)	3(2)
Gaviota	7			2		1	4	3	4
Paloma	2			2			1		4
Alondra				4		2		1	1
Ruiñeñor				3		2	5	1	2
Águila	1			2(1)	1	2	1		1
[Ala (pluma)]	2	1	2	13(4)		10(6)	5	4(2-4)	3(5-7)
Acuáticos	3	-	-	2	-	-	1	4	13(3)
Pez	1			2			1	4	3
Ballena	2								4(2)(2)
Total (≠)	33(10)	9(3)	8(4)	38(14)	2(2)	19(13)	28(10)	77(37)	76(42)

Llama la atención que, frente a casi un centenar de especies diferentes que se nombran en el conjunto poético de José Hierro, de la familia íctica no se nombre a ninguna especie en concreto, sino que únicamente se utilice –y con relativa parvedad– el

<sup>156</sup> Indicamos entre paréntesis el número de especies diferentes que se nombran en cada categoría, aparte del número total de ocurrencias zoomórficas pertenecientes a cada una, dentro de las que singularizamos, para su cómputo contrastivo, aquellos animales concretos que resultan más relevantes.

genérico «pez», el cual, además, aparece en general desposeído de toda virtualidad simbólica. Frente al uso sistemático del plural «peces» en la primera época, destaca en la segunda un curioso reparto de ocurrencias respecto al singular: las tres de *Agenda* –a las que se suma una cuarta en plural– corresponden a imágenes visionarias, mientras que las de *Cuaderno de Nueva York* –también tres– se situarían en el polo opuesto, al estar utilizadas en su más puro sentido denotativo o referencial.

No obstante, hay un animal acuático que sí aparece con cierta relevancia en *Cuaderno de Nueva York*, solo que ni es pez ni es dibujado dentro del mar. Nos referimos a la ballena, la cual, por su enormidad, ha sido en diferentes culturas considerada como un cosmóforo o «soporte del mundo» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 172); esto explica que al morir o al entrar en decadencia sea tanto más grande su ruina. En *Tierra sin nosotros*, único libro donde ya habían aparecido estos cetáceos, los «*esqueletos de ballenas*» a los que se comparan «*las ruinas de las barcas*» (TSN: 103) sugieren –propasando la mera similitud formal en que se basa el símil– que incluso lo más grande e importante acaba desolado. Las «*viejas ballenas*» (CNY: 630) varadas y moribundas protagonistas de «*Ballenas en Long Island*» representan, personalizando ese cosmóforo de peso e importancia, los cimientos de una sociedad que quiere deshacerse de la aportación de sus antepasados. Las analizaremos con más detalle, como actorialización simbólica propia de la segunda época, en el capítulo séptimo de nuestra investigación, si bien adelantamos ya que su interpretación en la línea del comportamiento deshumanizado de las sociedades modernas es isomorfa de la de otros animales que veremos a continuación.

No muy lejos de estas consideraciones, marina pero invertebrada –tampoco pez, por tanto– aparece en «*Rapsodia en blue*» una medusa como término de comparación. Recordemos que esta figura –de reminiscencias mitológicas incuestionables– comunicaba destructividad al ambiente (Cirlot 1997: 57). Cabe apuntar, asimismo, que tanto este poema como el que acabamos de comentar pertenecen a la primera sección del libro último, titulada «*Engaño es grande*»; es grande el engaño porque tanto la sociedad urbana como sus construcciones están revestidas de un progreso aparente.

La geometría de New York se arruga,  
se reblandece como una medusa,  
se curva, oscila, asciende, lo mismo que un tornado  
vertiginosa y salomónica. (CNY: 620)

A pesar del movimiento ascendente, este no es positivo porque está asociado al poder destructivo del tornado. Medusa y tornado funcionan como símbolos isomorfos, cosa que se patentiza equiparándolos desde la misma sintaxis: «como una medusa», «lo mismo que un tornado». La gran urbe esconde en su geometría artificialmente estable y duradera una naturaleza endeble y autodestructiva, la cual hallaría correspondencia con sus propios habitantes, según vimos arriba; todo resulta apariencia y engaño –fachada, al fin y al cabo–.

De los invertebrados, en la primera época solo destaca la abeja, asimilada simbólicamente al pájaro –especialmente a la alondra– por su positividad y su capacidad voladora. No es, pues, un animal terrestre, aunque la hayamos contabilizado junto a los demás insectos. Tanto ellas como su obra, el panal, son asociadas con el oro no únicamente por su color, sino sobre todo por ser tradicionalmente consideradas como portadoras de bienes y dulzura –recompensa de su laboriosidad–.

¿Recordáis, nubes de oro,  
dardos de las alondras,  
bordón de las abejas,  
álamos que nos nombran  
–esbeltos hijos verdes–  
con musicales bocas? (Q42: 374)

Otra función cumplirá la proliferación de los bichos en los últimos libros del poeta. La cantidad y diversidad de los mismos –demostradas por los registros correspondientes– podrían simbolizar, en abstracto, las asociaciones hormigueantes que Gilbert Durand atribuye a este tipo de símbolos teriomorfos. «Una de las primitivas manifestaciones de la animalización es *el hormigueo*», afirma el antropólogo francés, a lo que añade: «El infierno es siempre imaginado por la iconografía como un lugar caótico y agitado» (Durand 2005: 77-78).

Esta «animación acelerada» –que para Durand parece ser «una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio» (2005: 78)– destaca en *Cuaderno de Nueva York* y, sobre todo, en *Agenda*. La putrefacción y la muerte del «navío silencioso» en el

que viaja la segunda cabeza es simbolizada, entre otros, por el «hervidero de insectos de oro» (Ag: 574) –«insectos feroces» (CNY: 632), se dirá en el libro siguiente–, imagen visionaria con raíces en el imaginario colectivo que estamos desentrañando.

Entre las especies concretas de insectos destaca el grillo principalmente en *Agenda*. Su sonido será símbolo del recuerdo, cuya actualización no depende del sujeto, sino que este ha de esperar pasivamente su canto.

Es la cabeza que vivía pendiente del grillo embarcado en la costa española, y al que pedía que cantase, que le atrajese un poco de la respiración de las playas. Pero el grillo no cantaba. Las estrellas bajaban, al crepúsculo, a dar miga de pan mojada en vino al grillo silencioso. Y aquella gota de noche cristalizada seguía sin cantar. Pero lo hizo cuando llegó hasta él la tibieza del litoral. Y con el canto del grillo recordó toda la marinería. Pero esta cabeza, pendiente de una soga de pus, no podía sonreír, aunque oyese la mágica música de élitros. (Ag: 574)

Según Luce López-Baralt, este insecto, «ubicuo en la poesía de Hierro, es sin duda símbolo de todos los anhelos de fantasía, de magia y de ensueño en el alma del poeta» (2002: 122). Más adelante la investigadora orienta estas ilusiones –imaginadas desde antiguo– hacia una posibilidad de realización en el futuro; activando la incuestionable intertextualidad con las crónicas de Indias, interpreta su canto como el timbre de llegada simbólica «a las costas de América, a un antiguo sueño de amor» (2002: 176). Pero lo cierto es que el grillo y la chicharra, con su chirrido, tanto en este poemario como en el siguiente, tiñen de pasado –más que de ilusión y porvenir– el momento presente, aunque el resultado sea semejante: acaban enmascarándolo. La última cabeza encuentra de agradecer el hecho de que «El viento entre las cañas, el grillo, la chicharra, no le dejan oír los gritos de terror» (Ag: 577). Por su existencia, pues, bendice a Dios el hablante en su «Oración en Columbia University» (CNY: 676).

La araña y su red –propias de los últimos libros, si bien sus valores concretos ya se anticipan en *Cuanto sé de mí* (CSM: 439)– conllevarían una matización diferente como símbolos del recuerdo que, siendo tejido por el mismo sujeto, le atrapa –la cabeza V de *Agenda* tiene «ojos cautivos en las telarañas de la vejez» (Ag: 577)–. Además, el recuerdo que queremos conservar inmutable se transforma incontroladamente –es pegajoso y no nos permite huir de su vorágine–; habiendo sido sus agentes, somos ya pasivos: del Rey Lear, por ejemplo, se dice que vive «brezado por un sueño, / inerme en su viscosa telaraña, / para toda la eternidad, / si es que la eternidad no es un sueño



también» (CNY: 673). Pero el recuerdo, como la tela de araña, es finalmente inestable y endeble, susceptible de deshacerse y caer en el olvido, en contra de la propia voluntad que lo creó –acaban disolviéndose los «hombres que tejían primorosas redes de araña» (Ag: 567)–.

Volviendo a los insectos, también en *Agenda* encontramos, en su prólogo, una construcción simbólica personal y original. Barrajón (1999: 320-327) lo relaciona con el pórtico del libro anterior, como un deseo de que lo soñado o lo insignificante sean capaces de llenar el hueco vital del yo.

*Es cosa de libélulas,  
de caballitos del diablo: aletean eléctricos,  
vibran como cuerdas de una guitarra  
que alguien acaba de pulsar,  
zigzaguean como relámpagos,  
rubrican la mañana azul.*

*Cosa también de cazadores de libélulas:  
nos dejan en los dedos un grumillo de muerte,  
un residuo viscoso, una turbiedad amarilla.*

*A veces se realiza el milagro:  
el cazador cobra su pieza intacta y viva.  
Comienza entonces la tarea primorosa del entomólogo:  
le clava un alfiler para que muera poco a poco  
a fin de que conserve intacta su belleza,  
su perfección, su apariencia de vida  
(porque de eso se trata).  
Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,  
maquilladores y embalsamadores de cadáveres.*

*Es cosa de gusanos de seda:  
segregan tenues hilos de oro  
con los que van edificando  
su alcázar, cárcel, túmulo,  
su oscuridad definitiva;  
se desangran en oro, resignados  
a no ver desde fuera nunca jamás su obra concluida.*

*Un día algo despierta en el recinto silencioso  
–resurrección o transfiguración–:  
ya no es el tejedor apresurado de la saliva de oro  
sino una mariposa, torpe y gorda,  
que ni siquiera lo recuerda  
(igual que el cuerpo no recuerda  
al alma que era suya antes de que él naciera).  
La nueva criatura nace a cambio  
de destruir lo que fue la razón de vivir y de morir  
de alguien que fue ella misma*

*y que es ahora nada más que un hueco.*

*Se trata ahora de un hueco donde ocurrió el prodigio,  
de una sombra en la entraña de la seda,  
de una sombra y un hueco en el que suena  
un motor de automóvil.*

[...]

*Entro en la seda del poema roto  
donde alguien, que fui yo, murió más de una vez.  
No hay nadie, nada: tan sólo un automóvil.  
Pongo el motor en marcha: le hablo de libélulas,  
de gusanos de seda.*

*Le pregunto  
qué será lo que yo quería decir. (Ag: 549-553)*

Estos insectos –especies benignamente consideradas en el inconsciente– se convierten en el poema en símbolos de la poesía, en cuanto esplendor disecado o intento de capturar la belleza efímera –libélula atravesada en el insectario– o en cuanto tejido primoroso que aprisiona y transforma al tejedor y a su producto –gusano de seda transformado en torpe mariposa<sup>157</sup>–. Tengamos en cuenta la novedad de esta simbología en la poesía hierriana, ya que hasta ahora, los gusanos –siempre a secas– habían presentado un «ritmo común» (Schneider 1946: 4) con los insectos hormigueantes de Durand (2005: 77): pululantes, los gusanos roen (CSM: 454) y destruyen la piel con su labranza (LA: 535), funciones helmínticas que corresponden en el imaginario a todo lo vermiforme.

Esta gran variedad de insectos en la segunda época se extiende al resto de animales terrestres. Destacan, entre ellos, los domésticos, principalmente el perro y el caballo. Simboliza el can la perseverancia del yo, quien se atribuye «el afán de un perro hambriento» (LA: 506), o de las circunstancias emocionales que le rodean, como la melancolía o el pasado que siempre regresan a su lado –y no precisamente en son de paz (TSN: 84; Q42: 382)–. Respecto al caballo, este se muestra en general como símbolo dinámico. Su carrera simboliza la alegría y la vitalidad: «¿No galopan / los

---

<sup>157</sup> La mariposa, por cierto, tanto en este como en el siguiente libro, es actualizadora de un ambiente de magia y transformación, aunque este poema en concreto parece invertir los términos simbólicos del gusano y la mariposa. Cfr. Chevalier y Gheerbrant (2007: 456-457; 691-692).

caballos? ¿Estoy / olvidado? ¿Me rozan / la muerte y el cansancio?» (A: 179)<sup>158</sup>. Este galope es isomorfo del viento<sup>159</sup> –no en vano se le identifica con «un caballo en que galopa / la dicha desencadenada» (CPCV: 220)–. La alegría es como el «viento loco» y como el potro –tanto por su marcha como por su hozar (A: 161)–, ambos representantes de la inconstancia de la felicidad, que sopla con parones y a raudales, y que se traduce en una concurrencia de estas ideas con la locura y el capricho:

Galopa el viento, el ronco,  
el salvaje, el desnudo  
viento del Sur, el potro  
enloquecido, y mueven  
sus cascos olorosos  
toda la creación  
abierta ante mis ojos. (TSN: 111)

La manera y el ritmo del desplazamiento ecuestre es, en estos libros, símbolo del tiempo y la existencia que se escapan<sup>160</sup>: «Me parece que todo huye, / que se aleja a un galope loco. / (Y nos vamos quedando solos)» (A: 186). Es el «galope loco» del Universo (CSM: 433) que sólo tras la muerte, en un concierto de circunstancias favorables, se puede detener. Estas asociaciones reflejan claramente arquetipos del imaginario: «el caballo es símbolo del tiempo, por estar ligado a los grandes relojes naturales»<sup>161</sup> (Durand 2005: 81).

En la segunda época, aparte de incidir en su montura, los caballos son falsos, símbolo de la privación y la transformación, como el «caballo de cartón» (LA: 529) de «El pasaporte» o los «caballos sin patas» (Ag: 575) de «Cinco cabezas», a los que se unen

---

<sup>158</sup> Su negación, por tanto, simbolizará la negación del simbolizado: sin vitalidad, el yo se siente desalentado. Este «Desaliento» que se marca mediante la simbolización, además de paratextualmente –se trata del título del poema–, viene también sugerido por la misma prosodia de los versos: los continuos encabalgamientos y las interrogaciones, entre otros elementos, «dan a las palabras el tono de la desesperación» (Susana Cavallo 1988: 293). Nivel paratextual, prosódico y simbólico actúan así, en perfecta trama, con un mismo fin emocional.

<sup>159</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant (2007: 216): «La vivacidad hace a menudo del caballo, en su acepción uránica, una epifanía del viento». De todas formas, no solo se atribuyen al viento actitudes equinas, sino teriomorfias en general: «Era alegría la mañana fría / y el viento loco y cálido que embiste» (A: 133).

<sup>160</sup> Incluso en *Libro de las alucinaciones* el «tropol oscuro» (LA: 496) simbolizará el avance misterioso e inevitable de la muerte.

<sup>161</sup> Durand se refiere en esta cita al Sol y la Luna, a los que podríamos añadir, al menos para el caso hierriano, el «viento».

los animales fabulosos, mayoritariamente hipomorfos, de *Cuaderno de Nueva York* – Pegaso, unicornio, quimera, grifo...–; se cabalga ahora sobre frustraciones o sobre meras ilusiones, llegando incluso a tomarlas por verdadera realidad: «*Pegaso existe / no es fábula ni mito: / yo he acariciado muchas veces / las plumas de sus alas*» (CNY: 640).

También los mamíferos salvajes son menos frecuentes en la primera que en la segunda. Excepto la «*ciega / embestida de bisontes*» (CPCV: 230), símbolo del afán de olvido, los escasos animales silvestres que aparecen sintonizan escenas apacibles, como los ciervos de *Tierra sin nosotros*, mientras que a partir de *Agenda* se multiplicarán en ocurrencias y en variedad, activándose el simbolismo teriomorfo que Durand (2005: 88-93) atribuye a todo animal con fauces dentadas. Ahora sí encontramos ferocidad en la fauna silvestre, y de manera especial en el último libro de Hierro, paradójicamente el más urbano –sería esperable, pues, que fuese el menos salvaje–. Es la jungla urbana la que causa terror, en la que se siente el acecho de lo desconocido, simbolizado por la amenaza de la bestia, la «*vaharada de león*» (CNY: 632) o «*los alaridos de una fiera*».

Y siento miedo. Soy el niño  
que en el pasillo oscuro oye el jadeo del jaguar,  
y canta, y canta y canta para ahuyentarlo,  
para que la sombra no sea. (CNY: 617)

La distinción en el vocabulario, traducido en una llamativa enumeración de especies, se corresponde con la familia de los reptiles, característicos en su totalidad – excepción hecha de la serpiente– de los dos últimos poemarios de Hierro, que colaboran en la creación de este ambiente hostil de la ciudad. La serpiente –que aparece en *Con las piedras, con el viento...* únicamente como parangón a realidades de formas vermiculares– activa en los últimos libros la simbología del espanto que se iniciara con la ferocidad mamífera. En clave espeluznante podemos leer el «*pozo de las serpientes*» (Ag: 582) de *Agenda* o la sensación de acecho serpentino y asfixiador que produce el paseo por las calles neoyorquinas.

El friso de Nueva York majestuoso y geométrico  
es ahora jungla. Se retuercen  
los bloques impasibles, lo mismo que serpientes,  
me rodean, me envuelven; nos envuelven. (CNY: 632)

Teniendo en cuenta, según estamos observando, la poca concurrencia y variedad de animales terrestres en los primeros libros –sin olvidar la práctica ausencia de acuáticos–, podemos afirmar que la etapa inicial de Hierro queda, de esta manera, definida por la simbología aviaria. El pájaro en general, animal más constante y homogéneo en sus valores a lo largo de toda la producción del poeta, representa la encarnación de un sentimiento o una posibilidad. En «Serenidad» –estado anímico asociado, como sabemos, a lo falto de vida– el presentimiento de muerte es expresado mediante este símbolo: «Los pájaros me esperan» (TSN: 99)<sup>162</sup>. El hablante expresa así la sensación de cercanía del cielo y de las almas de los muertos. En «Romance» se enumeran situaciones de angustia, entre las cuales el pájaro cobra relevancia por su grave revolotear cerniendo la escena, como al acecho.

[...] Vientos misteriosos.  
Pájaros de giros graves  
sobre los ágiles chopos.  
Acumulada tristeza  
para nuestros hombros. (Q42: 345)

Como seres volátiles que son, simbolizan también el frágil destino del alma humana, que yerra sin encontrar nada verdaderamente sólido a lo que atenerse: «Somos aves de paso, nubes altas de estío, / vagabundos eternos» (TSN: 80).

Las aves, empero, serán consideradas como elemento positivo en la gran mayoría de ocurrencias. Son síntoma, por ejemplo, de estar cerca de la felicidad, aunque

---

<sup>162</sup> Jesús María Barrajón (1999: 103), coincidiendo con Cavallo (1987: 75-78) –si bien apartándose de ella en algunas matizaciones–, ha señalado el «cambio de perspectiva y tono» en este poema. Efectivamente, la parte final resulta más nebulosa en su significado al ser este transmitido por vía irracional, es decir, mediante símbolos en este caso heterogéneos. No creemos, empero, que estos sugieran «una idea contraria a la mantenida durante el poema». Dichos símbolos –como bien ejemplifica el verso citado arriba, «Los pájaros me esperan»– apuntan en la misma línea a la amenaza sobre el sujeto de esa misma serenidad que se ha rechazado en las estrofas anteriores. Los pinos que cantan a lo lejos, el llanto del niño y la apacibilidad en general de la escena van restando fuerzas al hablante quien acaba confesando, en el último verso: «Voy inundándome de música». No creemos que ello sea una contradicción con lo expresado de manera más directa en la parte primera del poema; simplemente se trataría de una solución en principio coherente con ello: toda lucha puede resolverse a favor de uno u otro contrincante. En este caso, ha sido la serenidad quien ha resultado triunfante. En consecuencia, la actitud del sujeto vencido no puede resultar en agitada rebelión, como al principio, sino que ha de ser necesariamente de serena aceptación, puesto que ha sido conquistado precisamente por la serenidad.

parezca que jamás se logre poseer, sino como mucho rozar –«roza los pájaros lejanos» (A: 160)–. Al mismo tiempo estos animales, con sus reminiscencias de la parábola evangélica<sup>163</sup>, son emblema de la vida elemental, una vida sin conciencia propia y, por tanto, sin felicidad, o con una felicidad inconsciente que no se desea –el pájaro tiene «Felicidad de seres mínimos, / abiertos sólo a la sonrisa» (A: 175)–. Por eso finalmente, después de haberse planteado esta posibilidad, el poeta acaba rechazando este modus vivendi, porque «el pájaro no es feliz, / ni las hojas, ni las espigas. / Ellos no saben que están vivos / y no encuentran quien se lo diga». Lo que se busca es la alegría por el dolor, acarreada por la propia conciencia de estar vivo.

La especie ornitomorfa más abundante en ambas épocas creativas es la gaviota. Ya en el primer libro hierriano encontramos un soneto que la eleva a nivel paratextual:

Ese vuelo que traza la gaviota  
por el divino gris, ¡cómo cautiva,  
cómo prende el mirar, grúas arriba,  
meciéndole en las nieblas en que flota!

Ya está la soledad surcada y rota.  
Paloma marinera, lenta y viva,  
que en el pico, en lugar de verde oliva,  
lleva octubres de música remota.

Fragmento de la vela de una nave.  
Cuerpo de tela y alma libre de ave  
nacida, como un eco de campana,

de entre las instantáneas catedrales  
que olvidan –humos vagos e ideales–  
los barcos que se van para La Habana. (TSN: 57)

A la gaviota se la equipara a una paloma que sobre el mar, en vez de llevar la paz –simbolizada metonímicamente por el «verde oliva»– lleva «octubres de música remota», verso que no puede ser leído en su literalidad –no hay significado lógico aceptable–, sino que nos deja la interpretación simbólica como única opción de sentido. Así, mediante las connotaciones de decaimiento –«octubres»–, armonía –«música»– y alejamiento –«remota»– se nos sugiere, por triple vía, una sensación de nostalgia que se apodera de

---

<sup>163</sup> «Mirad las aves del cielo, que no siembran, ni siegan, ni recogen en graneros, y sin embargo, vuestro Padre celestial las alimenta» (Mt 6, 26).

la estampa. Jesús María Barraión, en su estudio sobre la poesía de José Hierro, comenta extensamente este poema (1999: 93-95), lo que en cierta manera nos exime de repetirlo, si bien nos parece interesante señalar su conclusión más importante: que todo el poema, a través de símbolos heterogéneos encadenados –y homogéneos, según hemos visto–, nos transmite una sensación melancólica. También en «Canción de cuna para dormir a un preso» genera esta ave una suerte de embrujo: al principio está «La gaviota sobre el pinar / goteado todo de estrellas» (*TSN*: 81), lo que nos adentra –por vía sugestiva– en la misma atmósfera enigmática y calma en la que se quiere hacer entrar al enunciatario. El poema se cierra con la confirmación de esta misteriosa inminencia: «Y la gaviota está esperando / para venir cuando te duermas» (*TSN*: 82). Esta «gaviota» acabará simbolizando –lo apunta Sánchez Zamarreño (1995: 11)– la libertad, una libertad que – conviene señalarlo– solo es posible en un nivel onírico de irrealidad, en el cual el preso debe instalarse, evadiéndose de su realidad carcelaria, para poder conseguirla<sup>164</sup>.

Si tenemos en cuenta que la gaviota, primitivamente y según el mito, era dueña de la luz del día y la tenía guardada en una caja, tal y como relata Frazer (1947: 82), podemos entender que sea en ella en quien recaiga la custodia del secreto y la tarea de su sugestión, dada la asociación inconsciente entre la palabra y la luz: las gaviotas presagian el prodigio en «Baile a bordo», aunque «Casi nadie lo advierte» (*CNY*: 632). En otro poema –«A orillas del East River»– se produce un contagio entre la luz de las gaviotas, que vence la oscuridad de la ciudad, y la clarividencia verbal otorgada por la alucinación: «pisoteada su negrura por gaviotas de luz, / descenden las palabras a mi mano, / picotean los granos de rocío, / buscan entre mis dedos las migajas de lágrimas» (*CNY*: 681). Las gaviotas son, así, imagen de la palabra poética iluminadora, que se nutre de las esencias que destilan la naturaleza –rocío– y el sentimiento humano –lágrima–. Por eso la gaviota, como la poesía, puede otorgar la felicidad<sup>165</sup>:

¿Dónde estará la mano, la gaviota

---

<sup>164</sup> Cfr. Barraión (1999: 110), donde se interpreta que el impulso agradable de la gaviota es transformado en la presencia negativa del «cuervo» que, en un verso anterior, «vuela sobre la luna, y la degüella». La positividad que la gaviota representaba no será ya posible en la realidad, como hemos dicho, pero sí en el sueño, «cuando te duermas».

<sup>165</sup> De la misma manera, las «cigüeñas nevando lo alto» son signo de buen augurio.

que llegaba volando sobre el mar,  
la boca con su zumo de quenepa,  
las ojeras felices  
que devolvían la felicidad? (Ag: 565)

De todas formas, cabe matizar que no siempre su efecto será positivo: las palabras son «aves retóricas» (Q42: 373) que el poeta caza triunfantemente, o bien puede ocurrir que sea él el alcanzado por ellas: «esa gaviota que dispara una pluma sobre mi cabeza, / y atina, y me vulnera, y sangro / y me desangro frente al oleaje» (CNY: 619). La palabra solo es fulgurante gracias a la alucinación, nada queda tras ella, ya no se cree en su poder. Por eso únicamente un loco podría tener fe en la capacidad salvadora del verbo: «Le recuerdo que estos pájaros de papel volarán algún día, se posarán en manos amigas. Me salvarán» (CNY: 645), dice Ezra Pound en su «Monólogo».

Sin embargo, el pájaro, en el imaginario, no tiene entidad en sí mismo si no es como portador del ala<sup>166</sup>, el verdadero símbolo según Durand (2005: 136).

(¡Tener alas de pájaro, Dios mío, tener alas  
de pájaro!... ¡Volar hasta la mansedumbre  
del mar!... ¡Llegar a Ti por sus blancas escalas  
a quemarnos los ojos con tu divina lumbre!) (TSN: 74)

Las alas cobran especial importancia en *Quinta del 42* y en *Cuanto sé de mí*. Son los miembros elevadores por excelencia, que permiten superar obstáculos, incluso las barreras temporales con las que se encuentra el yo: «Quise tocar el gozo primitivo, / batir mis alas, trasponer la linde / y volver, al origen, desde el fin de / mi juventud, para sentirme vivo» (Q42: 344). Es así como estos órganos –homólogos en cierta manera de la cima y el fuego– conducirán simbólicamente a la eternidad: «Me hacía eterno. Alas de lumbre / de eternidad, me alzabais a la cumbre / sin pasado» (CSM: 445)<sup>167</sup>. Como

---

<sup>166</sup> Frente al ala, los élitros de los insectos –las alas anteriores que, endurecidas, no son aptas para el vuelo– no permitirán volar, sin embargo cumplirán una función muy concreta en la poesía hierriana como símbolo de la magia provocada por la armonía que emana su movimiento: el «rumor de élitros» (CSM: 437) precede a la liberación. Es, en definitiva, «la mágica música de élitros» (Ag: 574), un presagio teñido de inseguridad.

<sup>167</sup> En este poema, «Marina de diciembre», el ascenso post mórtem es símbolo de la evasión que intenta borrar el pasado. El cometido no se logra plenamente, pues en los versos subsiguientes el pasado resucita y trae consigo un rastro de «arenas y cadenas», símbolo de la negatividad del recuerdo,



concluyen Chevalier y Gheerbrant, las alas expresan «una elevación hacia lo sublime, un impulso para trascender la condición humana» (2007: 70).

A costa de mucho sacrificio personal se dice a Beethoven que «forjaste cada pluma de tus alas, volaste / hasta alcanzar los páramos del principio (del fin)» (CSM: 434). Pero las alas que uno mismo se fabrica no son siempre fiables, sobre todo si las forzamos más allá de la resistencia para la que han sido creadas. Tal cosa le sucede a Ícaro, según la mitología (Pierre Grimal: 1981: 278). Por eso se pregunta el hablante, en el poema epilogo de *Cuanto sé de mí* –y presagiando, por tanto, el cambio de rumbo– si los desenterrados –esos sujetos con los que el poeta ha ido solidarizándose– «Lloran / porque han visto la cera / en mis alas de alondra (CSM: 462). Tras tanto ascender, la caída es inminente, pues la cercanía del sol «derrite las alas» (Q42: 371), como ya comentamos arriba. Consecuentemente, las «alas / quemadas» (CSM: 429) –también las rotas (A: 159) o plegadas (Q42: 381)– supondrán claramente la imposibilidad del vuelo, conformando uno de los símbolos arquetípicos del fracaso.

En la segunda época, quien otorga las alas al sujeto es la luz, porque ella «quita a las cosas / su densidad, su peso» (LA: 481). Las alas aparecen desautomatizadas –«alas / de niebla» (LA: 477)– para indicar el estado de confusión que precede a la alucinación: no se trata ya de un vuelo que progresivamente nos va acercando a lo alto, sino que la revelación total tendrá lugar de manera repentina y de la misma manera acabará, como quien despierta súbitamente de un sueño: las alas dejan de ser alas; de repente uno se da cuenta de que «las alas eran alpargatas / en los pies de los muertos» (LA: 540), es decir, frente a la sublimidad de estos miembros –por el privilegio que otorgan unido a la posibilidad de ascenso–, lo que se encuentra el sujeto tras la alucinación equivale a lo más ordinario y pegado a la tierra –todos sus semas inciden en ello: utensilio para andar (contacto terrestre) en la más rústica de sus manifestaciones (connotaciones vulgares de

---

asociado a lo inerte e inmovilizador. Es el fracaso definitivo de esa tentativa, que le lleva a concluir: «No podré olvidarlo». Por otro lado, la asociación playa-falta de libertad se explica por una serie de notas que están en el texto, y no solo por el conocimiento del contexto biográfico del autor –al que alude, por ejemplo, Manuel Mantero (1986: 184)–.

la alpargata), el cual, además, ya no es útil porque está calzado en quien no puede andar y se dispone, en contra, a fundirse con la tierra (muerto)–.

Aparte habría que tratar a las aves de rapiña. Águila y halcón «significarán los valores solares y uránicos, los triunfos de la guerra, la caza y las cosechas» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 158). Con ambos pájaros, como emblema de la valentía y soledad del soldado guerrero, es identificado don Gutierre de Monroy en *Estatuas yacentes* (EY: 396). La impasibilidad del águila, además, sirve para representar la indiferencia y firmeza de «Los tibios» de *Quinta del 42*, que no se dejan conmover.

Aves fuertes de altanería.  
 Aguiluchos de vuelo firme.  
 Os despegasteis de la tierra,  
 volasteis por los cielos grises.  
 No llorasteis con los que lloran,  
 ni cantasteis con los que cantan,  
 ni reísteis con los que ríen. (Q42: 357)

Las rapaces, además, se asocian por sus hábitos alimenticios al mito de Prometeo, como causantes de tormento eterno, dado que el hígado del titán jamás acabaría de ser devorado; «se regeneraba constantemente» (Grimal 1981: 455).

Águila, corona  
 errabunda. ¿Tú también? Mágica,  
 solitaria, majestuosa,  
 arriba, inmóvil, ¿reinas, riges  
 la noche?... Y bajas a la roca  
 donde la carne prometea  
 sufre sus viejas sedes nómadas.  
 Y hundes el pico en sus entrañas,  
 la atormentas hasta que implora. (CSM: 460)

Se sugiere, mediante la mitología, que el sufrimiento humano no tiene fin. La solidaridad del poeta con los que sufren, e incluso con los que ya han muerto, pero parecen seguir penando, se encuentra con graves limitaciones. A ellos los evoca en estos términos: «A la roca de mis sueños / encadenados, / sin poder matar al águila / que los viene atormentando» (TSN: 115). Se imagina así, bajo forma rapaz, a los sentimientos que nos atormentan insertándose poco a poco –y de manera visualmente simbólica– en nuestra carne. En su «Llegada al mar», el sujeto es inundado de melancolía sirviéndose, para expresarlo con fuerza emotiva, de la imagen mítica que

estamos comentando: «(Eres un pájaro de niebla / que picotea mis mejillas)» (TSN: 107). Desautomatizando el mito, el hombre va perdiendo fuerzas hasta entregarse definitivamente a la muerte. En «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» se traza una descripción de la condición humana que culmina con la idea de que «El hombre / da sus entrañas a los buitres / encadenados a lo mudo» (CSM: 432). El buitre y el cuervo, aves negras asociadas a la muerte y al mal agüero, serán los pájaros más negativos de ambas épocas, aunque la visualización concreta del picoteo solo se actualizará en la primera. Hay que matizar, sin embargo, que no todo picado supone un desgaste pernicioso, sino que también puede simbolizar la incisión de los misterios de la vida en el canto del poeta:

Ay, misterioso ruiseñor  
que gorjeabas bajo el agua,  
que me clavabas en el pecho  
tu pico; sueño, vida, espada. (Q42: 351)

Simboliza el ruiseñor, en la obra de José Hierro, la sublimidad en general y la de la palabra poética en particular, así como, a partir de *Libro de las alucinaciones*, la de la alucinación, que hace posible el canto en ese instante –en el libro citado, asimismo, se le relaciona casi siempre con la luz: «libera el ruiseñor / su chorro de hojas encendidas» (LA: 498)–.

Hay otro pájaro muy positivo en la poesía hierriana, que además coincide casi siempre con el anterior en los mismos libros en que aparece. Se trata de la alondra, símbolo de la sublimidad de lo leve y efímero, pero con el poder de «rasgar» nuestra emoción: «una alondra / que rasga el cielo» es, en «Reportaje», uno de los signos de «lo efímero / eso que pasa y que muda» y que «nos tiene prendidos» (Q42: 302-303). Según Gaston Bachelard, por la impresión de transparencia –unión de velocidad y pequeño tamaño– la alondra es para el inconsciente poético «*un jet de sublimation*» (1943: 101), es decir, la sublimación por excelencia.

Sin embargo, en la cultura literaria ruiseñor y alondra se oponen en cuanto al significado de sus cantos, según dejó establecido Shakespeare en *Romeo y Julieta*, cuando estos han de finalizar su noche de amor. A esta escena –quinta del tercer acto– se refiere Hierro en «Hotel» al lanzar la pregunta: «¿Cantas, / ruiseñor de Romeo?»

(Q42: 379). El encuentro amoroso en las «celdas» del hotel ha producido simbólicamente un peligro de muerte –síntoma del ruiseñor–, aunque el yo sigue esperando en encontrar «un desenlace nuevo»<sup>168</sup>.

Aun siendo los pájaros los animales más representativos de la primera época, hay que tener en cuenta que las aves son todavía más abundantes en la segunda. Las palomas, por ejemplo, aunque presentes en libros anteriores, destacan en *Cuaderno de Nueva York*. Conforman la especie aviaria más urbana de todas, contagiada incluso de las sucias costumbres y la manía autodestructiva de la civilización: «una pareja de palomas / baja, de cuando en cuando, / y condecora los alféizares / con estigmas de lepra nauseabunda» (CNY: 641). No estamos tan lejos de la arquetípica identificación de estas aves con el amor, pero sí desautomatizándola: el matrimonio que vive tras esos alféizares nauseabundos se ha contagiado de la lepra urbana que afecta también a su imagen simbólica, la pareja columbina: su amor ha acabado corroyendo la ilusión. La esfera arquetípicamente más pura de la paloma, en *Cuaderno de Nueva York*, no pudiéndosele ya aplicar, tendrá que reservarse al pichón, cría joven de la misma especie cuyo candor no ha sido todavía pervertido: como imagen nívea de «fragilísimo plumaje» (CNY: 669), él sí encarnará los valores virginales de la pureza.

---

<sup>168</sup> En esta intertextualidad habría que colocar las palabras del también shakespeariano Rey Lear en el poema que lleva su nombre: «Ya no confundo el canto de la alondra / con el del ruiseñor» (CNY: 675).

## 6. SÍMBOLOS CARACTERIZADORES DE LA PRIMERA ÉPOCA HIERRIANA

### 6.1. SIMBOLOGÍA ACTORIAL

#### 6.1.1. MANIFESTACIONES SIMBÓLICAS DEL SUJETO POÉTICO

La figuración del yo poético como sujeto de la privación es un fenómeno característico –y casi diríamos que propio– de la primera época creativa de José Hierro. Llama la atención de todo el que se acerca a ella, siquiera inicialmente, que desde los primeros libros el hablante se vaya dibujando a sí mismo cual desposeído. El yo se presenta, pues, en calidad de sufriente, aunque generalmente con optimismo, viendo la cara positiva de ese dolor que en definitiva es intrínseco a la humanidad, un sufrimiento sublimado que despierta la conciencia. Es el lema principal –lo repetimos una vez más– del segundo libro del poeta, que se abre con los muy citados:

*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. (A: 133)*

Junto al dolor, el yo se actorializa como despojado, identificándose de esta manera con todos a quienes ya no queda nada –«Apenas si aún nos queda / el barro en que nacimos» (A: 196)–, circunstancia que, tan sorprendentemente como la anterior, se vive con alegría –estamos ante el libro más optimista de Hierro–, porque «Todo es maravilloso / si nos sentimos vivos». Pero tampoco se quiere ser excesivamente

bondadoso y olvidar el sufrimiento pasado. El hablante lo advierte claramente y da «Razón» de ello en un poema así llamado:

Tal vez porque cantamos embriagados la vida  
crees que fue con nosotros lo que tú llamas buena.  
Puedes aproximarte, puedes tocar la herida  
de amargura y de sangre hasta los bordes llena. (A: 198)

La condición de herido es todavía isomorfa del sufrimiento que, junto con toda su generación, ha marcado la historia personal y colectiva del yo, quien, aunque mira el lado positivo de la vida, quiere dejar testimonio de las penas pasadas: «Hemos tenido sueño, hemos tenido frío, / hemos estado solos entre cuatro paredes». Son sujetos de la privación, víctimas del cansancio de la guerra, de la penuria e incluso de la encarcelación.

Precisamente desde la prisión se habla en el famoso «Reportaje» de *Quinta del 42*. El hecho de que el yo lírico se actorialice como encarcelado cumple el papel de lo que Bousoño llamó símbolo disémico<sup>1</sup>. Realmente se nos está queriendo presentar a un recluso –el título del poema daría cuenta de ello, según la distinción genérica del propio Hierro–, pero este preso es al tiempo símbolo de la carencia general –no solo de su libertad– a la que el hablante se siente abocado. Se siente el protagonista, por consiguiente, muerto y fuera del tiempo, es decir, con la impotencia de carecer del mínimo peso en la historia: «Porque sin una evidencia / de tiempo, yo no estoy vivo» (Q42: 304).

Otra figura simbólica bajo cuyos ropajes se presenta el yo es «El muerto». En un poema así titulado descubrimos que el personaje es símbolo del sufrimiento personal, ese dolor causante de la alegría y que, paradójicamente, impide morir a quien la ha sentido siquiera «una vez en sus manos temblar» (A: 140). Por eso el muerto de este poema en realidad no ha fallecido, a pesar de escenificarse bajo tierra<sup>2</sup>. Porque «yo que

---

<sup>1</sup> Véase su *Teoría de la expresión poética* (1976 I: 263), aunque luego rectificó y le llamó «simbolismo de realidad o lógico», «símbolo de disemia heterogénea» o, simplemente, «símbolo heterogéneo» (1977: 24).

<sup>2</sup> A esta imposibilidad se la ha llamado «superposición no resuelta de tiempos y de espacios» (Barrajón 1999: 137). Como veremos de inmediato, la contradicción se da únicamente en el nivel literal, puesto

he sentido una vez en mis manos temblar la alegría / no podré morir nunca». Ha sido un cadáver durante «muchos siglos», eso sí, mientras no era consciente de ello –le costó «muchos siglos de muerte poder comprenderlo»–. Pero ahora este muerto lo sabe, sabe que gracias a la alegría sentida no ha acabado su vida, «Aunque muera mi cuerpo, y no quede memoria de mí». El muerto que no ha acabado de morir representa la fragilidad y grandeza al mismo tiempo de la condición humana, cuyo destino es el sufrimiento, mas cuya trascendencia llega, por la sublimación, mucho más allá de la muerte.

Dentro de la propia actorialización hay que tener en cuenta que el yo se presenta como uno más entre los que sufren, con la clara intención de identificarse con los demás, de no excluirse del expolio que también soportan los otros. En este sentido el yo se integra dentro de una «Generación»<sup>3</sup> que se describe perfectamente en el texto homónimo de *Tierra sin nosotros*, largo poema que significativamente abre la sección «Nosotros» y del que únicamente transcribimos los versos finales:

*Así pasamos, como un soplo  
de brisa azul sobre la piedra.  
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. (TSN: 79)*

Se trata de un grupo de personas con el sentimiento común de no haber dejado impronta, y con un destino también común al sentirse unidos, un «Destino alegre» a pesar de todo, tal y como se formula en este mismo libro inaugural –justamente en el poema contiguo–: «Llevan nuestras aguas la esencia / de las muertes y vidas de vivos y de muertos. / Ya veis si es bien alegre saber a ciencia cierta / que hemos nacido para esto» (TSN: 80). El sentimiento de pertenencia a un grupo será llevado al extremo en

---

que en su interpretación simbólica –plano real–, sí hay solución posible: sí encontramos un significado aceptable, transmitido por vía irracional a través de la conjunción de los mencionados términos contradictorios. Así, lo que en el plano imaginario es imposible, en el real es solo paradójico.

<sup>3</sup> Cfr. Cavallo (1987: 116-118), quien –como ya dijimos y a pesar del título–, considera que el nosotros del poema es en realidad un yo.

*Quinta del 42*, cuyo título ya avanza el impulso de protagonización colectiva al que se tiende en la poesía hierriana<sup>4</sup>.

En segundo lugar –y ciñéndonos casi exclusivamente al libro *Con las piedras, con el viento...*–, destaca la autoactorialización bajo la figura del amante. Se trata de un amante identificado simbólicamente, como dato proemial, con un endemoniado, el cual para desahogarse y liberarse de su tormento amoroso se comunica «*con las piedras, con el viento*» (CPCV: 211)<sup>5</sup>. Sobre esta protagonización también se yergue una serie de símbolos que van desde el luchador y el herido hasta el desertor, o simplemente el caminante que no tiene nada a que agarrarse en la vida. Vemos así cómo este protagonista del amor no deja de ser en el fondo una de las manifestaciones de la desposesión, pues su sentimiento afectivo –amenazado por varios flancos– tiene generalmente más de desamor que de plenitud. Su principal campo de batalla es el pasado de la amada –son los amantes los «prisioneros de ayer» (CPCV: 336)–, sobre el cual desearía pasar «como un huracán / ardiente, como una ciega / embestida de bisontes» (CPCV: 230) para hacerlo desaparecer. El amante, según el régimen diurno de la imagen, es un «héroe solar» o «guerrero violento» (Durand 2005: 165), aunque en el caso hierriano acaba siendo, simbólicamente, el héroe frustrado por su enemigo, al que no logra vencer, por mucho que lo intente, pregunte o se informe aquí y allá –de hecho interpela a Dios, a las rocas, etc.–.

Estamos ante un amante herido, pese a que ha sido vulnerado por algo aparentemente inocuo. «Corazón, te han herido / con una rama verde» (CPCV: 245), se dice a sí mismo en diálogo interior, indicando que el pasado no tiene filo ni consistencia

---

<sup>4</sup> Recordemos la tesis de Pedro J. de la Peña (1975; 1978), según la cual se opera en la poesía hierriana una tensión entre lo individual y lo colectivo. Tal y como analizamos en la primera parte de este estudio, no hay un posicionamiento definitivamente plural en Hierro, pero su alta frecuencia en comparación con épocas anteriores es ya de por sí significativa.

<sup>5</sup> El simbolismo del «endemoniado» lo vincula Gonzalo Corona al pensamiento existencialista de Sören Kierkegaard (Corona 1991: 146-150). El propio Hierro, con veintiocho años, se reconocía como tal en un texto no literario (1950b: 209-233). Cfr. Mantero (2000: 99-102) y González Fuentes (2007b).



objetiva, es flexible como una rama tierna<sup>6</sup>. Por eso le parece tan ridículo al hablante que su amor haya sido fulminado por él. La solución es la contención y la represión de la sangre que brota de la herida:

Quisiera preguntarte; pero yo me someto.  
Contengo la pregunta con la mano en la herida.  
No quiero que desgranes tu pasado, que tornes  
a lo que no se olvida. (CPCV: 246)

Este amante guerrero se cansa finalmente de combatir, cree que la suya es una «lucha estéril» (CPCV: 269), y acaba autoconvenciéndose de que es «apacible dejarse ir», de que es mejor abandonar –resignación que sería signo de un cambio de régimen hacia la ambivalencia de lo nocturno (Durand 2005: 200)–. Por eso la amada, en el poema siguiente –único en el que se le cede la voz–, le llamará «*el indiferente*» (CPCV: 270), porque en esta lucha ya «*no habrá nada que te hiera / con espada aguda*». El cambio radical de actitud en el amante está representado por el héroe que finalmente, junto con la alegría de sentir «*de fijo / que ya se ha acabado la lucha*» (CPCV: 278), tendrá el valor de condenar al ostracismo al responsable del dolor, al tiempo que se hace emisario de un *carpe diem* renovado:

Si un alba apresa nuestras almas  
apuremos sus luces húmedas  
porque mañana su belleza  
es imposible que se cumpla.  
Reflexiones amargas, no.  
Ya he desterrado la amargura. (CPCV: 277)

Los amantes, finalmente, son los caminantes que andan «por la tierra cumplida de sombra» (CPCV: 259). Es la imagen del *homo viator* que recorre la vida en pareja, aunque sin la plenitud que de esta compañía se esperaría. La razón es que «Ahora ya es tarde»; los caminantes han llegado tarde a su destino, dejaron pasar el momento oportuno para que todo sucediera como debía. El sueño de la felicidad ha acabado, y ahora «Estamos despiertos» (CPCV: 260) con la conciencia de la cercanía de la muerte.

---

<sup>6</sup> En otra ocasión se le llama «El enanito», sumando a lo pequeño del referente el sufijo diminutivo. Lo dramático es el agigantamiento que subjetivamente transforma al recuerdo en «Torres que, ajenas y sombrías, / nunca jamás derrumbaremos» (CPCV: 247).

Son los caminantes que, juntos pero ignorándose –con su fuego apagado<sup>7</sup>– han llegado al final del trayecto. Por eso la sección última de libro se titulará, simbólicamente y como aparente paradoja, «El solitario».

En tercer y último lugar, dentro de las representaciones simbólicas del yo, el hablante se reconoce como poeta. Tal y como comentamos en el capítulo dedicado a la modalización lírica de razón histórica, este gesto tiene una voluntad realista clara, unida al uso de su nombre propio. Su rol de poeta –en línea con lo que dejamos apuntado arriba– está en función de convertirse en intérprete de los desvalidos, de los desposeídos entre los cuales el yo se había incluido. Si bien es verdad que el estatuto de poeta no sitúa al autor realista por encima del resto de la humanidad –se detesta el tópico del elegido–, también es cierto que el hecho de reconocerse como «una hoja que habla entre hojas mudas» (Hierro 1962: 6) sí le otorga cierta sensibilidad. De hecho, se hace hincapié en la idea de que el poeta tiene acceso a un determinado conocimiento, y que este se puede comunicar a través de la palabra poética. Su corazón tiene algo especial que seguramente también tengan los otros –es «el dorado racimo» (Q42: 348); y más adelante se habla del «sarmiento dorado del corazón» (Q42: 358)–, la distinción es que él está llamado a comunicarlo. Por consiguiente, el hablante se presenta a sí mismo como intérprete: «*Canta, me dices. Y yo canto. / ¿Cómo callar? Mi boca es tuya*» (TSN: 67).

Otras manifestaciones simbólicas del yo creador son la de domador de aguas –«Mi mano es quien ordena, / quien contiene las aguas» (Q42: 327)– o la del escultor que, identificado con «Pígalión» (CSM: 452), no puede controlar su obra. En una composición titulada «Creador» (A: 149) se incide en esta simbología: «Con manos de brasa / volví a modelar cada forma, le di a cada forma su forma precisa». Este alfarero es análogo a una de las figuras más recurrentes de *Cuanto sé de mí* que ya se anticipa desde *Alegría*. Nos referimos al nombrador<sup>8</sup>, bautista de la realidad o «dador de nombre» –como lo denominaría Alberto Moreiras (1987: 31)–.

Yo daría los nombres justos

---

<sup>7</sup> Sin luz que los identifique no pueden verse entre ellos. Vid. supra (pp. 323-324).

<sup>8</sup> Cfr. el artículo así llamado, «José Hierro, nombrador de cosas», de Arturo del Villar (1992: 146-154).

a los dueños que deshojases.  
 Encontraría para ellos  
 la voz que los encadenase,  
 la forma exacta, la palabra  
 que los llena de claridades. (A: 177)

La figura del «denominador», instalado en el lugar de hablante protagonista, se nos muestra como un símbolo más del rol de poeta. El hecho de nombrar es un signo de liberación –eso es lo que solicitan las «Criaturas de la sombra» (CSM: 453) para adquirir visibilidad–. Empero, el yo-nombrador –sin despreciar los ecos juanramonianos<sup>9</sup>– es consciente de que su labor es en realidad caduca, de que es el suyo un «*Nombrar perecedero*» –como se indica en el prólogo del libro mencionado (CSM: 405)–, mas no por ello deja de valorizar su tarea, aunque «*no le importen / al que viva, cuando yo / haya muerto, vuestros nombres*».

He llamado a las cosas  
 por su nombre, aunque el nombre  
 rompa el hechizo. Quiero  
 todo aquello que ha sido  
 el instante, su carne  
 y su alma (no sólo  
 su alma), lo que el tiempo  
 roe (no lo que el tiempo  
 purifica). (CSM: 416)

Para Arturo del Villar (1992: 154) este poema constituye una verdadera poética en verso. En todo caso, y en sintonía con el fragmento que acabamos de referir, uniendo las categorías de poeta y de hombre común en las que se instala el yo lírico de la primera época hierriana, el resultado es el poeta comprometido, opuesto al esteta proemial de *Quinta del 42*, cuya dicotomía ya estudiamos oportunamente<sup>10</sup>. A él se atribuye una palabra desmitificada<sup>11</sup>, pero transformadora de la sociedad, simbolizada en su «voz de fuego» (Q42: 311). Mediante un simbolismo diirético el poeta se erige en héroe vencedor de la confusión primordial, la cual está llamado a distinguir –de ahí su papel

---

<sup>9</sup> Frente a la actitud «analógica» –rebotante de plenitud– de Juan Ramón, «nombrador a la manera de Dios» (Jiménez 1961: 93), si seguimos la propuesta terminológica que José Olivio Jiménez propone para categorizar la poesía de José Hierro, la de este vendría teñida –o mejor, mojada– de «ironía», en cuanto «aguafiestas crítico de la reflexión» (1992: 244).

<sup>10</sup> Consúltense al respecto las páginas 97-100.

<sup>11</sup> Una de las funciones de la autorreferencia es precisamente, la de desmitificar la palabra poética. Cfr. Scarano y Ferrari (1996: 12).

obsesivo de poner nombre a las cosas—. Es el agente de esta hazaña que, mirado desde una perspectiva escéptica, creciente en la producción hierriana, «Se creía dueño del mundo / y no era dueño de sí mismo» (Q42: 313). En otro poema que recoge esta misma frase, si bien en primera persona, se nos dibuja este yo como una subjetividad heroica cuyo reino, en realidad, es arrebatado por las aguas. Ante la tentación de abandono, el héroe se afirmará en su misión combatiente:

Y cuando nada queda. Cuando  
se sienten ganas de no ser,  
cuando el mágico atardecer  
enciende el álamo lejano,

se quiere huir, se quiere entrar  
en la noche definitiva.  
Hay que luchar. Sangra la herida  
y ya no se puede luchar.

Cómo puedo querer huir  
a mi noche, mientras exista  
algo bello, por lo que un día  
hubiera querido morir. (Q42: 364)

Es la actitud contraria al esteticismo, definida por la voluntad de lucha y transformación. También por oposición, en este caso a los «dos poetas de América» (Q42: 355) que se evaden por los senderos de la belleza y la mitología, este yo escritor representante de una generación se define por su sacrificio; por «sacrificar / al fuego nuestro leño», porque «hundimos / en altamar el barco, sin dirigirlo a puerto» y «renunciamos / a nuestro salvamento».

Un personaje simbólico que condensaría estas crecientes notas de desencanto poético lo encontraremos en el siguiente libro: el vienés Beethoven, en la «Sinfonietta» que lleva su nombre. La imagen que de este compositor nos brinda el poeta acaba convirtiéndose en un símbolo del creador ya desencantado de las ideas que profesaba y al servicio de las cuales había puesto durante mucho tiempo su arte; creencias que van desde los grandes valores de la humanidad –escritos en mayúscula, creía «en la Alegría, / en el Amor, en la Belleza, / en la Verdad, en la Amistad» (CSM: 431)– hasta concretos ideales políticos –«Tuvo fe, lo sabéis, en el Júpiter fuerte y sereno de Weimar»–. Se convierte así en la imagen del escritor realista –social para algunos– casi dos décadas

después del fin de la guerra, el cual, además, ya no es capaz de comunicar la lucidez que todavía vislumbra.

Y en tus manos sus rayos mojados ya no eran.  
 La luz que avidiciste para ceñir la frente  
 de los hombres, no pudo atravesar el muro  
 que separa lo eterno del tiempo. Es como luz  
 soñada, luz de cauce imposible que muere  
 al despertar. Y así iniciaste el descenso  
 a la tierra. Y la tierra estaba solitaria.  
 Y ya no había hombres, sino dioses frustrados  
 y futuros. La nave fue botada a la mar.  
 Y el mar ya no sería hasta mañana. Sombra  
 sin lugar y sin día. Mar para ser surcada  
 por sombras... (CSM: 434)

Es, por tanto, un correlato del yo poeta cuya voz hemos escuchado a lo largo de toda la etapa, y que se justificaría perfectamente con las modulaciones específicas del esquema comunicativo que se activa en el texto<sup>12</sup>. También Barraón –aunque sin reparar en la construcción pragmática del poema– ve aquí «un símbolo heterogéneo, en el que el poema, además de recrear un determinado momento de la vida de Beethoven, está simbolizando la visión que el narrador tiene de la vida del hombre, y, sobre todo, de la suya propia» (1999: 230).

Todas estas notas simbólicas aplicadas al rol de poeta culminan con el último símbolo actorial de la etapa: el desenterrador, protagonista del poema epilógico de *Cuanto sé de mí*<sup>13</sup>. Esta figura nos relata en primera persona la avidez con que se ha entregado, durante estos años, a su cometido de desenterrar a los muertos, que simbólicamente podríamos identificar con el trabajo que hasta ahora ha desempeñado el poeta, a saber, el de simpatizante e intérprete de los desvalidos, esos muertos que le rondaban y que ya eran parte de él, cuya causa acaba siendo la propia. Esa fusión la hemos ido degustando a lo largo de los libros, condensándose ahora de manera clara y culminante.

---

<sup>12</sup> Remitimos al apartado 3.3.2 de este estudio (pp. 160-161), donde se ofrece un análisis pormenorizado de la cuestión.

<sup>13</sup> Señala Ferrari (1992: 206) que efectivamente este libro resume las cuestiones metapoéticas que se habían ido planteando en los anteriores. Centrándose en este libro, Aurora de Albornoz ha destacado su carácter unitario y circular, al abrirse con aquel «*Nombrar perecedero*» y cerrarse «cuando las cosas están nombradas» (1982: 20).

He ido desenterrando  
 mis muertos y mis horas...  
 (y sus horas), mis muertos  
 y sus glorias... (mis glorias).  
 Dolían en lo hondo  
 de mi tierra: sus sombras  
 velaban a la vida  
 la cara luminosa. (CSM: 462)

Una vez han sido todos desenterrados ha acabado la encomienda de este poeta del testimonio. Solo le queda enterrarse él en el hueco que los demás han dejado libre; consecuentemente, con los versos «*Tierra muda, dispuesta / a cavar mi fosa*» (CSM: 43) se cierra la etapa.

#### 6.1.2. OTROS SÍMBOLOS DE PROTAGONIZACIÓN

El primer dato que destaca en el análisis de los personajes poemáticos de los primeros libros de José Hierro es la gran cantidad de signos de realidad que se aportan en la caracterización de la mayoría de ellos: nombres propios sacados de textos extraliterarios, atribución de cualidades y de hazañas o sucesos supuestamente reales, así como informaciones concretas y precisas de toda índole, configuran arquetipos humanos acordes a la poética de razón histórica: el caballero, el emigrante, el preso, entre otros, serían ejemplos de protagonistas marcados por rasgos arquetípicamente sociales que contribuyen a la creación de un ambiente de notable realismo actorial, muy oportuno para la cosmovisión simbólica y los presupuestos compositivos de la etapa en la que nos encontramos. La peculiaridad de la poesía hierriana es que la actorialización no se limita a la representación de determinados tipos sociales, sino que bajo ella subyacen sentidos simbólicos que otorgan hondura a la interpretación tanto de los personajes como de los poemas que protagonizan.

*Estatuas yacentes*, quinta publicación de José Hierro, presenta al lector una doble protagonización constante durante todo el libro –o largo poema, como se ha dicho

(Albornoz 1980: 12; Emilio E. de Torre 1983: 190; etc.)–, pero en la que sale destacado el varón por su frecuencia y relevancia. Don Gutierre de Monroy, caballero del siglo XVI cuya tumba descansa «En la catedral vieja de Salamanca» (EY: 389), es caracterizado, en primera instancia, llevando «por toda Europa, las banderas / altivas del Emperador». Su sepulcro tallado en alabastro lo convierte, lo dice el texto, en «Una piedra ejemplar, un símbolo» (EY: 392): «El ideal de la caballería se resumía en un acuerdo de lealtad absoluta para con las creencias y compromisos a los cuales toda la vida se sometía». Teniendo en cuenta estas palabras de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2007: 207), don Gutierre de Monroy acabará convirtiéndose en símbolo de la valentía del hombre que da todo por la causa, pero con la peculiaridad de quedar luego defraudado, indefenso ante la muerte, por ella anonadado. Dicho matiz viene simbolizado por su empeño en redactar, en su lecho de muerte y de la manera más verídica posible, lo último que quedaría de él, su propio epitafio, cosa que no consiguió. Frustrado le alcanzó la muerte, sin haber podido cifrar su verdadero ser –la historia del hombre, su esencia, es inefable–:

Cómo encerrar en una fórmula  
 lapidaria toda una vida,  
 un hombre entero, una colmena  
 bulliciosa de sueños, ansías,  
 alegrías, penas, propósito  
 remordimientos... (EY: 390)

Transcrita en el poema –o, como quiere Albornoz, incrustada mediante la «técnica del *collage*» (1982: 101)<sup>14</sup>–, su definitiva inscripción funeraria, «impersonal, correcta y tónica» (EY: 392), encargada a quien hoy en día tendría la categoría de becario, será el emblema «de la frustración de una vida». Esto, que no saben los turistas de la catedral que contemplan el mausoleo –«La mentira fue perpetrada», «el secreto murió en la sombra»–, sí lo alcanzan los lectores de Hierro, dado que, evidentemente, el símbolo que nos interesa es el que se construye en el texto<sup>15</sup>. En una interpretación cronológicamente transversal, don Gutierre representaría a toda una generación de españoles –la del

---

<sup>14</sup> Véase también su estudio anterior (Albornoz 1980: 22-23).

<sup>15</sup> A decir verdad, lo que ha hecho el narrador es convertir la hipótesis en la única realidad. Señala Susana Cavallo que aquí reside «la ironía central del poema», la cual «radica en que la vida apócrifa, soñada por el poeta, termina siendo más verosímil que la "real"» (1987: 33).

propio Hierro– que, sin ser nobles caballeros, sí creyeron en la lucha, mas ahora –sin ninguna recompensa por su denuedo– no saben en qué apoyarse<sup>16</sup>.

Esa nota de anonimato será la que se recoja en otro símbolo actorial, el del «desconocido». Un famoso soneto de *Quinta del 42* recibe precisamente el nombre de «Retrato de un desconocido», gesto que da cuenta de que –según los postulados de la poética de testimonio<sup>17</sup>– cualquiera puede elevarse a nivel paratextual. Es este caso se trata de un viejo marinero ya en decadencia<sup>18</sup>, según sugieren las notas de «ruinas», «poniente» y «ocaso» (Q42: 297). Ha llegado, efectivamente, a una edad en la que la sabiduría se toca directamente –«Es la luz su mejor libro de texto»– y en que la cercanía de la muerte le empuja al rezo de lo que sólo en ocasiones especiales se reza –«su rosario»–. Aparentemente paradójico resulta que se lo dibuje como «Viajero en alas de las golondrinas», pues estas, al ser anunciadoras de la primavera, connotan un renuevo cíclico que se confirmaría con su autodescubrimiento como «nuevamente adolescente». Fijémonos, sin embargo, que este estado se equipara a la desnudez, cosa que, por el contexto, parece estar sugiriendo un *regressus ad uterum* al que asimismo apuntaría el hecho de estudiar «en las estrellas / su futuro itinerario»: pone su mirada en el más allá, añadiendo un matiz de búsqueda o estudio, pues el conocimiento terrenal que le ha otorgado la luz –y la edad– no ha bastado para el autoconocimiento. Este desconocido viajero, con los ojos puestos en las estrellas y en el poniente, nos traslada irracionalmente a la humana condición de prepararse para la muerte.

También Manuel del Río, el difunto protagonista del famoso «Requiem» de *Cuanto sé de mí*, es símbolo del desconocido –nadie menos conocido que aquel cuyo

---

<sup>16</sup> Cfr. Dámaso López (2001: 63). También Barrajón (1999: 197) considera a don Gutierre como un símbolo –en este caso heterogéneo, pues evidentemente también del finado salmantino se nos habla–, solo que el citado crítico atribuye la significación simbólica al narrador. Compárese con un artículo del mismo crítico (2001: 152-153), donde defiende que no solo este personaje, sino también Manuel del Río, que tratamos más abajo, encarnan manifestaciones análogas a la confesión del yo. También en el poema al que nos acabamos de referir –«Requiem»– se incrusta literalmente, con pretendida objetividad, una leyenda funeraria; en este caso, si no la inscripción lapidaria, sí la esquila de defunción.

<sup>17</sup> Véase el apartado inicial del capítulo tercero.

<sup>18</sup> El despojo de la juventud es uno de los motivos que se recogerá, por ejemplo, en «Paganos» (CSM: 457-458).



nombre sabemos por la esquila de un periódico— cuya historia, sin embargo, nos conmueve. Hierro se ocupa en su poesía no solo de sus amigos, sino que se solidariza también con los que no conoce<sup>19</sup>: «Un español como millones / de españoles. No he dicho a nadie / que estuve a punto de llorar» (CSM: 419). Manuel del Río es el nombre que podría llevar cualquier español —que no española—, es persona anónima a pesar de aparecer incluso apellidada, porque su nombre no va asociado, en la mente del lector, a ninguna identidad. Y además es un expatriado —sujeto, por tanto, de la privación—. Manuel de Río representa así al emigrante que huye de la pobreza sin hazañas reseñables —«No fundó ciudades. / No dio su nombre a un mar» (CSM: 418-419)—. López de Abiada (1999: 102-112) realiza un profundo análisis de este poema, fundamentado en un régimen de oposiciones sobre el que se (re)construiría la historia de este desconocido. La más destacable es justamente la que acabamos de exponer: «ese español representa a todos los emigrantes españoles humildes que, a diferencia de los conquistadores que dieron su nombre a mares o fundaron ciudades, mueren “de anónimo”» (1999: 105). Sería, pues, el representante de una actual «*colorless society*» (Robert. E. di Antonio 1988: 50) que se opone a los «colores de papagayo» (CSM: 418) caracterizadores de la época gloriosa. Justamente el personaje que hemos analizado arriba, don Gutierre de Monroy, encarna a uno de esos españoles «de cuando el sol no se ponía / jamás en tierras españolas» (EY: 392). Manuel del Río, en definitiva, es el compatriota desconocido, uno que podría ser cualquiera —«el otro yo que somos cada uno de nosotros en la otredad de las equivalencias» (Mestre 2001: 85)—, que muere sin más, sin heroísmo<sup>20</sup> —«Hace mucho que el español / muere de anónimo y cordura, / o en locuras desgarradoras / entre hermanos»—, con tanta soledad que las únicas visitas que recibe en su velatorio son las de otros muertos que acuden como él, con los pies por delante, a «D’Agostino / Funeral Home», tanatorio que existe todavía hoy, en «Haskell. New Jersey», como consigna el poema.

---

<sup>19</sup> Si el poeta conoció o no al tal Manuel, de cuyo fallecimiento supo por un periódico neoyorquino, importa en realidad poco, porque según el poema los datos están sacados de una esquila cualquiera.

<sup>20</sup> Para Manuel Mantero, no es sólo su tocayo quien muere: «España es la real protagonista. España ha muerto» (1986: 182), idea que el crítico apoya en el lamento por la patria de «Canto a España».

Según señala Jesús María Barraión, algo parecido –aunque aparentemente opuesto– sucede en el poema «Ellos», de *Tierra sin nosotros*, «en el que ese “ellos” aparece nombrado incluso con los nombres propios de los amigos de los que el poema habla (Pedro, Fernando, Milagros, Rodrigo), pero sobre los que se cierne el claro deseo del poeta de dejar que permanezcan en la sombra de una sugerencia vaga» (2001: 150).

Un destacado sujeto de la privación en la poesía hierriana es el preso. Hemos visto en el apartado anterior como le servía al yo para actorializarse simbólicamente, pero ahora lo retomamos con matices diferentes. A él se apela en *Tierra sin nosotros* como símbolo heterogéneo de la inquieta servidumbre humana, a la que parece que solo se puede tranquilizar mediante la evasión –«No es verdad que tú hayas sufrido [...] No es verdad que te pese el alma» (TSN: 81-82)–, una desconexión de la historia que justamente lamentaba la figura del presidiario en primera persona<sup>21</sup>. Frente al tono paternalista que pudiera desprenderse de la «Canción de cuna» –este es el subgénero al que se circunscribe el poema desde su mismo título–, destaca el interés del poeta por subrayar, con la reiteración del apóstrofe «mi amigo», el vínculo amistoso –«ternura viril» la llama De la Serna (1992: 275)–, así como la situación de igualdad a pesar de todo. El preso acaba erigiéndose –como los «Encadenados» de *Quinta del 42* (Q42: 296)– en símbolo del desasosiego causado por la angustia y la privación.

La figura del desvalido, en la que se incide por varios flancos, puede venir simbolizada por notas de grandeza que se van desmitificando: «los hijos de los dioses» (TSN: 86) son símbolo de la parte de nosotros que nos hace importantes –el «yo» siempre será significativo para el «yo» que lo mira–. No obstante, como hemos adelantado, «También ellos son hombres como todos, / que nacen y caminan y se apagan». Con este tipo de protagonización muestra Hierro un afán socializador que busca en el lector una identificación: que perciba una empatía por él, por su sentimiento

---

<sup>21</sup> Recordemos que la modalización lírica del poema que comentamos ahora abría –para De la Peña (2009: 83)– la ambigua posibilidad de que el preso a quien se canta fuera el desdoblamiento del propio yo. Nosotros, sin embargo, no nos decantamos por esa opción, dado su rechazo por la actitud evasiva y su apuesta por la conciencia de dolor. En todo caso, si el yo nos transmite un deseo personal, la elección de la tercera persona estaría marcando sus reservas respecto de esta actitud que él mismo no considera éticamente aceptable.

enfrentado de grandeza y miseria. A estos desvalidos que no son sino las personas en su humana condición se les denomina «Pobrecillos» y «Desventurados» (Q42: 371), son simbólicamente llamados «Animalitos del Señor»<sup>22</sup> en cuanto criaturas indefensas y desamparadas, y todo a causa de afanarse inútilmente por la eternidad, de afanarse «por comprender, por penetrar / el secreto que no se alcanza». Porque la desposesión de este tipo de protagonización típico de la primera época hierriana no solo se adscribe a los bienes materiales o espirituales, sino también cognoscitivos; a todos ellos les falta algo, aunque sea una «Respuesta», y por eso en el poema homónimo de *Alegría* (A: 144) se llama «amigo» al enunciario, para con franqueza confesarle que «no sé qué respuesta he de darte». Esta falta de conocimiento viene simbolizada a menudo por la ceguera. Miguel Ángel Martínez Perera la relaciona particularmente con los motivos de «la noche oscura y el silencio de Dios» (2008: 404), concluyendo que:

Para José Hierro el individuo es un ser abandonado y ciego en medio de la Historia. No sabe qué camino tomar, no hay destinos que lo guíen y suele caer en errores sociales como la injusticia o la indiferencia. (Martínez Perera 2008: 219)<sup>23</sup>

Así, la ceguera sería, simbólicamente, el apartamiento de la clarividencia que otorga la cercanía divina<sup>24</sup>. Este rasgo de protagonización, verdaderamente característico de la primera época del poeta<sup>25</sup>, se aplica tanto al género humano en general, por su condición desarraigada –«andamos a ciegas» (A: 198); «Vamos / ciegos. Vivimos sin saber» (CPCV: 336)–, como al sujeto poético concreto, que se siente incapaz de alcanzar una verdad trascendente –se siente «una pobre bestia ciega / que va buscando la luz» (CPCV: 229)–. La torpeza humana que se afana a tropicones por comprender viene

---

<sup>22</sup> También «Granitos de oro de las playas... / Hierbecitas mudas que dobla / el peso frío de la escarcha», siempre en diminutivo y con notas de desvalimiento que ponderan su indefensión.

<sup>23</sup> Consúltense especialmente las páginas 405-409.

<sup>24</sup> Esto podría ser matizable si tenemos en cuenta que el motivo, aplicado al yo, se utiliza también para sugerir todo lo contrario. Así «irme cegando de hermosura / hasta dejar de ser materia» (TSN: 124) se equipara a «morir sin resistencia», es decir, someterse a los designios de la divinidad; y en los mismos términos se describe la experiencia deseada de la revelación: «Si un grito / me ensordeciera, un rayo / me cegara» (Q42: 298). Se trata, frente a la invidencia en la oscuridad, de la ceguera por deslumbramiento.

<sup>25</sup> Aunque encontramos una presencia constante en todos los libros, destacan, por su frecuencia, *Tierra sin nosotros*, *Con las piedras*, *con el viento...* y *Quinta del 42*. En la época final los ejemplos, además de reducirse en número, van desprovistos de ese carácter de truncamiento que otrora les brindara su hondo alcance existencial, cuando no están empleados en otros sentidos, como de ensimismamiento –«Pasa –dicen– cegado, / sin ver lo que sucede alrededor» (LA: 538).

simbolizada, dentro de esta esfera semántica, mediante la palpación tosca del invidente: «Ciegos, ¡qué nuestra nos parece! / Vamos palpando con el alma; / te sentimos sin comprenderte» (A: 193). Ya en el libro anterior se insistía en esta idea, dando a entender que la consecución del deseo de alcanzar la esencia del misterioso interlocutor –hecho que se simboliza con el fin de la ofuscación de uno y del silencio del otro– supondría al mismo tiempo la muerte:

A ciegas busco, palpo y no escucho  
latir tu vida.  
¡Ah, si te oyera, si te tuviera,  
me moriría!» (TSN: 113)

En «Destino alegre» (TSN: 80) se añade a la ceguera las notas de gentuza, abandono y vagar continuo, privación que se vive con alegría a pesar de todo. La clave es que «Dicen que vamos ciegos. / Pero vivimos». La acumulación adjetival isomorfa aparece todavía más concentrada en «Llegada de la muerte»: «pobre, y ciego y solitario, / y herido, y triste» (TSN: 93).

Cabe señalar, además, que el motivo, lejos de su interpretación religiosa, representa en otras ocasiones la impulsividad del hombre y su primitividad: se trata de la concepción del instinto en contraposición al conocimiento elaborado o incluso revelado, simbolizados por la luz. En «Oración primera» se habla de «*fatal llamada*», de «*secreto y ciego impulso*» (TSN: 91).

La naturaleza humana y su intento de comprensión viene asimismo cifrada en el tópico del *homo viator*. El viajero de Segovia, correlato del yo<sup>26</sup>, es símbolo al tiempo de quien se aventura en el viaje purificador del autoconocimiento –sugerido, simbólicamente, por la reiteración del sintagma «Hierro contra hierro», como ya demostramos–. Como el viajero desconocido que intentaba conocerse antes de entregarse a la muerte, este personaje también reza, pero –a diferencia del primero– lo hará únicamente después de haber comprendido. También el aventurero de *Cuanto sé de mí* se convertirá en símbolo actorial del hombre que a sí mismo se escruta, buscando sentido a su vida. Es «*La*

---

<sup>26</sup> Según los indicios de enunciación encubridora que justificamos oportunamente en la página 160.

*aventura*» a través del tiempo –«*Pretendes volver a tus días*» (CSM: 439)–, que no es otra que la de encontrar el propio pasado, la propia identidad –«*Te buscas a ti*»<sup>27</sup>–, tarea prácticamente imposible –«*Más fácil hacer germinar esta piedra*»–. La búsqueda drástica del conocimiento será llevada al extremo en la ambigua figura del suicida-homicida, símbolo de quien lo arriesga todo por saber, ofreciendo todo lo que se ha sido –su «memoria» que ahora se desangra en el agua–, porque intuye que en el momento clave de «Abrir y cerrar los ojos» (CSM: 451) oirá «el latido / de todo lo vivido y lo perdido». Lo trágico es que para entonces, ya es demasiado tarde<sup>28</sup>.

La privación, en todas sus categorías y manifestaciones, es leída positivamente: quien carece de algo conserva una sana y ponderable humanidad. Lo contrario, el poseerlo todo –«*las almas / sin dolor, la vida apacible*» (Q42: 357)– es propio de los «inmovibles», de los que no se solidarizan, raza inhumana simbólicamente condensada en una palabra: tibieza. Y es esta actitud de «Los tibios» la que se rechaza. Ya en *Con las piedras, con el viento...* se había manifestado en poeta en contra de la tibieza, sobre la que se depositaba la falta de amor y brío<sup>29</sup>, idea que ahora, en el siguiente libro –y añadiendo la nota de falta de empatía–, se desarrolla con esta imagen de los que, teniéndolo todo, no simpatizan con los desvalidos.

Dentro de este desvalimiento del que sí se hace eco el poeta comprometido destacan aquellos que se hallan en la agonía de la muerte. El moribundo se representa simbólicamente como el que se queda atrás, «El rezagado», «un hombre llevando en su frente la luz del crepúsculo rojo» (A: 134). El crepúsculo, según Chevalier y Gheerbrant, «Expresa el fin de un ciclo y, en consecuencia, la preparación de un renuevo» (2007:

---

<sup>27</sup> La construcción pragmática de este poema lanza la sospecha de que se esté utilizando una imagen en el espejo (vid. supra, pp. 158-159). En todo caso, lo que nos importa –al igual que en el recién comentado «Segovia»– es perfilar la figura del aventurero como símbolo actorial de la naturaleza humana. Al fin y al cabo, el propósito siempre será que el lector se pueda sentir identificado.

<sup>28</sup> Sobre los suicidios literarios puede resultar interesante la opinión de Bachelard (1978: 125-127); la muerte en el agua, además, por su poder disolvente, «nos ayuda a morir del todo» (1978: 142). Cfr. la interpretación de Manuel Mantero (1986: 186), según la cual el hecho de que el protagonista cierre al final los ojos simbolizaría el final de una evasión que habría conseguido olvidar «todo lo vivido y lo perdido».

<sup>29</sup> Nos referimos a «[De pronto cobra el mundo]» (CPCV: 261-262), único poema, junto con el que acabamos de citar, en que lo tibio es considerado en su aspecto negativo.

355); así pues, el agónico anuncia la muerte, pero también la vida renovada tras ella, la esperanza en una suerte de transustanciación. Hierro pinta a los que van a morir «de cara al poniente» (A: 142) –«en la abierta ventana», pero no precisamente con el despego de los que saludan al César–. En esta línea se dice de don Gutierre de Monroy, cuando ya había oído «pisar a la muerte / el roble oscuro de su cámara» (EY: 389), que «Su mano poniente exprimía / las uvas de la desventura» (EY: 390), uniendo la sugestión del ocaso con el tiempo otoñal tras la vendimia. La transformación de la uva en vino, aparte de la sensación irracional –en la línea arriba indicada– que el color de ambos suscita, puede ser considerada como el cambio de naturaleza que se opera en el ser tras la muerte: otra cosa nace gracias a la destrucción de la primera, algo diferente, amoratado y que fermenta. No es la primera vez que se asocian en el imaginario hierriano; en *Alegría* estos versos ya eran reveladores: «Nadie quiso mirarle la frente dorada / donde pronto la luz, como un zumo de fruta, se haría violeta» (A: 142), seguidos casualmente de una nueva convergencia con la caída del día:

Cada uno miraba sus manos.  
Cada uno sabía que él pronto vendría  
con la tarde en los ojos abiertos  
y en los labios, temblando, la bella palabra.

En *Alegría* llama la atención la frecuencia de aparición de personajes a quienes se describe en términos semejantes, confluyendo en su caracterización simbólica la «luz de la tarde» que se guarda en la «frente». Barraión (1999: 133-135) interpreta todos estos casos como un desdoblamiento del yo, que intenta comunicar el conflicto entre su parte vitalista y su propia debilidad o abandono a la muerte –entendida no como acabamiento físico–. Si la figura del moribundo deja una puerta abierta a una significación tan personal, lo interesante, en nuestra opinión, es que ello se hace sin explicitarse; al hacerse mediante una doble simbolización –la luz vespertina en la mirada simboliza la cercanía de la muerte, y este personaje simboliza la parte débil del propio hablante que lo contempla– lo que se consigue es que la voluntad solidaria y preocupación social que hemos apuntado no se vea, en absoluto, menoscabada.

En el poema «El olvidado», dando un paso más, esta figura se describe como el muerto que se pudre bajo tierra mientras nadie se acuerda ya de él. Es otra de las

manifestaciones simbólicas de la condición del hombre que es, por su miseria existencial, digna de compasión –«Pobre criatura» (Q42: 306), se le llama–. El muerto cuya tumba se visita en «Remordimiento» es, por su parte, símbolo del allegado<sup>30</sup> a quien en vano se ha tratado siempre de comprender, un prójimo al que se viene a entender cuando ya es tarde –cuando ya se encuentra simbólicamente bajo tierra–: «Cuando vivías, eras / un extraño» (CSM: 410), es decir, «el otro», el «no-yo»; sólo con su muerte, tras la culminación de sus desdichas –cuando ya no necesita que nadie se avenga con él–, puede el yo adquirir la empatía necesaria para hacerlo. Así pues los muertos simbolizan la otredad provista de la más contundente de las desposesiones. De ella –siendo identificada solidariamente con el yo– el poeta es intérprete, como quedó expuesto en el apartado precedente. Por eso le acechan los fantasmas y de ahí su obsesión de desenterrar y nombrar –para liberarlas– a esas «Criaturas de la sombra».

En ocasiones, la protagonización poemática recae sobre seres no humanos, pertenecientes al mundo animal o vegetal, que también son susceptibles de erigirse en símbolos. Recordemos «El árbol» arquetípico de *Quinta del 42*, alegoría en realidad de las edades del hombre, al que se podría añadir la «Gaviota» de *Tierra sin nosotros*, esta vez representante de una disemia heterogénea, sobre cuyo significado lógico se podría superponer toda una serie de asociaciones emotivas que nos conducirían hacia un significado irracional: el de la soledad del hombre, tanto más dramática en cuanto portadora de recuerdos tristes.

Paloma marinera, lenta y viva,  
que en el pico, en lugar de verde oliva,  
lleva octubres de música remota. (TSN: 57)

Si bien estos sentimientos han sido desencadenados por la contemplación fortuita de una gaviota que «prende el mirar» –como si al salir a la calle encontráramos a alguien de improviso–, otras veces parece que sea la sensación la que se acerque buscando al sujeto que la acoja en su interior. Estamos, en ese caso, ante la figura del visitante

---

<sup>30</sup> M.<sup>a</sup> de Gracia Ifach (1960: 183) –y coincide con ella Arturo del Villar (1975: 76)– nos informa de que se trata del padre del poeta, Joaquín Hierro, dato relevante en cuanto agrava la distancia entre la supuesta cercanía vital y la sentida lejanía moral o vivencial.

inesperado. La diferencia entre ambos es que ahora una de las partes –el símbolo– está interesada en el encuentro, lo ha provocado, por así decirlo. El enigmático «Caballero de otoño» de este mismo poemario –misterioso en tanto en cuanto «nadie sabe quién será» (TSN: 60)– se construye bajo el esquema de la visita: «Viene, se sienta [...] Nos habla [...] se despide», actos corrientes intercalados, sin embargo, por otros que sí resultan sospechosos y que, mediante impulsos emotivos, nos colocan en la pista de un significado irracional. Con las «palabras graves» del visitante «nos llenamos de eternidad», al tiempo que «se desprenden al hablar / de su cabeza secas hojas». Además «Nos deja frutos» y anda «con pasos lentos y seguros / como si no tuviera edad». Objetivamente en otoño se caen las hojas –subjetivamente nos produce sensación de pérdida o despojo vital–; objetivamente se trata de la estación de la cosecha –subjetivamente esos frutos los asociamos con un significado irracional, relacionado precisamente con los otros datos simbólicos: eternidad y falta de edad–. La sensación de melancolía –de tristeza sin tiempo– que desprende todo el poema queda confirmada en el verso final: «sentimos ganas de llorar». Esta acción otoñal sobre la sensibilidad humana a veces viene superpuesta por otras personificaciones:

Cazador, leñador, quemas las hojas  
y hundes el hacha de oro en la madera.  
Hieres a la ligera primavera  
entre los arcos de las copas rojas. (CPCV: 275)

Vemos en el cuarteto citado una estructura correlativa simétrica y contagiada imaginativamente: ambos son incisivos sobre la realidad, tanto el leñador que quema y tala la vegetación como el cazador que la hiere como si fuera un indefenso cervatillo. El otoño surge así, simbólicamente, como el injuriador de la primavera, como el elemento que menoscaba la plenitud humana –que después de deshojarlo, arroja el cuerpo a la «trágica hoguera»–. Se trata de oficios doblemente simbólicos que se extienden a otros elementos temporales, como el amanecer, simbolizado por el oficio del «trágico hachero» que «saltaba los montes, / llevaba una antorcha en la mano, incendiaba los bosques nacientes» (A: 165), símbolo a su vez de la ambigüedad del tiempo, que destruye la vida (De la Peña 2009: 95), pero que permite el resurgimiento del protagonista, quien finalmente se hace «vencedor de la muerte». Nótese, sin embargo, que ambos oficios,



además de devastadores, conllevan un matiz purificador y sublimador gracias a la ambivalencia de la poda y el fuego, con que ambos se asocian explícitamente<sup>31</sup>.

Otra visita simbólica que el hablante recibe es la de «El recién llegado», en *Alegría*. Este personaje, de cuya venida sí tenemos noticia –«Yo sé bien que te acercas» (A: 150)– es el símbolo de la inminencia de algo oscuro, personificado en la figura del visitante al que se espera con el corazón en un puño. Varias son las notas funestas en las que se fundamenta esta asociación: «rompes la luz a tu paso», «no te miro a los ojos», «no quiero mirarte», «apagando la brisa y el mar en tu reino lejano»<sup>32</sup>. La oscuridad, el miedo a mirar y la capacidad de acabar con toda posibilidad nos producen sensación de cercanía de la muerte. Relacionando el poema con otros de semejante tono<sup>33</sup>, Barrajón advierte en ellos «una misma perspectiva existencial» (1999: 135), con lo que se llega a identificar este símbolo actorial en clave intimista como la parte oscura de un yo en conflicto<sup>34</sup>. De esta manera, tendríamos que las asociaciones funestas suscitadas por el personaje, unidas a la confesión del hablante de encontrarse mirando «mi imagen, ya rota» –y relacionando este hecho con la honda relación que en el pasado

---

<sup>31</sup> Otro oficio que libera radiaciones simbólicas es el organista. Tomás Luis de Victoria y Palestrina son, en los poemas que llevan su nombre, creadores de una atmósfera sublime, aunque no cabe considerarlos a ellos mismos como símbolos actoriales.

<sup>32</sup> Víctor García de la Concha interpreta este verso como el acallamiento del «movimiento, la pasión, la rebeldía del vivir consciente» (1987: 648).

<sup>33</sup> Ya en el mismo año de publicación de *Alegría* Carlos Martínez Rivas consideraba que este poema, «Interior» y «El rezagado» «están unidos por una secreta hermandad. Se dirían tres partes de un mismo poema, aunque en el libro se encuentren totalmente separados» (1947: 9). Recientemente, Miguel Ángel Martínez Perera, en su tesis doctoral, entiende estos misteriosos personajes en clave religiosa: de una manera excesivamente forzada, en nuestra opinión, interpreta que es la inminencia de Cristo la que se espera (2008: 434).

<sup>34</sup> Cabría plantearse la posibilidad de un desdoblamiento, sin embargo, este desdoblamiento es únicamente del orden de la simbolización: la imagen en el espejo se produce por la apelación a un personaje simbólico que podría identificarse como parte del yo, pero las figuras pragmáticas del poema no presentan estructuras comunicativas que lo justifiquen –no hallamos el «yo soy otro» que quiere Cañas (1986: 17)–, sino que dicho significado es captado por vía irracional, a través de las emociones que el símbolo suscita. Efectivamente, se apostrofa a un tú que se identifica con alguien externo al yo al menos en el plano real: un otro «recién llegado». Coincidimos con Sánchez Torre en que se trata de «diversos interlocutores que simbólicamente asumen el papel del otro» (2001: 27). Pero la lectura literal o lógica no se agota en sí misma, conformando por tanto un símbolo heterogéneo: el visitante trae consigo, simbólicamente, impulsos de muerte, los cuales pueden ser interpretados como originados en el exterior o, por el contrario, provenientes de la propia conciencia del yo. Dionisio Cañas, por su parte, aun hablando también de «la fragmentación y ruptura del yo» (1986: 17), no identifica con el tú ninguno de esos fragmentos en los que el hablante se proyecta.

unía a ambos, cuando juntos estaban en un indeterminado «allí» y el uno sentía la llamada del otro–, posibilitarían sobre el primero la atribución de un significado simbólico relacionado con la cara dolorosa del segundo, que él mismo pretende superar. El yo proyectaría así, sobre otro –no los quiere para sí, por eso los saca de lo egotivo–, los rasgos propios de los que se despojó en su momento, pero que en ocasiones vuelven a convertirse en una presencia de inminente amenaza.

También luctuoso, «El ángel de las sombras» –personaje que abre las «Alucinaciones» de *Quinta del 42* (Q42: 337)– parece una encarnación simbólica de la tentación que provoca al yo. Es una figura que se sirve de la intertextualidad<sup>35</sup> evangélica, concretamente el relato de Cristo tentado por el diablo en el desierto (*Mt* 4, 1-11). El triple intento de seducción del mal –necesidad de compañía y afecto, de prestigio y de poder, desarrolladas respectivamente, y de manera simbólica, en cada una de las tres primeras estrofas del poema– es soportado por el yo hierriano de manera genuina y por ello digna de comentar. Las tentaciones que siente el yo se le presentan tan poderosas que llegan a ser simbolizadas por la figura del tentador por excelencia, el demonio, y además en la más fuerte de sus intervenciones en la tierra –en la que pone más empeño–: el intento de desviar de su misión al propio Hijo de Dios. Hay, pues, una doble hipérbole en el uso de esta figura y en el recurso a esta escena en concreto. Como Jesucristo, el yo alucinado que se equipara a él vence al seductor, mas con armas diferentes: frente a la serenidad y capacidad de argumentación del protagonista evangélico, en el poema que comentamos el tentado no encuentra otra salida que tomar la actitud de quien en silencio aprieta los párpados fuertemente y espera en tensión a que el peligro pase –se sabe que huirá al «cantar / los gallos», pues es señor de las tinieblas, «de las sombras», y si bien actúa durante «la noche entera», no lo hará más allá de sus lindes–. Las incitaciones son vividas con tanto ímpetu que no hay argumentos que las rehúsen –son más enérgicas que las del propio Cristo–, por eso no queda otra salida que la de resistir empedernido, «tallado en piedra», anulando su carne humana –diana de los

---

<sup>35</sup> Quizás en este caso cabría hablar, más propiamente, de hipertextualidad. Según la caracterización de Genette, este poema podría ser «hipertextual» si aceptáramos el «hipotexto» del que parte como premisa de su existencia (1989: 14).

dardos del maligno— durante esos momentos. Se entiende que su encomienda, como la del Mesías, es otra diferente a la que el tentador propone: sin considerarse «el elegido» — arriba quedó bastante justificado—, sí siente que la tentación de actuar en beneficio propio le desviaría de su verdadera misión, la de mirar por los demás. Si lo leemos en consonancia con los «Ángeles soberbios. Ángeles / ciegos. Ángeles malditos» de «[Ahora ya es tarde. Quisimos]»(CPCV: 255), la imagen angélica surge como verdadero símbolo actorial<sup>36</sup>, oponente del yo, «para condenar la vanidad y la soberbia humanas responsables de una convivencia sin vertebración solidaria» (Martínez Perera 2008: 350).

No sin cierta sorpresa, otro personaje simbólico también teñido de oscuridad vendrá a interpretar el papel contrario del diablo. Se trata de «La sombra», representación paradójicamente divina, cuya tenebrosidad se debe a la indiferencia con que trata a la humanidad. Si el mal muestra un fuerte interés por ganarse el alma de los hombres, la personificación del bien se opondrá a este precisamente por ostentar la actitud contraria, que solo se explica por indiferencia o por impotencia: «¿Nos ve ciegos / y no puede guiarnos?» (Q42: 363). Ambos, pues, son asimilados a la «sombra».

«Poema para una Nochebuena» —dentro de la misma subsección que «[Vino el ángel de las sombras]»— nos presenta asimismo, ya desde el título, referencias a la vida de Jesús. Encontramos en él un personaje que transmite pulsiones negativas semejantes a las de aquel: «El Vengador». Dichas resonancias funestas vienen sugeridas por una serie de notas: es «un ángel / que blandiera la espada», «mataba», «teñía de sangre / la tierra pálida». Se identifica además con el invierno que se venga con su viento y su nieve —que destruyen y hieren, tal como indican sus asociaciones ígneas<sup>37</sup>—. Lo lúgubre aumenta en el fragmento segundo del poema, con la insistencia en la negrura: «negras alas» —porque son las del yo (a él se las ha cortado)—, «negras músicas, enormes / horas negras», «negros crespones». Según las teorías de Bousoño (1977: 198), estaríamos ante un «encadenamiento sugestionador» que nos llevaría a la «superlativización del

---

<sup>36</sup> Gonzalo Corona dedica unas brillantes páginas a estudiar la figura del ángel en la poesía de Hierro (1991: 340-361).

<sup>37</sup> Véanse las interpretaciones de la nieve en el apartado correspondiente (pp. 340-341).

significado»: cada vez tenemos mayor emoción de muerte, por tanto el significado de muerte en la conciencia cada vez es más intenso.

Sin embargo, uniendo las interpretaciones de «[Vino el ángel de las sombras]» y «La sombra», este «Vengador» resulta una figura ambigua, asociada en un primer momento al mal y la muerte, pero también al mismo «niño de oro y rosa» que nace en la «Noche hermosa»: «Una brizna de hierba ¿puede / ser el brazo de la venganza? / El Vengador ¿es el amor?», oxímoron que se explicaría por el misterio de la Encarnación: la divinidad oscura y colérica se humaniza en la figura más cálida e indefensa; la venganza se transforma en amor.

Hay otra figura funesta plenamente simbólica, es decir, sin posibilidad de significado lógico<sup>38</sup>, que irrumpirá con relativa frecuencia a partir de *Con las piedras, con el viento...*, y que se identificará con las experiencias pretéritas (Cavallo 1991: 86). Ya en la primera parte del libro, «Fábula», el pasado había adquirido actitudes humanas. En «[Cómo rompe el secreto]» se acerca a los amantes como si tuviera cuerpo, simbolizando los celos del amante hacia los antiguos amores de la amada. Su presencia resulta desgarradora, porque pronuncia «palabras de fuego» (CPCV: 223) y tiene «mano de fiebre» (CPCV: 222)<sup>39</sup>. Este pasado inolvidable se actorializará en una figura concreta, «El enanito». Así se subtitula la «Primera fábula» de la sección «Desaliento»; la transcribimos íntegra, por su completa descripción de uno de los protagonistas más simbólicos y originales de Hierro.

Le llamamos el enanito  
y ninguno lo conocemos.

---

<sup>38</sup> Según lo entiende Bousoño (1977: 22). En la nota 2 recomienda: «mejor hablar de “significado lógico” que de “significado literal” o “denotativo”».

<sup>39</sup> Remitimos a las páginas 374-377 del capítulo anterior para la explicación y justificación del significado del primero de estos dos símbolos ígneos. Respecto a la fiebre, cabe precisar que, como emblema de enfermedad, recibe en la obra de Hierro dos matizaciones. La principal la leemos en la línea de Bachelard, como «señal de una impureza en el fuego de la sangre» (1966: 175). Así aparece tanto en este poema como en «Cinco cabezas» de *Agenda*. La otra actualización de lo febril es la que, relacionada con la indagación sobre lo alucinado, encontramos en los libros más céntricos, *Estatuas yacentes*, *Cuanto sé de mí* y *Libro de las alucinaciones*. En estos dos últimos, concretamente en los poemas «Experiencia de sombra y música» y «El pasaporte»; nos referimos a ello en las páginas 294-295 y 409, respectivamente.

Es tan pequeño que se esconde  
 en las ramas de los almendros,  
 en las gotas de agua, en los labios  
 calientes que nos ofrecemos.

Aparece cuando ninguno  
 lo esperamos. Viene en el viento  
 y en la calma. Salpica el día  
 de yo no sé qué turbios ecos.

Hace sonar sus cascabeles.  
 Lleva quizá un vestido negro.  
 El tintineo que derrama  
 ennegrece los pensamientos.

Le apuñalamos con caricias,  
 le azotamos con nuestros besos,  
 le pedimos que no nos siga,  
 que salga de nuestro universo.

No es escuchar su voz, hundirse,  
 impotente, bajo su peso.  
 Es pensar que tal vez en ella  
 suena a glorioso encendido.

Es pensar que tal vez la llene  
 de flores de oro y verdes tiernos,  
 mientras a mí me colma de hojas  
 marchitas y flores de muerto.

Intentamos matarlo, dándole  
 el vago nombre de recuerdo.  
 Pero el recuerdo es agua loca  
 que cruza el puente y muere lejos,

y el enanito no abandona:  
 señorea nuestro momento.  
 La melodía que cantamos  
 la entristece con sus arpegios.

Luchamos juntos por vencerle  
 y acaso nunca lo logremos. (CPCV: 238-239)

A su pequeñez, explicitada en el tercer verso y redundada –como ya señalamos– por los semas del lexema y sufijo del «enanito», se une su capacidad de hacerse el escurridizo y pasar desapercibido –se esconde incluso «en los labios / calientes que nos ofrecemos»–. Sin embargo, una vez ya se ha plantado ante los amantes tiene tanta preponderancia que se apodera de su amor –«señorea nuestro momento»–. Sus efectos resultan, pues, funestos para la pareja –«Salpica el día / de yo no sé qué turbios ecos»– porque él mismo es fúnebre, siendo como es descrito con grandes dosis de misterio y

oscuridad; envuelto de turbiedad y muerte, sus propias ropas resultan luctuosas – «vestido negro»–. Además, el tintineo de sus cascabeles –de sobra conocidas son las resonancias siniestras de las serpientes y los duendes con quienes se asocia este sonido<sup>40</sup>– «ennegrece los pensamientos». Efectivamente, como se desarrolla en las estrofas sexta y séptima, el enanito contagia de celos los pensamientos: justamente lo que le preocupa al yo es que la voz del enanito «tal vez en ella / suena a glorioso encendido». No puede soportar, en definitiva, que ella pueda recordar con agrado su pasado cuando él sufre por celoso, dicotomía expresada por la contraposición de connotaciones simbólicas estacionales, concretamente de la primavera, aplicada a la amada –«que la llene de flores de oro y verdes tiernos», sugiriendo la capacidad del recuerdo de alegrar el presente y hacernos sonreír– frente al otoño para el amante – «mientras a mí me colma de hojas marchitas y flores de muerto», por su poder de amargar la felicidad actual agostando la sonrisa y haciéndole sucumbir por celos–. El enanito es, en definitiva, el verdadero antagonista del amor, y por eso con amor intentan vencerlo: «Le apuñalamos con caricias, / le azotamos con nuestros besos». Este enemigo, que es el recuerdo del pasado que acaba encarnando «la abstracción de la infelicidad y el desasosiego» (De la Peña 2009: 106), se recogerá en *Cuanto sé de mí* con similar caracterización: «su negra sombra se derrama, / noche total que sale a nuestro encuentro» y que «Mata / más que el olvido» (CSM: 446)<sup>41</sup>.

Respecto al hijo de la pareja, que «oímos / llorar» en «[No puede ser posible, pero]» (CPCV: 267-268), es otro ejemplo de símbolo actorial –esta vez disémico o heterogéneo, frente a la homogeneidad monosémica del enanito enemistoso–, aunque su alcance simbólico prácticamente se limita a dicho poema. Además del fruto carnal del amor, el niño representa la frustración del mismo: los amantes se preguntan cómo es

---

<sup>40</sup> La negatividad del enanito se asocia con una amenaza que en realidad surge de los propios amantes de manera involuntaria e inconsciente: «En mitologías y leyendas, el enano es un símbolo negativo muchas veces, como también del inconsciente» (Mantero 1986: 165).

<sup>41</sup> Manuel Mantero ve que este poema, «El enemigo», mantiene relación con «El vengador» de *Quinta del 42*, «Ángel caído que invade y hiere» (1986: 184). Por nuestra parte, lo vemos mucho más relacionado con la simbología del actante opositor que vertebra *Con las piedras con el viento...* En todo caso, lo que parece más relevante es que este enemigo que se nos presenta está revestido de un carácter familiar, en el sentido de que no nos suena a nuevo, sino que está en clara consonancia con otras figuras simbólicas de la etapa.

posible que habiendo depositado tantos cuidados en su relación esta haga aguas –llore–. Por eso se le identifica con un «río / entre orillas de piedra», símbolo fluvial que no se agota ahí: cual agua en movimiento, él es todo vitalidad, y precisamente por eso no se concibe la posibilidad de su llanto: se llega a sospechar por ello que «acaso / en el agua se haya escondido». La elección del símbolo no puede ser más acertada para expresar esa aparente contradicción: el hijo es sobre todo promesa de futuro, no llanto ahogado, y de ahí su simbolización como agua que fluye: en cuanto agua renovada restaura la felicidad de los amantes, que pueden mirarse en él como sobre la superficie líquida y no recordar la desdicha; es agua clara que abre una posibilidad de prosperidad:

[...] Nos miraremos  
 en él sin pena. Será limpio  
 de recuerdos. Prolongación  
 dichosa de nosotros. Limpio  
 de recuerdos. (CPCV: 268)

El llanto del niño acaba simbolizando, al sobreponer sobre él los valores simbólicos del agua corriente, la promesa de restauración o renovación de la misma felicidad –simbolizada por su persona– que con su lloro trunca.

Otros niños son los que aparecen a partir de *Quinta del 42*. En «Una tarde cualquiera» los cantos y correteos de la infancia desencadenarán los pensamientos y recuerdos de las pasadas aflicciones de quien tendido sobre su cama los oye sin querer –aparecen estos niños siempre entre paréntesis–. Los chiquillos y su vocerío simbolizan el pasado que no se vivió, el afuera de la cárcel, lo que se oía al otro lado de su muro. En «Episodio de primavera» el hablante disfruta de un paseo primaveral con su sublime puesta de sol –localización temporal clave– hasta que, de repente, un griterío infantil que únicamente puede escuchar le trae esos sombríos recuerdos.

Y de pronto (¿era un jirón  
 de piel, prendido al espino  
 de ayer?), y de pronto, suenan  
 agudos trinos de niños  
 tras una tapia de piedra  
 gris. En ella, los oídos  
 tropiezan, se paran, caen  
 hasta el hondo laberinto. (CSM: 421)

La algazara es un símbolo, un «puente del presente / al pretérito». Su significado corriente, que la emparentaría a la alegría y a la despreocupación –más aún cuando viene metaforizada por la expresión «agudos trinos», connotadora de la felicidad inconsciente de los pájaros–, queda anulada en la mente de quien la escucha, sustituida irracionalmente por una asociación inevitable: es la vida ajena, fluyente y alegre, cuya imposibilidad de acceso hace más penosa la existencia personal; se trata, en definitiva, de la constatación que delata la propia y triste privación. es curioso, además, que los recuerdos presentados en estos dos poemas, dado que hieren la conciencia, se relacionen con elementos dolorosos –de ahí que los trinos sean «agudos», de ahí las imágenes del «jirón» y el «espino», a los que se suman la «aguja», la «fiebre», la «hoz» y las «ascuas» del poema anterior–. Estos recuerdos, además, se presentan amontonándose unos sobre otros, efecto que consigue Hierro con su magistral empleo del encabalgamiento (Cavallo 1988: 293).

Sin embargo, la figura del «Niño», en singular, será –en un soneto homónimo del mismo libro– símbolo del hombre limitado que no alcanza sus ideales: por eso su propia libertad, su dominio, verdad y amor se muestran como realidades que solamente podrá soñar. Por su corta estatura se entiende que no llega a encaramarse y ni siquiera cuenta con ayuda humana ni trascendente –«no hay alas» (CSM: 450)–. Es la condición humana la de ese infante que quiere ver, pero ni alcanza ni encuentra a nadie que lo aúpe. Entonces, cuando sepa la verdad, cuando sea consciente de sus limitaciones, vendrá el desengaño y «Morirá el canto / en su garganta, roja del espanto». Herida su inocencia, ahogado el canto esperanzado de la niñez –ingenua en su fe–, la autoconciencia transformará definitivamente su infancia en hombría y desengaño: se convertirá en el hombre asediado, sin esperanza y sin posibilidad de insubordinación.

Y estrenará su corazón rasgado  
de hombre acosado, de hombre acorralado,  
de ejecutado en cuanto se rebele.



### 6.1.3. LA SIMBOLOGÍA FEMENINA

Cabe comentar aparte la protagonización femenil en la poesía de José Hierro por la especificidad –y concretas connotaciones– que en ella se opera. Retomando las consideraciones que dejamos apuntadas en el capítulo anterior acerca de la exclusión de la mujer, partiremos de la hipótesis de que los símbolos actoriales femeninos que encontremos en la primera época han de justificar el emplazamiento íntimo al que se recluye a la mujer por parte de la mejor valorada masculinidad.

Como ya sugerimos, «La mujer de espaldas» –título de la sección cuarta y última de *Quinta del 42*– se nos revela como símbolo de la actitud hierriana territorializadora que defendía la primera parte de nuestra tesis. Esta mujer, empero, solicita su aparición en el texto, y no conformándose con ello –cosa que, en realidad, le estará vedada hasta el poema epilodal del libro–, pretende que ni siquiera quede excluida su voluptuosidad: requiere al poeta para que textualice también «sus senos» (Q42: 372). Así lo reconoce el hablante en «Unos versos pedidos» –o «perdidos», tal y como aparece por errata en algunas publicaciones<sup>42</sup>: no van a ningún sitio porque «Nunca ha sido, / nunca jamás podrá ser / el poema concluido»–. Sin embargo, él se desembaraza de tan incómoda petición dibujando a la mujer –cabe recordarlo– simbólicamente inefable: para ella no hay «cobijo / en las palabras», y aunque lo hubiera, «Hay cosas / cuyo nombre no decimos / para no mancharlas». Bondadosamente lo hace el poeta, sin aparente maldad, con amable benevolencia aparta lo femenino de la literatura y del lenguaje<sup>43</sup>.

Doña Constanza de Anaya, en *Estatuas yacentes*, será la representante de esa condición femenina que actúa desde la sombra de su marido. Una lectura atenta nos revelará, además, que es el símbolo de la mujer que sufre el peso del varón, que soporta la frustración de las expectativas que sobre ella ha puesto el esposo. A pesar de que la primera estrofa nos presenta una coprotagonización, con el avance de los versos

---

<sup>42</sup> El desliz –que no deja de ser ocurrente– salió en el volumen antológico *Cuanto sé de mí* (1974: 306), y lo recoge sin comentarios la edición de *Poesías completas (1947-2002)*, por la que citamos.

<sup>43</sup> Véase el desarrollo de estas ideas, transversales en cuanto a la modalización lírica y a la representación simbólica, en el apartado correspondiente dedicado a la primera de ellas (páginas 151-153 del presente estudio).

descubriremos que lo que le interesa al poeta es la vida supuesta de don Gutierre; de su vida se habla, a él se apostrofa. Además de que únicamente en el varón se centra el poema, frente a las once veces que se escribe el nombre propio del caballero – mayoritariamente también con su apellido–, solo siete son las ocurrencias de doña Constanza, y en cuatro de ellas su nombre va inmediatamente seguido al de su marido. Las tres restantes veces en que aparece sola, lo hace además sin apellidar.

En su primera ocurrencia nada se dice de ella. En la siguiente, se la utiliza como complemento, en el peor sentido de ornato: su marido la quiere como escultura que acompañe y adorne su propia talla funeraria –«Soñaba perdurar en piedra, / al lado de doña Constanza» (EY: 389)–. La cuarta y quinta son las que constan en la transcripción del epitafio, grabado literal y verídicamente en La Capilla de San Bartolomé<sup>44</sup> de la catedral de Salamanca. Nada se añade por tanto. La sexta repite que están «tallados en piedra» (EY: 392), haciendo hincapié en su amor más allá de la muerte, bien que pronto la mirada se fija de nuevo en «la estatua del caballero» y sobre ella se diserta –otra vez digresiones centradas exclusivamente en el varón–. Una postrera vez se la nombra, como único agarre del marido, cuya alma ya está volando hacia el cielo.

El dato que merece reseñarse más ampliamente, y que hemos saltado en el recuento, es cuando se la nombra por tercera vez. En esta ocasión se hace para negar lo que debería haber sido y que se refiere en la estrofa anterior: «Debí casar con mujer fuerte / y engendrar, en ella, mi estirpe» (EY: 390), una mujer que fuera madre incluso de su marido, que hiciera las veces de enfermera y almohadón tras el combate. Necesitaba ser «Niño en los brazos niños de ella. / Cuna de lienzo maternas» (EY: 391). Señalan Chevalier y Gheerbrant (2007: 208) que el caballero prototípico es el que vive la guerra como un amor y el amor como una guerra. Don Gutierre, sin embargo, confunde tanto uno como otro en un amor filial; busca en ambos a su madre. Eso es lo que se quiere mas no lo que se tiene, pues el sentimiento que le empuja hacia su esposa acabará

---

<sup>44</sup> También llamada de Anaya, pero no en honor de doña Constanza, evidentemente, sino por su familiar, igualmente enterrado ahí, don Diego de Anaya, «obispo de Salamanca y arzobispo de Sevilla, fundador del insigne Colegio de San Bartolomé», cuyo mausoleo –en donde consta la inscripción que hemos transcrito fragmentariamente– ocupa el centro de la capilla.

teñido de un fuerte paternalismo: «Doña Constanza era mi hija, / mi siempre niña». Tanto es así que en el lecho de muerte de don Gutierre, en vez de ser ella quien llorara por él, fue él quien la lloró, porque al morir él quedaba ella sin padre, «desamparada», «leve y mínima» como era. Consecuentemente, «sólo la guerra fue / madre mía, refugio y centro»: a sus deberes como combatiente dedicó su vida y por ellos fue dignificado, símbolo de cuyo valor es su majestuosa sepultura. No pudo apoyarse en nada más, su mujer no cumplió las expectativas. Qué ironía, tallados uno al lado del otro, con simétrica distribución de espacio y casi de caracteres en su epitafio, y sin embargo tan desiguales en la historia literaria.

En la poesía de José Hierro hay también símbolos femeniles que se apartan de esta regla general y que merece la pena comentar. Entre ellos destaca la figura de la amada, limitada casi únicamente al libro *Con las piedras, con el viento...*, si bien elevada en él a nivel coprotagonista. Se convierte así este «reducto amoroso» en un oasis de la feminidad, y así lo demostramos en un estudio reciente<sup>45</sup>. Lo que nos interesa ahora, sin embargo, es analizar si esta amada aparece simbolizada de alguna manera, y con qué implicaciones lo hace.

Encontramos, en primer lugar, la identificación de la compañera vital con la primavera, o mejor, con su culminación. La mujer está en contacto con la naturaleza, la posee y la ofrece.

Llega a mi lado. Trae  
una rama. (Parece  
la verde primavera  
que entre sus manos duerme.)  
Oh, qué felicidad.  
Las brisas, cómo mecen.  
Ella saca a las flores  
de su encanto silvestre.  
Ella toca de gracia  
el áspero presente. (CPCV: 244)

Ella misma es simbólicamente flor –siendo principalmente su delicadeza y belleza el fundamento de la imagen–, de la cual se dice, con amarga resignación: «Cómo puede

---

<sup>45</sup> «Los reductos amorosos en la poesía de José Hierro: la mujer como espacio de intimidad» (en prensa).

ser bella / flor que tiene recuerdos» (CPCV: 215). La mujer representada en *Con las piedras, con el viento...* vive el amor presente con aplicada pasión; quiere entregarse al amado «En cuerpo y alma» (CPCV: 258); él, sin embargo, recibe esta declaración con escepticismo, pues es consciente de que por mucho que ella diga, está en realidad prometiéndole realidades que se excluyen –«Como si dijera / muerta y viva»–. Definitivamente, resulta «Imposible tenerte en cuerpo y alma». No es que esté mintiendo, es simplemente que ha sido, simbólicamente, mal educada:

Dices «amor», dices «eterno».  
Mas no conoces las palabras.  
No te enseñaron bien los nombres  
con que todo se concretara. (CPCV: 242)

Se la dibuja también como la madre que «canta luego tiernamente / para que no lllore su niño» (CPCV: 268). No es una amante esquiva o negligente, sino que se esfuerza en cuidar del amor y de sus frutos, es simbólicamente una tejedora primorosa del futuro de los amantes –«tejes una prenda / para el hijo que ha de llegarte» (CSM: 425)<sup>46</sup>–, aunque su ahínco no coseche la eficacia esperada. De hecho, no se le echa la culpa a ella del fracaso, de la imposibilidad de plenitud amorosa –«No tienes tú la culpa» (CPCV: 336)–, sino que son las circunstancias las que se interponen entre ellos –«el viento», las «aguas» (CPCV: 248)–, reunidas en la figura simbólica del «enanito» –recuerdo del pasado, tal y como dejamos debidamente señalado– que va minando fatalmente el amor. Sí se la responsabiliza a ella, no obstante, de ser simbólicamente la desgranadora de ese pasado –«He aquí que desgranas / todo tu ayer» (CPCV: 222); «No quiero que desgranés tu pasado en mis manos» (CPCV: 246)– o deshojadora del mismo (CPCV: 247). Aunque se la exculpe de manera explícita, el hablante muestra sus celos irracionales hacia ella; inevitablemente el poeta la bosqueja como figura de quien teje y desteje al mismo tiempo, esa Penélope de la que desconfiamos.

Al final la amante, que se siente abandonada, es capaz de la mayor de las abnegaciones: ahogar su propia pasión para evitar el penar afectivo de su amado. Es,

---

<sup>46</sup> Francisco Brines interpreta que «ella está ahora encinta, más [sic] no del poeta» (1992: 110).

simbólicamente, la muerta por sacrificio de amor y, más aún, la enterrada como fertilizante del otro.

Mi corazón entierro, porque tenga  
tu camino flores.  
Cantes y vivas tú, aunque yo me muera.  
Y Dios me perdone. (CPCV: 271)

Llama la atención –finalmente– en la tercera composición de *Cuanto sé de mí* – término de la primera etapa– la aparición de una protagonización insólita hasta ahora: un enjambre de muchachas rodea al hablante y se apodera de las reflexiones del poema, instalándose en el centro de las mismas. No obstante, tal como se las caracteriza, podemos entenderlas como uno de los ejemplos de arquetipos sociales propios de la etapa, realismo actorial que no impide la superposición de todo un constructo simbólico profundamente enriquecedor. Estas mujeres de cuestionable juventud e integridad –pues pululan en un ambiente de engaño y falsedad: «astros / eléctricos», «carmines falsos»<sup>47</sup> (CSM: 411)– están privadas del «triple sello» (CSM: 412): «autenticidad, consciencia, / arrepentimiento», garantía para no caer en el olvido: «Ni un instante ha de perderse / siempre que surja sellado / por el triple sello».

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, el cuerpo  
para la primavera  
muerte, el repentino tránsito  
de los elegidos.

Quiénes  
sois, no quiénes parecéis,

---

<sup>47</sup> El adjetivo se repite varias veces en el poema: «falso / papel», «Falso / metal rey», etc.

las que ante mí vais llorando  
o riendo, no las que  
pasáis ante mí bailando  
y fumando (Mambo). (CSM: 412-413)

Para que una acción no se pierda en el tiempo ha de ser auténtica, consciente y responsable. Lo que hacen estas muchachas, sin embargo, está vacío de contenido, como el humo de sus cigarros o sus bailes en las «músicas / podridas», ellas mismas son apariencia y amor falso: no se enamoran, recitan un «falso / papel»; su signo de enamoradas no es una verdadera alianza de oro, sino un anillo aparente, fabricado con «Falso / metal rey». Son, en definitiva, «instantes / sin futuro ni gloria» y por esa razón caerán en el olvido.

El hablante se sorprende a sí mismo queriéndose responsabilizar de ellas, de su carencia del triple sello. Pretende por ello corregirlas, infligirles su castigo –«arranca mi mano un látigo»– para que rectifiquen y, guiadas por él, sean conducidas por el buen camino que él iluminaría –«empuña una antorcha»–. Se ve envuelto, como él mismo reconoce, en una «noche paternal» que no está exenta de ternura: las persigue como una madre para abrugarlas –«os arropa / los delgados cuerpos pálidos»– y ofrecerles consejos maternos –«os aconseja, os recuerda / que el tiempo pasa volando / (dicen los viejos, las madres)»–. Esta actitud paternalista solo le brotará con ellas; con los demás desvalidos, «casualmente» varones, su impulso era de identificación y solidaridad, no de protección y amparo. Las unas son «hijas mías», los otros «mis iguales».

El hablante finalmente, como un padre que da a sus hijas por perdidas mientras ve desaparecer el futuro que había labrado para ellas, se retira de su empeño en imponerles proyectos según su criterio: «Renuncio a lo que quisiera / para vosotras». No sabe por qué lo hace, si por exceso de alcohol o de sobriedad –«Debo de estar muy borracho / esta madrugada. O debo / de estar aún poco borracho»–. Solamente les exige una cosa –como el loco que sigue con su tema–, que «aquello / que queráis, venga sellado / por el triple sello autenti- / cidad, etcétera...» (CSM: 414), cosa que seguirán sin acatar, obcecándose en la vacuidad de sus vidas, simbolizada por la otra tríada fundamental –fumando, bailando, Mambo– que repite, con variadas formulaciones, el

poema. El yo lo acepta, deja de insistirles para concentrar sus fuerzas en intentar entender por qué lo hacen, buscando una «razón / que me dé el descanso».

Para Manuel Mantero «Las mujeres de “Mambo” representan uno de los símbolos más acertados de la inautenticidad en la poesía de Hierro» (1986: 179). A nuestro parecer, estas muchachas de vida relajada serán mucho más que «inautenticidad», pues llegan a convertirse en el símbolo más recio de la alteridad: plurales y hembras frente a la singularidad y hombría del yo; frente a su madurez, ellas ostentan juventud; mientras él, triplemente sellado, se cree auténtico, consciente y responsable<sup>48</sup>, ellas son falsas, inconscientes, irresponsables. Estamos ante la otredad más pronunciada, aquello que por salirse tanto de nuestros esquemas no podemos entender, por mucho que –por no haber otra opción– resignadamente lleguemos incluso a aceptarlo.

## 6.2. SÍMBOLOS ESCÉNICOS

### 6.2.1. ESTAMPAS DE NATURALEZA AFABLE

Es frecuente encontrar, en los primeros libros de José Hierro, localizaciones espaciales que transmiten optimismo y vitalidad. La crítica ha observado en su poesía una «constante utilización del léxico proveniente de la naturaleza» (Barrajón 1999: 91), de hecho Diego Marín incluye al poeta en su *Poesía paisajística española 1940-1970* (1976). Montes, playas, riberas y prados servirán de escenario a muchos poemas, pero cuando sobre esa escenografía se proyecte un significado irracional, que no pueda justificarse con la mera lectura literal, entonces estaremos ante un símbolo escénico. Lo

---

<sup>48</sup> Cfr. Manuel Mantero (1986: 178-179), quien interpreta que el hablante también ha caído en «la inautenticidad de una noche de prostitutas y alcohol», símbolo del «desplome ese mundo auténtico» del que se cree abanderado, si bien tal incursión en lo inauténtico –de la que ellas hacen perenne modo de vida– es transitoria para el yo.

advierte Pedro J. de la Peña cuando afirma que «el tema del *paisaje*, por su formulación personalísima y su uso habitual de palabras arquetípicamente simbólicas, ofrece una gama de connotaciones que exceden frecuentemente lo natural, pasando al plano de la sustancia psíquica del hombre, enlazando con sus concepciones generales del ser humano y su destino ultraterreno» (1978: 168). Veremos cómo, efectivamente, en este tipo de símbolos de creación se combina lo original y lo arquetípico para dar lugar a una muy interesante red simbólica en la construcción del espacio poético de la primera época.

Ya el primer libro se abre con una escenografía de estas características. El paraíso que se recuerda, «*Tan de elementos terrenales*» (TSN: 55), es símbolo del tiempo propicio, de la plenitud de la vida que se preparaba para «*que el prodigio sucediese*». Por eso se le atribuye a la vegetación la más plena vitalidad –«*cuando los árboles más verdes*»–, exuberancia y afabilidad: «*Cuando las ramas opulentas / daban su sombra a nuestras frentes*». Se trata –como bien ha observado Jesús María Barraón (1999: 86), siguiendo las formulaciones de su maestro, Carlos Bousoño– de un «simbolismo heterogéneo encadenado», es decir, con una significación irracional común, que Barraón identifica con lo «íntimo cordial»<sup>49</sup>. No obstante, el hablante de este poema duda de sus recuerdos: «*¿Eras así, mi paraíso*» (TSN: 56), para acabar reconociendo que «*Yo no me acuerdo ya de aquello*». Como consecuencia, este «*mi paraíso*» se revelará totalmente idealizado, y acabará simbolizando el pasado esplendoroso y definitivamente perdido, la juventud paradisiaca del hablante, que se frustró antes de llegar a su plenitud; se explica así también el título escogido, «*Entonces*».

Advierte Marín, entre sus páginas, que «El paisaje real, descrito en términos generales o sintéticos, se suele convertir en símbolo de la existencia duradera frente a lo precario de su propia vida» (1976: 34). Este uso simbólico de la naturaleza, que no es sino el leitmotiv de *Tierra sin nosotros*, no se agota con esta interpretación, sino que va a

---

<sup>49</sup> Otros elementos de esta escenografía, como «*la luz, la brisa, el agua, el aire*» (TSN: 55), si bien por sí mismos no resultan plenamente simbólicos en este contexto, sí connotan significados que simbolizan la plenitud vital. Así lo ha explicado Barraón: «no son sólo los fenómenos físicos que su significado denota; son también fenómenos de una naturaleza en movimiento, y lo que es movimiento no está muerto, y lo que no está muerto es vida» (1999: 87).



recibir una modulación mucho más compleja. Se despliegan ya en este primer libro otros símbolos escénicos relacionados, como la «Cumbre». Según se infiere del poema así titulado, ha llegado el hablante a lo más alto de la montaña, hazaña que le llena de alegría, cuanto más si consideramos que en el pasado no lo había podido conseguir –«no como entonces, cuando a cada instante / te levantabas de mi sueño» (TSN: 120)–. Se pisa con firmeza el suelo, para dominarlo –«Firme, bajo mi pie, cierta y segura, / de piedra y música te tengo»–, se disfruta de un refrigerio –«el verde fresco de tus aguas»–, se alcanza el merecido descanso «Cantas, me duermes y me acunas». La coronación de la cima parece simbolizar, según el imaginario arquetípico que desentrañamos en el capítulo anterior, el estado de sublimación que ha alcanzado el alma del sujeto tras la subida; tengamos en cuenta –además– de que se trata del poema colindante al epílogo. Sin embargo, una sensación no identificada amenaza esta plenitud por la asociación irracional de lo elevado y sereno con la muerte. En la cumbre, por tanto, teme el hablante «ver perderse nuestra antigua imagen»; en la cumbre siente también la cercanía divina y a ella le pregunta «¿Qué has hecho de mi tiempo?».

Esta realidad que se domina y que se disfruta, identificada simbólicamente con la «cumbre» –término que, cabe señalarlo, sólo aparece en el nivel paratextual–, podría asimismo referirse, por su género femenino y las notas que se le atribuyen, con la amada e incluso con la poesía como amada a la que se asedia. Este ser querido por fin alcanzado, firme bajo el pie del hablante, no se encuentra en realidad supeditado a él, sino en situación de igualdad –«Ahora estamos, de nuevo, frente a frente / como dos viejos camaradas»–. La cumbre representaría, según estas notas concretas, la plenitud humana alcanzada –aunque con notas trascendentales derivadas de la eternidad que allí se recibe–, no muy lejana a otras modulaciones del símbolo que analizamos en el apartado 5.2.2.

El paisaje campero es otro de los que en la primera época configurarían cuadros simbólicos significativos. Por un lado, la humedad del campo, relacionada con la vitalidad y la posibilidad de germinación, es siempre motivo de hermosura. Ya vimos cómo la fertilidad de la tierra estaba en relación con el poder fecundador de la lluvia. Así, en «Después de la lluvia de otoño» (A: 139) el hablante se deja caer sobre «la hierba

mojada» para soñar, por contraste, con «un llano de tierras reseca y duras» lleno de tristeza y desolación. Al despertar y reconfortarse, consciente de que era un sueño, el hablante constata la negación de lo que había imaginado –y que tanta angustia le había producido–: «Yo me he puesto a llorar de hermosura, pegada la boca a la tierra mojada». Por oposición al apagamiento del terreno reseco y empedernido, símbolo de pesadumbre y muerte infecunda, la tierra mullida que palpa el hablante simbolizará la hermosa y alegre germinación de la vida. Arturo del Villar (2001: 113-139) identifica todos estos parajes afables con una provincia concreta, Cantabria, caracterizada en la realidad extratextual por todas estas notas y donde realmente transcurrió la etapa vital paradisiaca del poeta: su infancia y adolescencia. Lo que nos interesa, empero, es constatar cómo la climatología objetiva de un lugar es transformada en símbolo mediante la adición de significados subjetivos y afectivos que se transmiten por vía irracional.

Por otro lado, la misma conciencia de plenitud obligará a quien la siente a ser cauteloso. El hablante no podrá disfrutar de ella completamente porque proyecta su melancolía futura: «Me da pena pensar que algún día querré ver de nuevo este espacio, / tornar a este instante» (A: 159). Ese «espacio», poblado de «ramas en flor que palpitan y rompen alegres / la apariencia tranquila del aire», simboliza la felicidad del momento. Es la dramática condición del hombre que no se atreve a gozarlo.

Me da pena mirar estas cosas, querer estas cosas, guardar estas cosas.  
Me da pena soñarme volviendo a buscarlas, volviendo a buscarme,  
poblando otra tarde como ésta de ramas que guarde en mi alma,  
aprendiendo en mí mismo que un sueño no puede volver otra vez a soñarse.

De la misma manera, en el poema siguiente, el hablante mira el campo alrededor, siente el mundo «abierto / maravillosamente vivo» (A: 160), pero decide contenerse, no dejarse llevar por esa felicidad que emana; todo lo «mira de otro modo» a causa de un pensamiento que se le cruza: si antes pensaba en su propio porvenir ahora siente «la amargura / de soñar hermosura / que no ha de ser para nosotros» (A: 161)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Susana Cavallo analiza la métrica de este poema, titulado «Nordeste», y concluye que «el uso de dos metros y dos rimas dentro de una estrofa, el terceto, tiene una justificación expresiva muy clara: reproducir en el verso la relación antagónica entre el tiempo del hombre y el del mundo natural» (1988: 305).

Toda esta hermosura es la que se evoca en «Recuerdos»; en este poema ya ha sucedido lo que se temía, ya lo «hermoso» forma parte del pasado. A pesar de todo, el proceso no ha resultado tan dramático al conservarse la fe en la palabra: «¿Te acuerdas de aquello? Aquello era hermoso. / Yo no sé si tú vuelves conmigo y conmigo lo evocas» (A: 162). Se cree realmente, como por efecto de una religiosidad natural, que el poder de la invocación aumenta si se unen dos o más personas para el mismo propósito espiritual.

Justo al contrario sucede en el poema que estrena la sección quinta de *Con las piedras, con el viento...* Se contempla un campo donde empieza a rebosar la primavera, se mira «la vida que apunta» (CPCV: 265), pudiéndose interpretar cada imagen como símbolo del renuevo de la vida –ya sugerido desde la primera estrofa–, que provocará que se olviden las «agudas / espinas» del ayer. Todo renace, «es todo de nuevo / sencillo, se desnuda / maravillosamente / mostrando su hermosura» (CPCV: 266). Y ahora sí el alma del poeta se deja llevar, «ganada por la mansa / sensación de ventura». Estamos comprobando cómo, siguiendo las explicaciones de Bousoño (1977: 434-435), la belleza natural puede efectivamente ser considerada como símbolo heterogéneo, en la medida en que resulta simbólicamente emotiva: el sujeto se sobrecoge ante la contemplación de la naturaleza porque esta representa para él una significación muy otra que le viene sugerida irracionalmente por vía impresiva: a la primavera exterior se corresponde una «pujante juventud interior» (De la Peña 2009: 340).

Como ya avanzamos en el capítulo anterior, dentro de las escenografías simbólicas de la primera época destacaban las estampas marinas. En un poema paradigmático, «Despedida del mar», se apela con pesadumbre a la propia historia, que va desprendiéndose del sujeto a medida que pasa el tiempo, sintiéndola cada vez más ajena. La separación del mar es, en este contexto, símbolo del desprendimiento de las experiencias vividas:

Por más que intente al despedirme  
guardarte entero en mi recinto  
de soledad, por más que quiera  
beber tus ojos infinitos,  
tus largas tardes plateadas,  
tu vasto gesto, gris y frío,  
sé que al volver a tus orillas  
nos sentiremos muy distintos.

Nunca jamás volveré a verte  
con estos ojos que hoy te miro.

Este perfume de manzanas,  
¿de dónde viene? ¡Oh sueño mío,  
mar mío! ¡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 ti, a su salino  
nacimiento, a vivir tu vida  
como el más triste de los ríos!

Ramos frescos de espuma... Barcas  
soñolientas y vagas... Niños  
rebañando la miel poniente  
del sol... ¡Qué nuevo y fresco y limpio  
el mundo!... Nace cada día  
del mar, recorre los caminos  
que rodean mi alma, y corre  
a esconderse bajo el sombrío,  
lúgubre aceite de la noche;  
vuelve a su origen y principio.

¡Y que ahora tenga que dejarte  
para emprender otro camino!...  
Por más que intente al despedirme  
llevar tu imagen, mar, conmigo;  
por más que quiera traspasarte,  
fijarte, exacto, en mis sentidos;  
por más que busque tus cadenas  
para negarme a mi destino,  
yo sé que pronto estará rota  
tu malla gris de tenues hilos.  
Nunca jamás volveré a verte  
con estos ojos que hoy te miro. (TSN: 62-63)

La existencia, como ya desarrollamos, es asimilada a «un caudal de agua serena / que vuelve a ti, a su salino / nacimiento»: surge así el mar como muerte o destino de la vida, que no es otra cosa que un retorno a los orígenes, al seno materno, al «nacimiento». El mundo «Nace cada día / del mar» y, cuando llega la noche, «vuelve a su origen y principio». La concepción maternal del mar<sup>51</sup>, como muerte acunadora que protegiéndonos acoge nuestra agitación vital en su ocaso para acallarla, estará presente

---

<sup>51</sup> Gaston Bachelard habla de «aguas femeninas» o «maternales» cuando producen ensoñaciones de acogimiento y tranquilización (1978: 199-200). La novedad hierriana sería la concepción del morir como un regreso al seno materno, y la asociación de estas imágenes con la serenidad de la muerte.

en otros poemas de esta primera época, como por ejemplo en «Junto al mar», de *Quinta del 42*:

Si muero, que me pongan desnudo,  
desnudo junto al mar.  
Serán las aguas grises mi escudo  
y no habrá que luchar. (Q42: 309)

Esa voluntad de protección se corresponde con el anhelo de una vida eterna pacífica, simbolizada por el paraíso post mórtem al que parece aludir la identificación «El mar es mi jardín». El objeto deseado, en definitiva, es la eternidad tras la muerte<sup>52</sup>, por eso se escoge la infinitud del mar para que se impregne de ella el sujeto –cuya desnudez simbolizaría su esfuerzo por no interponer obstáculos–. El hablante concluye: «soñando, sollozando, cantando, / yo volveré a nacer». Precisamente este poema, donde la muerte –como reposo acuático– es asociada a la dulzura del seno maternal y a la experiencia positiva del renacimiento, sirve a Gómez Sancho (2005: 306-307) para ejemplificar una tipología de dignidad al morir, la del poeta que, lejos del camposanto, desea el descanso eterno en el fondo del mar: «Las olas me llamaron a lo hondo. / Y luego se cerraron las aguas» (Q42: 310) –escribe a continuación Hierro, en «Epitafio para la tumba de un poeta»–.

Volviendo al primer libro, encontramos otra vez el mar destacado ya en el título de otro poema, «Llegada al mar», llegada que es concebida en realidad como un retorno: «Cuando salí de ti, a mí mismo / me prometí que volvería» (TSN: 107). El arribo-regreso que se narra acaba siendo identificado con la muerte, según se explicita en el cierre del poema: «¡Qué bello, mar, morir en ti / cuando no pueda con mi vida!» (TSN: 108). Esta muerte es, por parafrasear a Arturo del Villar, «una invitación a eternizarse»: «El cambio repetido de las olas que son iguales sin ser las mismas nunca, parece un reto a la temporalidad humana» (Del Villar 1975: 73). Una concepción marina semejante es la que encontramos en «Recuerdo del mar»: la vuelta es sosiego; el agua es maternal –por un lado se incide en su vientre y lactancia, por otro, el hablante, desnudo y cansado, se

---

<sup>52</sup> Se trata de lo más valioso del mundo, según el «Madrigal» de *Cuanto sé de mí*, donde se apela a la «playa mía» en estos términos: «Qué vale nada lo que tú. Rebosa / la eternidad tu vaso» (CSM: 454).

siente «más hijo tuyo»—. Pero lo peculiar de este poema es que en el pasado estas aguas fueron violentas –«látigos, cuerdas con que me azotabas»–, símbolo de la iniciación del sujeto, que rebasa la infancia mediante la inmersión en el agua peligrosa o «salto en lo desconocido» (Bachelard 1978: 248-249). Superada la prueba con orgullo, el hablante se reconciliará con el mar –«todo olvidado quedaría, todo»–, sin dejar por ello de ser consciente de la posibilidad de nuevas agresiones: «Todo sería nuevamente hermoso, / aunque tu garra me arañase el cuerpo». Según Bachelard, la flagelación literaria del soñador acuático va unida al goce, y se explica como «la consecuencia de una dicha extrema» (1978: 254). Transcribimos el poema en su totalidad, para una mejor apreciación de los significados simbólicos que hemos comentado:

¡Cómo te agitas bajo nubes grises,  
lámina fina de metal de infancia!  
¡Cómo tu rabia, corazón de niebla,  
rompe la brida!

¡Cómo te miro con mis pobres ojos!  
¡Qué imagen tuya la que inventa el sueño!  
¡Qué lentamente te deshace el aire,  
roto en pedazos!

Tú que guardabas en cristal salado  
vivos retratos que ondulaba el viento;  
tú que arrancabas en el alba fina  
sones al alma,

tú que nutrías con tu amarga leche  
sombas de playas, olvidados pasos,  
ansia de ser sobre tu vientre verde,  
locos piratas,

has ido ahogando temblorosamente  
sombas que hundieron en tu paz sus ojos.  
Hoy tu recuerdo, como lluvia fresca,  
moja mi frente.

Si ahora volviera a recorrer tu orilla,  
si ahora en tu cuerpo me volcara todo,  
si ahora tu cuerpo le prestara al mío  
frescos harapos,

si yo desnudo, si cansado, ahora,  
más hijo tuyo, ahora, si el otoño  
vuelto a mi lado me trajera el tibio  
pan en el pico

–lámina fina de metal de infancia–,

todo olvidado quedaría, todo:  
látigos, cuerdas con que me azotabas,  
vientos que mugen.

Todo sería nuevamente hermoso,  
aunque tu garra me arañase el cuerpo,  
aunque al tornar tuvieran tus mañanas  
soles más negros. (TSN: 72-73)

### 6.2.2. LA LLANURA Y EL PÁRAMO

Cabe diferenciar, dentro de las estampas naturales, aquellas que representan la negatividad más adversa dentro de la poesía hierriana. Coinciden estos escenarios con lugares de poca vegetación u obstáculo visual, representando de esta manera el polo opuesto a muchas de las imágenes que acabamos de analizar. Dada su hiperbólica hostilidad pocas veces admiten lectura lógica, erigiéndose así en verdaderos símbolos escénicos que activan, como único posible, un significado irracional; resultan, en definitiva, ostentadores de la homogeneidad que quería Bousoño (1977: 24).

El poema titulado «Llanura» despliega toda esta escenografía simbólica<sup>53</sup>, destacando de ella una serie de notas: desnudez, sequía, tristeza, silencio, soledad, muerte, maldición. El título y el primer verso, con su alusión al «llano de muerte» (TSN: 74), son –a nuestro parecer– un homenaje de José Hierro a su íntimo amigo José Luis Hidalgo, recién fallecido entonces, cuyo libro ya póstumo *Los muertos* (1947) iba a llamarse en un primer momento «Llanura de los muertos» (Ruiz Soriano 1997b: 75). Este terreno llano se contrapone explícitamente con el monte y el imaginario en el que se inscribe, es decir, en cuanto lugar simbólico propicio a la hierofanía<sup>54</sup>. Así, en la «llanura», el hablante invoca a Dios sin obtener respuesta: no hay lugar para las revelaciones, todo es «páramo» y «desierto», «donde el hombre que grita / no encuentra

---

<sup>53</sup> Cfr. Susana Cavallo (1988: 302): «la "llanura" no es un espacio físico, sino espiritual del cual quiere el hablante fugarse».

<sup>54</sup> Toda elevación del terreno es susceptible de convertirse en un símbolo ascensional. Véase al respecto el apartado 5.2.2.

un solo monte que devuelva sus ecos». Como apunta Cavallo, «La rima “resecos”-“ecos” refuerza la coordinación aridez-soledad» (1988: 305). Lo cierto es que la soledad es tal que ni los propios «ecos» se escuchan, cuanto más la manifestación de la divinidad. Y es que sin lugar sagrado, sin elevación geográfica alguna, no hay ascensión posible. En contra de los pronósticos, el tono del poema no es de desengaño. La esperanza se deposita en la posibilidad de otros elementos ascensionales: «(¡Tener alas de pájaro, Dios mío, tener alas / de pájaro!... ¡Volar hasta la mansedumbre / del mar!... ¡Llegar a Ti por sus blancas escalas / a quemarnos los ojos con tu divina lumbre!)». Sin montes que lo permitan, el hablante pretende ascender espiritualmente sirviéndose de «alas» o «escalas», siguiendo la «senda de la luz» (Martínez Perera 2008: 272) para llegar –y no es casual la confluencia con el fuego– a la «lumbre» hierofánica.

Este llano de muerte, esta tierra maldita,  
este otero desnudo de costados resecos,  
este páramo triste, donde el hombre que grita  
no encuentra un solo monte que devuelva sus ecos,

este desierto mudo, esta monotonía,  
esta soledad ocre como una calavera,  
no nos desesperanzan: sabemos todavía  
que, después del estío, otoño nos espera.

(¡Tener alas de pájaro, Dios mío, tener alas  
de pájaro!... ¡Volar hasta la mansedumbre  
del mar!... ¡Llegar a Ti por sus blancas escalas  
a quemarnos los ojos con tu divina lumbre!)

Sabemos que defiendes con tu dorado escudo  
los trópicos dorados, los solitarios polos.  
Míranos, desterrados, sobre el suelo desnudo.  
¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos! (TSN: 74)

Así pues, a pesar del destierro y de la «soledad ocre como una calavera» que siente el hablante, el tono del poema es en parte esperanzador, pues se sabe que el silencio de la divinidad se debe simple y *llanamente* a la falta de montes sagrados con que puedan los mortales acercarse a Dios: el paisaje es identificado con un «desierto mudo», silente y seco, en isomorfismo con la aridez del tiempo estival –en la primera de las significaciones simbólicas que le atribuimos<sup>55</sup>–. Se afirma así que todos esos

---

<sup>55</sup> Vid. p. 412.



elementos de desolación «no nos desesperanzan», porque «sabemos todavía / que, después del estío, otoño nos espera» –es decir, se tiene la seguridad del renuevo cíclico de la naturaleza, que tras la sequedad del verano trae la cosecha otoñal–. Actitud de fe que se debe también a que en el fondo no se rechaza la posibilidad de ascender espiritualmente, a falta de montes, mediante «alas» o «escalas» que comuniquen la trascendencia vital que se suplica<sup>56</sup>. Martínez Perera, más modesto en su interpretación, lo conecta con la idea de la que arrancaría *Alegría* –ya presente en este primer libro–: «José Hierro revierte la negatividad del silencio divino como una más de las pruebas de fuego del dolor existencial por el que el ser humano estoicamente se purifica, se sobrepone y consigue el galardón de la alegría» (2008: 215). Esta relación, la había hecho Perera extensible también al lema de *Con las piedras, con el viento...*

Al desértico silencio del Creador, una voz que nunca desfallece opone su optimismo existencial, esa alegría que cuajará como una auténtica teoría para la vida en su libro siguiente. Se empeña en hablar, aunque nadie escuche, porque desahoga su angustia, porque uno al hablarse a sí mismo está hablando con lo más propio del ser humano, el alma. (2008: 210)

Por último, nos interesa destacar que frente a las connotaciones de la tierra, maternal y porosamente acogedora –recordemos lo que desarrollamos en el apartado 5.2.6–, llena de vida o con posibilidad de germinación, en este poema se insiste en la desnudez del suelo –«otero desnudo», «suelo desnudo»– como símbolo de hostil abandono: desterrado, el hombre en su soledad no encuentra posibilidad de arraigo. Los «costados reseco» que se le atribuyen, al negar sugerentemente la acción de una posible lluvia fecundante, refuerzan precisamente la infertilidad y la ausencia de brotes vitales a que agarrarse.

La «playa desierta» de «Noviembre», en *Quinta del 42*, actualizará estos mismos esquemas simbólicos, bien que con mayor dramatismo, pues en ella ni siquiera la lluvia es capaz del prodigio.

Frente a la playa desierta,  
oyendo caer la lluvia,

---

<sup>56</sup> En la segunda época se combatirán los efectos de la llanura mediante la transposición alucinada: en «El mar en la llanura» (LA: 491) el yo superpondrá el recuerdo del primero y sus notas positivas sobre la segunda, en la que se encuentra en el momento narrado.

es como si hubiera vuelto  
a llorar sobre mi tumba.

Baten las alas (las olas).  
Arden sus llamas de espuma.  
Aprisionan en sus dedos  
la plata que las alumbrá.

Todo está fuera del tiempo.  
Pasan las nubes oscuras.  
La arena, como una carne  
sin tiempo, llora desnuda.

Los ojos ya no ven: sueñan.  
No atinan con lo que buscan.  
Las cosas están enfrente,  
mas tienen el alma muda.

Se vertió el vino del ánfora  
celeste de la aventura.  
Ay alma, por qué volaste  
con alas que no eran tuyas. (Q42: 330)

Como vemos, ya en la primera estrofa se nos adelanta que el paisaje observado funciona a modo de correlato objetivo<sup>57</sup>, pues la «playa desierta» –isomorfa de la llanura– produce en el sujeto emoción de defunción y desamparo, la cual se proyecta en sus propias lágrimas, en consonancia con la melancolía catamorfa de la atmósfera lluviosa<sup>58</sup>. La sensación de muerte, reforzada por la oscuridad –«nubes oscuras»– y la ubicación «fuera del tiempo», se concentra con una fuerte irracionalidad en los siguientes versos: «La arena, como una carne / sin tiempo, llora desnuda». La arena es una sustancia formada de partículas inertes y, por tanto, invariables, por eso se dice que no tiene tiempo, es eterna: permanece siempre igual. Al mismo tiempo la «carne / sin tiempo», que no evoluciona, es algo muerto; efectivamente la arena inerte de la playa –como la del desierto– es ejemplo del suelo muerto por excelencia que ni siquiera la lluvia puede fecundar. A diferencia del poema anterior, donde se echaba de menos la tierra mullida, lo dramático de este poema es que la arena sí está mojada –es una estampa lluviosa–, pero no produce fruto. Se explica así que en esta visión ella también, como el hablante y

---

<sup>57</sup> Véase arriba la nota 47 del capítulo quinto.

<sup>58</sup> Según Diego Marín, José Hierro «pese al acusado intimismo de su poesía nos da una visión de la realidad exterior más imaginativa que emocional, aunque el hondo sentimiento vaya latente» (1976: 21). En este caso, tal latencia se hace explícita desde el principio del poema. Véase al respecto el comentario del propio Marín en el estudio citado (1976: 35).

el cielo, llore al verse «desnuda» y «desierta», es decir, simbólicamente infértil y desprovista de vida. Así pues, el cuadro que se pinta, es todavía más desolador que el anterior, es un páramo despojado en el que no hay ni habrá nada que mirar; solo queda soñar –«Los ojos ya no ven: sueñan»–. Las pocas cosas que subsisten «tienen el alma muda», porque no hay lugar para la revelación, de manera que todo lo que el cielo tenía guardado para comunicar se echa a perder –«se vertió»–. Finalmente, la única salida que había encontrado el yo resulta igualmente frustrada: las olas –purificadoras por la blancura emblemática de su espuma– se imaginan como «las alas», único agarre que el hablante encuentra, si bien ellas reservan sus dones y los «Aprisionan en sus dedos» no queriéndolos soltar. Por eso, el arrebatarse esas alas y servirse de ellas resulta una osadía equivocada, símbolo al tiempo de las temeridades que se comenten al dejarse llevar por ilusiones vanas que no proceden –alas ajenas– y que provocan el desengaño actual: «Ay alma, por qué volaste / con alas que no eran tuyas».

Matices algo diversos tendrá la carencia de actividad del poema «Canción» de *Tierra sin nosotros*, donde se esboza un ambiente de paz sugerido por la lejanía y difuminación de los elementos del paisaje, tanto visuales como auditivos: «truncos plateados», «lejanías trémulas / de campanas», «mugidos / de vacas entre la niebla» (TSN: 106). Todo ello produce impulsos de calma en el paseante –«alma mía, / te quieren vestir de fiesta»–, quien, en primer lugar, reconoce el estado de turbación de su alma, es decir, su falta de correspondencia con los signos paisajísticos –«Vengan las galas azules, / yo visto las ropas negras. / No están ya los mismos dedos / pulsando las mismas cuerdas»– y, en segundo lugar, rechaza asonantar su espíritu con lo que esa escena simboliza, dado que se identifica con la muerte y la cobardía:

Todo el mundo vive en paz  
y yo sólo vivo en guerra.  
Alrededor siento al viento  
cantar, para que me duerma.

Que duerma el que tenga miedo.  
Yo quiero vivir en vela.  
Alma, ¡cuántos sinsabores  
para ver que no estás muerta!

Lo mismo sucede en un poema de *Alegría*, «Madrugada con niebla», solo que el ambiente pacífico y monótono viene causado no por la inactividad, sino por la acción de la niebla: «todas las cosas han borrado sus límites» (A: 188). Un «vidrio empañado» se interpone entre el ojo y lo observado, de manera que da la impresión de que la realidad, y con ella el alma del hablante, «se me diluye» envuelta en «sueños vagos». Como ya señalamos, la niebla, en cuanto causante de la imprecisión de las cosas, simbolizaba el efecto del olvido. Por eso el yo, al ser testigo del avance de dicho fenómeno atmosférico, reacciona con una emoción irracional y siente amenazados sus recuerdos e incluso su propia existencia: «¿Se me olvidarán los soles, se apagarán los siglos, / se evadirá la vida de nuestras tristes manos?». De la misma manera que en el poema anterior, las palpitaciones que el escenario intenta incrustar en la subjetividad son enérgicamente rechazadas; el hablante siente cómo involuntariamente va convirtiéndose en espectro, «cediéndome al paisaje»<sup>59</sup>. Pero no se quiere morir, no se quiere olvidar: «Entre las perezosas nieblas del alba quiero / sentirme entero, palpitando», declara, oponiendo así la propia integridad con la desintegración y pérdida de nitidez –«nieblas»– de lo demás. Para ello, la herramienta que simbólicamente le será útil será su canto: nombrando las cosas las perfila, como el héroe que diairéticamente pone orden en el caos provisto de audacia armada (Durand 2005: 165). Esa es su rebelión ante el olvido, porque el objetivo es sentirse vivo, y por eso no va a callar y sumirse en la serenidad que tanto teme, aunque para lograrlo tenga que hablar de lo que ve y rechaza, «espectros» o «formas borrosas entre la niebla». Esta figura del luchador inconformista se explicitará en el cierre del poema: «Pero yo me rebelo. Yo llevo en mí la vida. / Yo estoy con el olvido cara a cara luchando» (A: 188). Gilbert Durand lo denominaría «descontento primitivo» o «movimiento de contrariedad» (2005: 165).

---

<sup>59</sup> Pedro J. de la Peña (2009: 335) opone, en cuanto a la modulación hierriana, la simbología de la «Tierra» a la del «Paisaje», haciendo corresponder a esta última la biografía del estado de ánimo.

## 6.2.3. LA PATRIA

Como ya dijimos al explicar los elementos configuradores de la poética de testimonio, articuladora de los primeros libros de José Hierro, la localización espacial de los poemas es identificable –en algunos casos consta incluso de manera explícita– con un territorio concreto, acotado en los límites de la propia patria, España, que muchas veces se percibe como una «patria chica», concentrada en las tierras santanderinas. Lo que nos interesa en el presente apartado es seleccionar aquellas notas que hacen de este escenario un símbolo de la historia del poeta, tanto en su vertiente gozosa como dolorosa. Pedro J. de la Peña llamará a esta última «desolación paisajístico-simbólica de España» (2009: 118).

En la célebre «Tarde de invierno» de *Quinta del 42*, la tierra, teñida de amarillo, adquiere una virtualidad simbólica que ya se había presentado en *Tierra sin nosotros* –«A Castilla me vuelvo, mis amigos, / donde la tierra es seca y amarilla» (TSN: 68), decía el poeta en «Trébol»–; emplazamiento que se nos presenta ahora con toda la fuerza de un simbolismo escénico conscientemente construido.

Cuando digo  
«mi tiempo», cuando declina  
mi memoria a su ayer, piso  
tierras amarillas.  
Sólo tierras amarillas.  
[...]  
Así vine a pensar  
en mi tiempo, roto en esas  
tierras amarillas. (Q42: 319-321)

Estas «tierras amarillas», identificadas con parte del «tiempo» del hablante lírico, son un símbolo homogéneo de sus recuerdos, del pasado marchito, en línea con el uso simbólico que de este color se hacía en la primera época creativa<sup>60</sup>. Al disponerse a recordar –decir «mi tiempo», declinar la «memoria a su ayer»– se pisan «tierras amarillas» que «Pulsan mis recuerdos», es decir, la melancolía aborda involuntariamente al sujeto adueñándose de la situación y todo se percibe con tristeza, a pesar de los

---

<sup>60</sup> Vid. Rogers (1961: 212), además de lo ya apuntado arriba al hilo de la simbología cromática.

esfuerzos contrarios: «Quiero ver flores, mas sólo / veo piedras y cenizas, / y soledad». Consecuentemente, las personas que se contemplan son «Hombres de color de piedra / poniente» –gente en decadencia existencial, según vimos–, e incluso los olores que se asocian al recuerdo son «de flores marchitas» y «melancolía». Finalmente, resulta significativo que el poema se titule, precisamente, «Tarde de invierno», contexto favorito del recuerdo, según vimos en el apartado 5.2.8.

Es posible todavía matizar nuestras interpretaciones a la luz del citado «Trébol», poema precursor de este símbolo –«A Castilla me vuelvo, mis amigos, / donde la tierra es seca y amarilla» (TSN: 68)–, y teniendo en cuenta el contraste que se establece con la construcción simbólica del paraíso, tan original en Hierro. La tierra reseca y amarillenta de la Meseta se contrapondría a la verdura fecunda de Santander, interpretación que cuestionaría la supuesta homogeneidad simbólica de la escenografía. La diferencia con la modulación básica de la «llanura» –y la razón de que comentemos este símbolo en este apartado y no en aquel– sería que las «tierras amarillas» forman parte del dolor de la patria, al no dejar de ser el poeta oriundo de Madrid, a pesar de sentirse montañés de adopción. Quizás esta clave biográfica –en absoluto necesaria para captar el tono y el esquema simbólico básico del poema– pueda explicar que el yo sienta que al volver a los aledaños áridos de su tierra natal –«A Castilla me vuelvo»; «tierras amarillas»– se rompe su tiempo, que quisiera disfrutar en otra tierra, mullida y fértil, que por cuyas características sí puede acogerle de manera verdaderamente maternal. Estaríamos ante la antítesis entre una patria baldía –madre biológica, vientre de alquiler– y una patria adoptiva –madre en funciones, con vocación de abrazo y protección–.

Otras veces, los poemas dibujan semejante paisaje, donde está arraigado el pasado del hablante, pero de manera plenamente heterogénea<sup>61</sup> y actualizando significaciones simbólicas un tanto diversas, como las que se refieren a la desolación de la propia tierra abandonada tantos años por la generación del poeta / por ese «nosotros» al que se refiere el tópico de *Tierra sin nosotros*. En «Así era», la patria a la que se apela

---

<sup>61</sup> Recordamos que es Bousoño (1977) quien establece la distinción teórica entre simbología homogénea y heterogeneidad simbólica. Véase un esquema sucinto de su teoría en el capítulo dedicado a los fundamentos metodológicos de este estudio (pp. 80-81).

y a quien se debe el canto del poeta –«¿Cómo callar? Mi boca es tuya»– se describe en los siguientes términos:

*Canta, me dices. Yo te canto  
a ti, dormida, fresca y única,  
con tus ciudades en racimos,  
como palomas sucias,  
como gaviotas perezosas  
que hacen sus nidos en la lluvia,  
con nuestros cuerpos que a ti vuelven  
como a una madre verde y húmeda.  
Eras de vientos y de otoños,  
eras de agrio sabor a frutas,  
eras de playas y de nieblas,  
de mar reposando en la bruma,  
de campos y albas y ciudades,  
con un gran corazón de música. (TSN: 67)*

Es «madre» y es «única», porque «Patria solo hay una» –al menos sentida como tal–. Se destaca de ella su frescura y su capacidad regenerativa: es «fresca», «verde y húmeda», cosa que no impide que en su recuerdo se perciba algo oscuro: «un pasado que me abruma», simbolizado por «zarzales» que desgarraban la carne del hablante. Son las experiencias negativas que el yo asocia a esa misma tierra que, tiempo atrás, había sido edénica –paraíso de la infancia<sup>62</sup>–. Por eso, el regreso que se canta en el poema –«nuestros cuerpos que a ti vuelven»– implicará el esfuerzo del hablante por deslindar uno y otro recuerdo, ambos asociados al mismo lugar querido.

También en «Mañana primera» asistimos al regreso del hablante a su tierra, si bien en este caso las vivencias trágicas han tenido lugar fuera de ella. Durante este tiempo –expresado mediante el sintagma hiperbólico «Más de cien años» (TSN: 103), para dar cuenta de que se ha sentido subjetivamente como muy dilatado–, sus habitantes han estado «encadenados a otras albas», experimentando «otros otoños, otros vientos, / otras olas», mientras echaban de menos las dichas pasadas. La tierra, pues, ha estado «Más de cien años sin nosotros»<sup>63</sup>, aunque no olvidada, pues se siente como madre y a

---

<sup>62</sup> Gonzalo Corona (1991) habla de la continua evocación del paraíso, simbolizado por esa tierra que no se puede recuperar.

<sup>63</sup> Este poema es el primero de la última parte, titulada «Tierra sin nosotros», del libro homónimo. Tengamos en cuenta que estamos ante poemas principales, pues también el anterior, igualmente marcándolo con cursiva, abre sección.

una madre no se olvida, sino que siempre –y especialmente en los momentos de mayor sufrimiento y desolación– desde la lejanía se añora su regazo consolador –«*sentirnos, tierra, / niños llorosos en tu falda*»–. La actitud nostálgica del recuerdo –único elemento feliz y esperanzador durante estos malos tiempos– resulta, empero, infructuosa, pues lo que se guarda en la memoria es tan inasible que, al recuperarlo, «*en las manos se hacía agua*». Ante esta imposibilidad de recordar, el yo decide volver a ese lugar, vuelta que supone el desengaño en la medida en que implica descubrir, «*Paso a paso*», que el recuerdo le devolvía una imagen idealizada: «*Hoy es mi pie el que te recorre. / Paso a paso te desencanta*». Y es que «*Hoy*» es todo soledad, porque ya no queda nadie de ese «*nosotros*»: todo indica que el grupo ya se ha disgregado, y únicamente es él quien vuelve. En esta tierra solitaria proyecta el yo su propio sentimiento de soledad.

*¡Qué sola, tierra, sin nosotros!  
Es posible que sea el alma,  
vagabunda por tu ladera,  
la que se sienta solitaria. (TSN: 104)*

La «*tierra, sin nosotros*» –que tantos años sola ha estado y que sola se encuentra ahora al ser revisitada– surgirá así como símbolo escénico de la imposibilidad de volver a la compañía feliz, representada por el plural «*nosotros*»<sup>64</sup>.

En «*Vuelta*» (TSN: 105), poema contiguo al anterior, el regreso no se produce de manera física, sino que se trata de una «*Vuelta*» mental a través del recuerdo. Varios son los signos de sugestión que se van acumulando para provocar esta sensación: «ojos soñolientos», «paisaje velado de humos», «Mirar igual que en un espejo / empañado de gracia fría», así como la ubicación temporal otoñal. Lo curioso es que se retoma la experiencia colectiva de la «*tierra sin nosotros*» personalizándola y centrándola en el yo: la reflexión se concreta en lo que ha sido esa «*Tierra sin mí*».

Idéntico tópico paratextual es el que rotula un poema posterior, esta vez de *Cuanto sé de mí* –no son, sin embargo, las únicas veces que se utilice este mismo

---

<sup>64</sup> En el poema «*Tierra sin nosotros*» de esta misma sección el hablante es interpelado por esta tierra solitaria: «*Me pregunta por ellos*» (TSN: 111). Estos «*ellos*» marcados por la ausencia se corresponden con los «*nosotros*» que la poblaban en el pasado.



epígrafe—. En esta ocasión, la «Vuelta» literal, con la que se descubre el estado actual de la ciudad, «arrasada y luminosa», comportará la necesidad de una «Vuelta» conmemorativa: el hablante superpone sus recuerdos sobre esa realidad negativa, interiorizándola y modificándola en su interior<sup>65</sup>.

Regresé un mes de julio.  
Te vi arrasada y luminosa. Abrí  
mis ojos. Te incrusté  
dentro de mí, sonido  
a sonido, hora a hora.  
Dentro de mí. Te vi  
igual que fuiste siempre: (CSM: 455)

El eje temático que anima estos poemas siempre combina, en dosis variables, los motivos del regreso y el recuerdo de la tierra de origen. En este caso, el recuerdo del paisaje –que va describiendo imágenes de la memoria mientras el hablante pasea por el lugar real– se dilata: los paréntesis y la cursiva de una de las estrofas del poema serían indicios de que algo sucede en la imaginación, de que el instante recordado se ha vuelto fecundo y se alarga:

*La vida nieva  
sus plumas de violín sobre mis hombros.  
El instante se ha henchido  
de aroma y movimiento,  
de eternidad y de fugacidad,  
de luz y de sonido,  
seres de la nostalgia.)* (CSM: 456)

El ahínco por «reconstruirte» simboliza el deseo del hablante por volver al pasado mediante la reconstrucción del espacio físico donde se desarrolló, pues la memoria no es suficiente. La lamentación se produce por el hecho de que la propia memoria no es «corporal», no tiene «manos, piernas, / garganta», de ahí la imposibilidad de reedificación, término escogido conscientemente por todo lo que de material y físico comporta, combinado con el de reconstrucción, de idénticas connotaciones. El hablante proyecta sus deseos en la Jerusalén celestial, «reconstruida para siempre» (Tb 13, 16), y por eso identifica su lugar querido con esta ciudad emblemática. La Jerusalén terrena de

---

<sup>65</sup> En «Evocación», de *Alegría*, se afirmaba: «Para verla completa tengo / que tener los ojos cerrados» (A: 190), porque lo contrario es, como en este poema, «verlo todo derrumbado».

la Biblia es finalmente reconstruida en el cielo y por toda la eternidad, erigiéndose en el espacio simbólico del paraíso celestial. Ese es también el deseo del poeta, poder vivir en un pasado mítico y feliz<sup>66</sup>:

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...

Por eso el poema se cierra con una variación sustancial del estribillo con que se abriera: ahora la memoria ya no ha de ser solamente «corporal», sino también «divina», como reconocimiento de la imposibilidad personal de lograrlo sin ayuda y de la necesidad consiguiente de un milagro, añadiéndose el matiz de reconquista afectiva y de eternidad –«para siempre»–.

La imagen de la patria se explicita en uno de los más célebres poemas hierrianos, tomado como emblema de la llamada «poesía social». Se trata del «Canto a España» (Q42: 317-318). La descripción que de ella se nos ofrece configura un paisaje tan desolador que con dificultades permite lectura literal; el símbolo escénico se antepone al mero reportaje, al estar construido sobre símbolos homogéneos encadenados. Todo apunta a la decadencia: es una «dura corteza» de «tierras resacas» que alberga realidades ya apagadas, bien materiales, como las que arrastran los ríos que «se llevan al mar, en sus aguas, murallas y torres de muertas ciudades», bien personales, pues sus habitantes –siempre en camino y sin tener dónde dejarse caer– andan «descalzos, hiriendo sus pies con tus piedras ardientes», son «gentes errantes que pudren sus vidas por darles dulzor a tus frutos»: desposeídos –«descalzos»–, todavía se esfuerzan por hacer resurgir una patria que, como madre nutricia, a pesar de todo alimenta a sus

---

<sup>66</sup> Claves más pesimistas son las que nos ofrece Pedro J. de la Peña, quien, dejando abierta la interpretación del plano real al que se refiere esta «Jerusalén», sentencia que «No se puede re-  
 virginizar lo ya prostituido» (2009: 195). Sin embargo, las reminiscencias judaicas de la historia de salvación de los israelitas apuntan justamente en la dirección que De la Peña rechaza, al ser el pueblo elegido identificado explícitamente en el Antiguo Testamento con una prostituta seducida por su amor de juventud y por él milagrosamente purificada. Cfr. Oseas 2.

«hombres»; el hablante los ha visto «pasar a mi lado, mamar en tu pecho la leche, / comer de tus manos el pan». Son «hombres» que, como el yo, «visten de duelo» y «llevan a cuestras el peso de tu acabamiento». Fijémonos que todos estos elementos decadentes se trazan sobre una línea dinámica –«ríos / que se llevan al mar», «andar a tus hombres descalzos», «gentes errantes», «pasar a mi lado», etc.– que simboliza ese avance hacia la muerte total, hacia el acabamiento que no termina de concluir.

El hablante quiere liberarse de la pena que le produce esta imagen sombría; desea, como dice Mantero, «liberarse de esa vocación a la nada que es España» (1986: 158). Para ello desearía no tener patria a la que amar, no pensar en España ni en su pasado, ser en definitiva «extranjero de tierras y días». Matándola o hundiéndola del todo «igual que un navío maldito» –única manera de relegarla al olvido– conseguiría el yo liberarse del dolor que le produce el verla tan «vieja» y tan «seca», quedando «ya libre del peso que pone en mi espalda la sombra fatal de tu ruina». Sin embargo, hay algo en ella que lo impide; se trata de la «la vieja moneda de plata, cubierta de olvido, de polvo y cansancio» que todavía brilla en la entraña de la patria –«entraña caliente», consecuentemente–, símbolo quizás de los ideales pasados, que llenaban de esperanza y felicidad a quienes, como el hablante, la amaban.

#### 6.2.4. CUADROS DE PRIVACIÓN Y CÁRCEL

Los escenarios carcelarios, generalmente, no son nombrados por Hierro más que de manera implícita en algún poema. En «A un lugar donde viví mucho tiempo», por ejemplo, se hace referencia a un «paisaje horrible» que activa emblemas y símbolos arquetípicos que hemos estudiado en el capítulo anterior, funcionando aquí con un *ritmo*

*común* que confirma la imagen negativa de dicho escenario<sup>67</sup>: frente a la «primavera» y las «fuentes», el «cielo gris» y el «otoño», cuyas connotaciones se ven apoyadas por otros signos sugestivos: «horrible», «cansinamente», «encerrase», «sórdido», «tenebrosas».

En ti pasé mi primavera.  
 ¡Bien sabe Dios que no te odio!  
 Pero era horrible aquel paisaje  
 delante siempre de los ojos;  
 aquel andar cansinamente  
 entre los arcos de los pórticos,  
 el cielo gris, en cuyas fuentes  
 nos empapábamos de otoño. (TSN: 95)

Ese lugar, escenario de un encierro que se visita ahora desde fuera –«rodeó tus murallas»–, no se llega a odiar con vehemencia por una razón, porque se contempla como algo ajeno, que no puede formar parte de la realidad pasada del yo –recordemos que la prisión, en cuanto privación, era el lugar donde uno no es quien es–:

Pero te veo como un libro  
 que encerrase la historia de otros  
 que ya murieron, como un humo  
 de madrugada, como un sórdido  
 racimo de horas tenebrosas.  
 ¡Bien sabe Dios que no te odio!

Efectivamente, ese lugar al que se apela, donde se borraban las identidades, no puede recordar «quiénes fuimos» –algo positivo que ocurría en el afuera de los muros antes de la encarcelación<sup>68</sup>–, sino solo «quiénes somos, / graves y dóciles y humildes, /

---

<sup>67</sup> Apunta Barrajón, respecto de este poema, que «No se sugiere la idea de cárcel, pero sí la de ausencia de libertad» (1999: 103), llevándose ello a cabo mediante la simbolización, pues literalmente la parte narrativa del poema no nos lo proporciona. No necesitamos más concreción para recibir la emoción de aprisionamiento y anulación de los años pasados en ese lugar. Uno de esos connotadores es el sustantivo «murallas», actualizador de un campo semántico de donde se extraen otros vocablos de parecido significado, tanto objetivo como figurado, como la «tapia» de «Episodio de primavera» (CSM: 421) –según hemos visto arriba (vid. p. 461)– o los «altos muros» (Q42: 338) de Fray Luis, que el propio Barrajón (1999: 196) toma como sinécdoque carcelaria, basándose en la coincidencia biográfica –extraliteraria– de ambos poetas. Pedro J. de la Peña, por su parte, toma este paisaje «“siempre horrible”, como expresión de un estado anímico que le hace recordar la guerra civil y que, por su misma naturaleza inolvidable, lo tiene inmutable “delante de los ojos”» (2009: 335).

<sup>68</sup> Véase la estrofa tercera del poema, donde se habla de potros que corren «en las orillas / de los ríos» o del «vibrar las hojas de los chopos», para luego explicitar que se trata «de nuestro gozo, / de nuestras risas, nuestros juegos».

mucho peso sobre los hombros, / mucha amargura que trasciende / de nuestros gritos dolorosos». Y es que al aprisionar al ser, tanto su esencia como su tiempo se anulan y se sustituyen por otra cosa, por una modelación a su manera, impuesta y cruda:

Días de ayer, nos modelasteis  
crudamente y a vuestro modo.  
Días de ayer, ¡Dios os perdone  
lo que habéis hecho de nosotros! (TSN: 96)

«Reportaje», en *Quinta del 42*, es el único poema –aunque muy relevante tanto por su significado como, sobre todo, por su repercusión y fama– en el que se explicita la cárcel como lugar físico. Desde ella habla el yo lírico, superponiendo sobre el escenario real –de lectura lógica– una serie de notas simbólicas que nos interesa desentrañar, entre las que destacará, precisamente, esa anulación del tiempo de la que hablábamos.

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.)

Esta cárcel fue primero  
cementerio. Yo era un niño  
y algunas veces pasé  
por este lugar. Sombríos  
cipreses, mármoles rotos.  
Pero ya el tiempo podrido  
contaminaba la tierra.  
La hierba ya no era el grito  
de la vida. Una mañana  
removieron con los picos  
y las palas la frescura  
del suelo, y todo –los nichos,  
rosales, cipreses, tapias–  
perdió su viejo latido.  
Nuevo cementerio alzarón  
para los vivos.

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, cosas  
 sin vigencia, antiguos mitos,  
 caminos que otros recorren.  
 Son tiempo  
 y aquí no tiene sentido.

Por lo demás todo es  
 terriblemente sencillo.  
 El agua matinal tiene  
 figura de fuente...

(Grifos

al amanecer. Espaldas  
 desnudas. Ojos heridos  
 por el alba fría.) Todo  
 es aquí sencillo,  
 terriblemente sencillo.

Y así las horas. Y así  
 los años. Y acaso un tibio  
 atardecer del otoño  
 (hablan de Jesús) sentimos  
 parado el tiempo. (Jesús  
 habló a los hombres, y dijo:  
 «Bienaventurados los  
 pobres de espíritu».)  
 Pero Jesús no está aquí  
 (salió por la gran vidriera,  
 corre por un risco,  
 va en una barca, con Pedro,  
 por el mar tranquilo.)  
 Jesús no está aquí. Lo eterno  
 se desvae, y es lo efímero  
 –una mujer rubia, un día  
 de niebla, un niño tendido  
 sobre la hierba, una alondra  
 que rasga el cielo–, es lo efímero  
 eso que pasa y que muda,  
 lo que nos tiene prendidos.  
 Sed de tiempo, porque el tiempo  
 aquí no tiene sentido.

Un hombre pasa. (Sus ojos  
 llenos de tiempo.) Un ser vivo.  
 Dice: «Cuatro, cinco años...»,  
 como si echara los años  
 al olvido.  
 Un muchacho de los valles  
 de Liébana. Un campesino.  
 (Parece oírse la voz  
 de la madre: «Hijo,

no tardes», ladrar los perros  
por los verdes pinos,  
nacer las flores azules  
de abril...)

Dice: «Cuatro, cinco,  
seis años...», sereno, como  
si los echase al olvido.

El cielo, a veces, azul,  
gris, morado, o encendido  
de lumbres. Dorado a veces.  
Derramado oro divino.

De sobra sabemos quién  
derrama el oro y da al lirio  
sus vestiduras, quién presta  
su rojo color al vino,  
vuela entre nubes, ordena  
las estaciones...

(Caminos  
exteriores que otros andan.)  
Aquí está el tiempo sin símbolo  
como agua errante que no  
modela el río.

Y yo, entre cosas de tiempo,  
ando, vengo y voy perdido.  
Pero estoy aquí, y aquí  
no tiene el tiempo sentido.  
Deseternizado, ángel  
con nostalgia de un granito  
de tiempo. Piensan al verme:  
«Si estará dormido...»

Porque sin una evidencia  
de tiempo, yo no estoy vivo.  
Desde esta cárcel podría  
verse el mar –yo ya no pienso  
en el mar. Oigo los grifos  
al amanecer. No pienso  
que el chorro me canta un frío  
cantar de fuente. Me labro  
mis nuevos caminos.

Para no sentirme solo  
por los siglos de los siglos. (Q42: 301-304)

Frente al camposanto antiguo, sumido en la tierra, excavado para los muertos, se alza ahora el «nuevo cementerio» de vivos. Dos movimientos contrarios –descendente y ascendente, enterrar y alzar– definen cada una de las versiones de la necrópolis, pero en

ninguna de las dos funciona el tiempo –el tiempo no fluye en la verticalidad<sup>69</sup>–: en el cementerio «ya el tiempo podrido / contaminaba la tierra», y contaminado permaneció en el edificio que se construyó encima de él, porque ambos son lugares que paralizan y duermen todo lo que cae en su recinto. Por eso se identifica la cárcel con una playa dormida; por eso, aunque se puede ver y tocar el mar, este es un ámbito externo, antiguo y «sin vigencia»: son «camino que otros recorren. / Son tiempo / y aquí no tiene sentido». Al no sentir ninguna evidencia temporal, el hablante se siente muerto y la única salida que encuentra para liberarse de esta angustia y aprisionamiento es la enajenación: desde la cárcel «podría / verse el mar» –nótese el condicional–, si bien él ha decidido no preocuparse ya de lo exterior, no pensar en el mar, sino conformarse con «los grifos / al amanecer», símbolo que aquí actúa con la polisemia del vehículo: la corriente artificial del agua sustituye su experiencia de mar, al tiempo que se evade con la fuerza del grifo mítico. Su imaginación –«Me labro / nuevos caminos»– es el refugio donde compensa y olvida la eterna soledad que confiesa en los versos finales.

La cárcel es el lugar donde no hay revelación posible. Presentar unos «árboles que se apagan / entre acordes amarillos» sería uno de los signos de la negación de la comunicatividad entre niveles<sup>70</sup>. Si nos detenemos un instante en «las playas que abren al alba / grandes abanicos», símbolo de homogeneidad disémica –dos sentidos simbólicos y ninguno lógico o literal–, comprobaremos cómo se superponen a la imagen visual del abanico como forma típica de una cala, las connotaciones de este como oferta de numerosas posibilidades, reforzadas por la elección del momento clave del alba. Estos elementos, de todas formas, son totalmente inaccesibles para los presidiarios: ellos residen dentro mientras las demás realidades, sumidas en el tiempo, «son cosas externas, cosas / sin vigencia» para ellos. El mar, el río, la fuente son manifestaciones

---

<sup>69</sup> «En la poesía de Hierro, el hombre está hecho de tiempo, es el tiempo, y aunque mortal, la vida sin el tiempo no tendría sentido, sería inhumana» (Mantero 1986: 171). Efectivamente, tanto el cementerio como la cárcel albergan lo inhumano –el tiempo que ya se pudre o que «no tiene sentido», respectivamente–.

<sup>70</sup> Según quedó establecido en el apartado de la simbología ascensional, el árbol es lugar propicio por la direccionalidad de su crecimiento hacia el cielo, isomorfa de la luz –el encendido– y los frutos. Compárense en este sentido los versos citados con estos otros: «sentir crecer muy hondo / un árbol de hojas amarillas / y enloquecer con el sabor / de sus frutas más encendidas» (TSN: 107).



acuáticas que se ubican en el afuera, por su relación con el devenir temporal; dentro, no tienen sentido, porque «Aquí está el tiempo sin símbolo / como agua errante que no / modela el río». Esa «agua errante» está representada por los grifos, única entidad que posibilita el contacto con el fluido y que resulta finalmente triste, por su artificialidad y su imposibilidad de albergar el tiempo.

En el mismo libro, el escenario hostelero de «Hotel» es imaginado con notas comunes a la cárcel y al cementerio. En primer lugar, el lujo del hotel contrasta con las supuestas funciones que el poeta le atribuye, las cuales sin llegar a ser prostibularias sí connotan un cierto sentimiento de culpa y de intercambio carnal.

Puertas de cifras de oro  
conducen a los lechos  
silenciosos, que ofrecen  
a amor su cementerio. (Q42: 378)

La distorsión entre la entrega corporal y la retención o reserva amorosa se representa mediante el silencio sepulcral que implica este amor, así como mediante la alegoría del cautiverio del alma en el cuerpo, albergado a su vez por la imagen de la celda, que sintetiza la diferencia sustancial entre el dormitorio de la casa, nido y emblema de la vida compartida, y la habitación de hotel, reflejo adulterado del mismo, símbolo del simulacro vacío de esa entrega sin espacio común<sup>71</sup>.

Este pasillo tiene  
puertas que dan acceso  
a celdas, donde al alma  
deja cautiva el cuerpo.

Como señaló recientemente Martínez Perera (2008: 336), la cárcel en Hierro también es símbolo del tiempo: cuerpo y tiempo son los que nos atan a la terrenalidad. La liberación o rotura de las rejas simbolizará, pues, un ascenso hacia la divinidad,

---

<sup>71</sup> Martínez Perera (2008: 337) inserta el hotel de este poema dentro del arquetipo de la casa, en el marco de la representación de la naturaleza humana como alma encerrada en la cárcel del cuerpo. Para Barrajón, la dialéctica cuerpo/alma en este poema «se convierte en símbolo de otra dialéctica que recorre toda la obra de José Hierro, la dialéctica paraíso/realidad» (1999: 184). Podríamos, así, interpretar que lo paradisíaco es la ilusión amorosa y la realidad es el choque con el sinsentido que esa misma búsqueda conlleva: la entrega de los cuerpos no implica per se la armonía de almas. Por eso entendemos que el hotel acabe siendo, en cuanto simulacro fallido de la casa, símbolo de un paraíso vacío.

concretada en «Homenaje a Palestrina» por los sonos celestiales que desata el organista. El acercamiento a la trascendencia se logra, evidentemente, con la muerte física, pero también mediante el sueño que la música provoca:

Soñar es como morir;  
el alma deja la carne,  
rompe las rejas, escapa,  
vuela por otros parajes. (Q42: 341)

José Olivio Jiménez señala que *Quinta del 42* «parece incorporar nuevos asuntos» (1972: 258-259); no obstante, queremos hacer notar que la poética que se mantiene es la misma de los libros anteriores, solo que la unidad, en el caso de estos tres primeros, es mucho más plausible<sup>72</sup>. Como los evangelios sinópticos, presentan tres caras de lo mismo que, sin embargo, no se agota ahí. Necesitamos un cuarto –y, en el caso de Hierro, hasta un sexto– para acabar de exprimir la poética, haciéndolo a partir de ahora, en cada uno de los tres libros que completan la etapa, con temas y formas diferentes –pero no contradictorias–. El verdadero salto cualitativo habrá de esperar a *Libro de las alucinaciones*, inaugurador de la tríada final. *Cuanto sé de mí* es un libro resumen de lo anterior, de lo que se sabe hasta el momento, como su título indica. Pero no solo «resume» temas y tonos –como se suele destacar–, sino también formas. La construcción simbólica y pragmática analizadas lo prueban. Parece clara su situación de culminación y síntesis<sup>73</sup>, la cual nos autoriza plenamente a colocarlo como cierre de la época primera, a pesar incluso de contar ya con elementos que anuncian la siguiente<sup>74</sup> – lo que justificaría su consideración al mismo tiempo como libro bisagra, hecho que matiza al anterior, pero no lo contradice–.

---

<sup>72</sup> Esto es lo que lleva a Barrajón a crear una etapa intermedia entre la tríada primera y los últimos libros. Él encuentra en *Quinta del 42* y *Estatuas yacentes* «el inicio de un nuevo modo de decir poético», pero no «un cambio radical de poética» (1999: 203). Respecto de *Cuanto sé de mí*, en muchos aspectos es un libro bisagra. Nosotros lo hacemos formar parte todavía de la época primera; Barrajón, por su parte, prefiere ya verlo junto con los representantes de la poética definitiva.

<sup>73</sup> Marta B. Ferrari (1992: 206) señala asimismo su carácter resumidor. Barrajón considera esta obra, justo en sentido inverso, como iniciadora de algo nuevo, a pesar de decir explícitamente que con ella «el poeta, conscientemente, se despide de un modo de hacer poesía, el de sus primeros libros» (1999: 237). Además, él mismo, admitiendo dicha relación con las publicaciones precedentes, registra algunas correspondencias concretas entre poemas de *Cuanto sé de mí* y otros anteriores (1999: 234-235), cosa que vuelve todavía más paradójica su propuesta de periodización de la poesía hierriana.

<sup>74</sup> Gonzalo Corona (1993: 49), De la Peña (2009: ),,, entre otros, apuntan que Hierro no solo adelanta caminos que él mismo recorrerá, sino que se anticipa incluso a los procedimientos que la poesía joven española cantaría como propios décadas después.

### 6.3. SIMBOLOGÍA DE LA ESPERANZA

Si recapitulamos las ideas que han ido surgiendo en los diferentes apartados nos daremos cuenta de que junto a las concepciones de eufemismo «nocturno» existe un *ritmo común* axial que vertebra la poesía hierriana de la primera época y que tiene que ver con las dominantes posturales del régimen diurno. Hay, en general, una actitud activa de búsqueda y lucha por la distinción que se atiene a los antagonismos propios de dicho régimen (Durand 2005).

A diferencia de lo que ocurrirá en la segunda época, donde solo se alcanzará la lucidez a través de la alucinación, esperada y recibida de manera pasiva, en la primera época serán varias las herramientas con que el sujeto busque, activamente, el conocimiento. En su mayoría funcionarán como verdaderas armas que separen y discernan, tarea obsesiva del héroe en el régimen diurno de la imagen. Por eso la protagonización poemática se identifica muchas veces de manera explícita con sujetos heroicos, regios o semidivinos. El hombre comienza su recorrido vital como «Rey»; el «Niño» (CSM: 450) es, pues, «dueño» y «libre», lo define la «hoguera», el «bronce», el «amor», la «verdad» y, sobre todo, su tendencia a la ascensión, a la búsqueda del conocimiento. Las circunstancias vitales, al madurarle, irán frustrando esta naturaleza a la que ha sido llamado: como «no hay alas», todo se desmoronará. Aparte del ala, cuya posesión no depende del sujeto, otras son las herramientas de las que puede servirse el héroe para la consecución de su tarea: espada, fuego, luz, escala, etc. son símbolos que hemos visto en los diferentes apartados, los cuales desde su adscripción a divergentes esquemas posturales confluyen en un mismo ritmo, que Durand llamó régimen diurno o de la antítesis (2005: 69). Por eso es posible la afirmación «Reina el hombre / en el centro del Universo». Reinar y dominar se construyen simbólicamente con esquemas isomorfos del ascenso: «Desde el silencio el hombre asciende / hasta su trono» (CSM: 432)<sup>75</sup>. El vocabulario diarético y dominador es constante en general en toda la primera época, y en concreto en el poema que estamos citando: se habla de «cetro», «Alcázar»,

---

<sup>75</sup> Confróntese con el «trono de sombra» (LA: 478) del libro siguiente, signo ya de un viraje simbólico fundamental.

«truenos», «dardos», aunque sin ocultar la condición mísera del hombre, quien a pesar de sus logros es susceptible de acabar «derribado»; siendo «César», se encontrará con la realidad de un «imperio de ceniza», es decir, amenazado por la ruina y el olvido –dado que eso es lo que simboliza la ceniza en la obra de Hierro–.

Dueño y señor, ya reinas, Hombre,  
 en el centro del Universo.  
 Empuñas las riendas y sabes  
 detener su galope loco.  
 Ciñes corona de laureles  
 –César de imperio de ceniza–  
 y navegas sobre las lágrimas  
 que proclamaron que viviste.  
 Solitario en la noche, como  
 recién nacido o recién muerto.  
 Mármol sin tiempo, bronce y tronco,  
 carne inmortal de las estatuas.  
 Héroe en la noche, derribado  
 sobre lo helado de un escudo. (CSM: 433)

La empresa heroica, en sus múltiples facetas, encuentra en el vino su motor y elixir. Este licor actuará las veces como ayuda para alcanzar la alegría y para vislumbrar un conocimiento superior, doble faceta proporcionada por su consideración como líquido vital esencial. De hecho, y no solo por el color, se le asimila al fluido primordial de la vida: «*el vino rojo / de la sangre*» (TSN: 78) es uno de los elementos que « *fueron más que simples fenómenos*». El poema «Vino», al inicio de este primer libro, conjuga perfectamente la actividad ética en el «pecho» –sentimiento alegre– y en «las frentes» –conciencia discernidora–.

Puentes de yedra. Arroyos largos  
 como brazos. Sol amarillo  
 entre las ramas despojadas.  
 ¡Qué mundos nuevos pinta el vino!

Deja su sangre en los toneles;  
 en nuestro pecho hunde su pico.  
 Con ramas y hojas del otoño  
 en las frentes hace su nido.

Si bebemos su roja música,  
 su caliente, su denso río,  
 bajo los pies vibra la selva  
 con tambores de sacrificio.

Nace en nosotros una fuerte  
 pasión de seres primitivos

y todo es viento, vida: fuego  
en que ardemos sin consumirnos.

Alegría, tu rosa roja  
nos inunda de ocasos tibios.  
Y cuando ya te desvaneces  
¡qué solitarios nos sentimos!

¡Qué despertar a la tristeza  
sin engañosos espejismos!  
Y nos reímos de nosotros,  
pero no nos arrepentimos. (TSN: 61)

En este poema el efecto del vino tiene algo de pasajero: la tristeza vuelve a reinar en los bebedores tras el desvanecimiento de la ebriedad. No obstante, la embriaguez, que podríamos asociar con el régimen nocturno por sus connotaciones de confusión, en realidad ha sido considerada universalmente como símbolo de alcance de conocimiento esencial: «hace salir a la humanidad de su estado normal», la libera «del condicionamiento del mundo exterior, de la vida controlada por la conciencia» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 441). El vino, licor embriagador por excelencia, será así símbolo fundamental de conocimiento y de la consciencia de haber alcanzado una verdad plena. Sus efectos son parecidos a la alucinación, pero esta no depende del sujeto y es mucho más repentina y fugaz.

Es como ahondar en los principios,  
como embriagarse con la vida,  
como sentir crecer muy hondo  
un árbol de hojas amarillas  
y enloquecer con el sabor  
de sus frutas más encendidas.  
Como sentirse con las manos  
en flor, palpando la alegría.  
Como escuchar el grave acorde  
de la resaca y de la brisa. (TSN: 107)

Esta serie de símbolos homogéneos ha sido interpretada por Jesús María Barrajón como transmisores de una «emoción de plenitud que nace» (1999: 105), sentimiento que experimenta el hablante al mojar sus pies en el mar –hecho expresado metafóricamente con los versos que preceden a los citados: «Quiebro con mis piernas / tu serena cristalería»–. Dicha emoción de nacimiento de la plenitud se justifica, en nuestra opinión, además de con las notas de ascenso –«crecer»–, con las de

fructuosidad e integridad –«frutas más encendidas»–, así como con el campo semántico del alcohol –«embriagarse», «enloquecer», «resaca»–.

Alegría y conocimiento son dos estadios que se confunden constantemente en la simbología vinícola hierriana: ambos son por el alcohol alcanzados, y no solo de manera aparente, como en realidad ocurre: no se trata de la chispa y la lucidez vacuas y efímeras del ebrio, sino que los dones del vino son percibidos irracionalmente como algo perenne. Esta razón explicaría el ritmo estival que en muchos poemas se le atribuye: la plenitud incluso embriagadora de la canícula y del vino se mantiene en cierta manera tras el descenso.

Enloqueció en las cimas  
gloriosas del estío;  
multiplicó su cuerpo; le embriagaban  
maravillosos vinos.

Bajó de las montañas  
misterioso y vencido. (Q42: 314)

En «Vino y pastoral», poema del mismo libro que el fragmento citado, «el vino encendido» «huele a estío de gloria» (Q42: 374), y en el titulado «Verano» el vino es uno de sus dones, isomorfo de símbolos de escisión y ascensión: «llueven a mi carne / flechas de oro, / músicas calientes, / vinos rojos, / ritmos desbordados» (A: 135). La visión hace que el lector perciba estos útiles caídos del cielo veraniego como adyuvantes para «comprenderlo todo».

En «Episodio de primavera» el conocimiento y la conciencia de la propia alegría vital, simbolizados por el vino, son los que producirán el canto.

Del vivir nace el cantar.  
El cantar es como el vino  
de sus uvas. En la copa  
cae, sonoro y amarillo,  
el vivir otoño: mano  
que estrujara los racimos.

Al beber, el canto pone  
en pie los desvanecidos  
días. La resurrección  
de todo aquello que fuimos,  
comienza en el canto. La  
resurrección, el camino

que bordea la penumbra  
y va a la vida... (CSM: 420)

Realmente el vino posibilita el canto, y «cantar / puede ser nombrar». El canto, como el producto vinícola, tiene un efecto revitalizador: «ante mí se levantan / mis días. Son los racimos / que yo estrujé, los que dieron / el agrio y ardiente vino». Con todo, el vino no es considerado como fruto de la tierra y del trabajo de los hombres, sino como don del cielo –el éter en Hierro muchas veces es pensado como fluido enológico–: la tierra produce el racimo y el hombre lo pisa, pero la transformación esencial en vino ya no depende de él, sino que podría considerarse del orden de la transubstanciación: gracias a ese proceso –verdadero ritual en muchas culturas– se convierte en otra cosa. Por eso el vino es capaz de otorgar dones divinos y él mismo es bebida de dioses.

Nos creíamos semidioses  
de los que danzan junto al fuego,  
criaturas de la alegría,  
bebedores del vino nuevo  
del instante. Nos figurábamos  
carne de estrella, duros pechos  
del bronce duro de los héroes,  
piedras sin dueño. (TSN: 84)

Junto al «vino nuevo», a estos «héroes» los define el fuego junto al que danzan así como la dureza y autonomía del bronce y la piedra. El notable isomorfismo con el que se presenta la empresa heroica se extiende también a *Estatuas yacentes*, libro parentético en otras cuestiones. En la descripción de don Gutierre de Monroy se conjuga la simbología ascensional con la espectacular y diáirética: «mano / de hierro, pecho de peñasco, / alma forjada sobre el yunque / luminoso de la aventura, / torre grave en el llano, espejo / de caballeros» (EY: 391). Y es que la aventura forja al héroe. Frente a la «aventura / de la serenidad» (LA: 484) de la segunda época, propia del régimen nocturno<sup>76</sup>, nos encontramos ahora con elementos de la estructura mítica de la aventura del héroe adscribibles al régimen de la antítesis. La aventura es combate y el combate, vida: «Serenidad, tú para el muerto, / que yo estoy vivo y pido lucha» (TSN: 98). La

---

<sup>76</sup> «Aventura» es un término que apenas se utiliza en la segunda época. La conquista del conocimiento es una verdadera aventura en los primeros libros, mientras que en la poética del desencanto ya no se cree en ella: solo la alucinación lo otorga, y de manera pasiva y fugaz.

aventura puede ser la lucha por limitar, discernir y comprender, búsqueda de comprensión que se aplicará incluso a uno mismo: en «La aventura» se dice muy claro, concluyendo que «*Te buscas a tí*» (CSM: 439).

También la música es un elemento ordenador del mundo, y por eso funciona en consonancia con símbolos ascensionales, espectaculares, diairéticos e incluso descensionales. Hemos visto arriba las «músicas calientes» y los «ritmos desbordados» que «Llueven a mi carne». Pues bien, en «Homenaje a Palestrina» los sones del órgano se asimilan de manera parecida a la lluvia misteriosa conferidora de dones, así como al fuego, al hacha y a los «maravillosos árboles»; iluminación, corte y ascenso que como don recibido provocarán el principio del objetivo perseguido, es decir, el orden.

Palestrina arde  
en el órgano. Es un bosque  
de maravillosos árboles.  
Hacha que derriba puertas  
de hierro. Lluvia que cae  
del misterio. Son de mundos  
que principian a ordenarse. (Q42: 341)

En «Plenitud» se conjuga también todo ello: el verano como el tiempo de la abundancia, el «inmenso vino azul» (Q42: 328) del cielo como un don, las «marinas campanas» del mar como música plena, todo sonoro y encendido para romper «el tiempo y la tristeza»<sup>77</sup>. La hermandad de la naturaleza es el signo de que todo se conjura para manifestar plenitud y armonía universal: «ola y playa se besan en la boca / como dos hermanas». El reino que se instaura, entonces, es el de «la eternidad viva», donde actúan el viento y la brisa como soplos vivificadores y portadores de música comunicadora de esa misma plenitud que el resto de elementos van confirmando: el viento es «sonoro», la «brisa canta su canción».

La música como signo u origen de plenitud se convierte en la primera época en un elemento ascensional isomorfo de la estrella «Música de astros interiores / que nacían en nuestro reino» (A: 173). «Experiencia de sombra y música» los diluye visionariamente

---

<sup>77</sup> Justo en el poema que precede a este se había presentado a estío volteando sus campanas (Q42: 327), signo de una plenitud desbordante en consonancia con otros símbolos clave que hemos visto, como las «llamas» o las «cumbres», desbordamiento que únicamente el yo puede domar.



en una suerte de brebaje: «Bebes gota a gota / las estrellas sonoras» (CSM: 460). En *Libro de las alucinaciones* se hablará de algunos de estos elementos como propios del pasado –«creía en las campanas / y en las estrellas» (LA: 541), se dice en «Historia para muchachos», al hacer recapitulación de la propia vida–. La superación de esta creencia, vigente en la primera época, es la que comporta el desengaño de la segunda.

La alegría por el dolor es otra de esas herramientas para vencer a la muerte, representada como la masa enemiga donde todo es indiferente. La alegría en «Respuesta» es equiparada a la luz, el fuego y la espada: como ellos ilumina, quema y hiera<sup>78</sup>.

Siento arder una loca alegría en la luz que me envuelve.  
Yo quisiera que tú la sintieras también inundándote el alma,  
yo quisiera que a ti, en lo más hondo, también te quemase y te hiriese.  
Criatura también de alegría quisiera que fueras,  
criatura que llega por fin a vencer la tristeza y la muerte. (A: 144)

La tarea del héroe es una dialéctica de contrarios: ha de vencer a la muerte con la alegría, a la oscuridad con la luz: se opone así al «campo nocturno» la luz de una «antorcha», a la «noche» la «luna», a la «oscura tristeza» la «lumbre celeste» (A: 145)<sup>79</sup>. Para ello, las palabras son «fuego», «hierro candente» o, como se dice en «Lamentación», «Prodigiosas palabras jóvenes / para herir los oídos viejos» (A: 173). La simbología espectacular asociada a la alegría, como propia de lo vivo, contrasta con la imagen que se da de los muertos, cuya luz es tenue –«Entre lívidas luces andan», «Entre pálidas / luces» (A: 200-201)– y cuya direccionalidad no se mueve en la verticalidad –no hay ascenso ni lucha–, sino que, según lo formula el poema, se dirigen a algún «centro», el cual, aunque no se sabe identificar, sí podemos afirmar que es propio de la actitud eufemística del régimen nocturno (Durand 2005: 199). Este ambiente de muerte y confusión es el que se quiere vencer; aunque a veces no se ve salida y parece que la

---

<sup>78</sup> Se trata de la imaginería de la conquista, que lleva a hablar de «*reino triste*» (A: 133) que se ilumina con la misteriosa luz de la alegría por el dolor. La imaginación colonizadora de la alegría se confirma asimismo con su actitud violenta y la atribución de armas punzantes: hiera con su «flecha de fuego» (A: 203), dispara «loca sus flechas» (A: 110)

<sup>79</sup> «Con su antorcha de juventud / iluminaba los abismos», se dice en el «Epitafio para la tumba de un héroe» (Q42: 313).

amenaza vaya a ser más fuerte que el yo, la esperanza, simbolizada por la luz o «la llama» que aún se ve en las tinieblas (A: 164), será la actitud más frecuente de la primera época.

También la creación, como proceso diairético de separación y etiquetación, es simbólicamente vivida como tarea heroica –según vimos en el apartado 6.1.1–. El poeta es un héroe, aunque por su humanidad esté sometido a continuos altibajos. La aventura consiste en establecer límites; si antaño «las cosas, dentro / de la palabra, libres / de la palabra, abrían / silenciosos países / de aventura, tocados / por los oros felices» (A: 172), el empeño del poeta es claro: «había tantas cosas / que decir, tantos límites / que precisar». Recordemos que en «Madrugada con niebla» se luchaba por perpetuar los límites<sup>80</sup> que el ambiente nebuloso intentaba borrar: esa es la rebelión del héroe, la actitud que le define. No se deja llevar, sino que se presenta «con el olvido cara a cara luchando» (A: 188). Al nombrar se hiende la indiferencia, es decir, el olvido y la muerte. Entendemos así que la palabra fuera sentida como fuego o arma; la palabra que se busca es «la palabra que hiere» (A: 186), en ella se confía y por eso se la suplica: «pido una palabra que me salve» (A: 185). Sin embargo, para Hierro no siempre la poesía es el arma que se empuña para iluminar las conciencias de los demás, sino que más frecuentemente es una gracia recibida que ilumina –salva– al propio poeta: «*In contrast to Celaya, for whom poetry was a weapon, for Hierro it was a gift*» (Eleanor Wright 1986: 158). Como dice De la Peña, «Es una vez más el poeta quien se salva en la poesía y no la humanidad» (2009: 125).

Se entiende así que el isomorfismo con la luz también sea aplicable a la función del poeta –«(serlo es sentirnos / iluminados)» (Q42: 372)–, porque la iluminación es uno de los modos de discernimiento, junto al ascenso y la escisión: «ser poeta es vestirnos / túnicas de luz, oír / la voz que nos va trazando / todos los caminos» (Q42: 373). Pero el poeta, héroe que lleva por cetro el poder de la palabra, es también susceptible de la caída y pérdida consiguiente de comunicatividad: «Ya no soy rey de mí mismo. / Caído

---

<sup>80</sup> Frente a este ahínco limitador cabe destacar que la palabra «límite» no se emplee ni una sola vez en la segunda época.

de mi alto trono, / sin resurrección, hundido / en las cavernas que el tiempo / cavó para mi suplicio». En otro poema de *Quinta del 42* el fracaso de la tarea poética quedará representado por la fusión de «las fronteras y las distancias» (Q42: 352). El yo se lamenta de su actual impotencia y por eso, en este momento de decaimiento, se llega a creer que «No cantaré ya nunca más, el canto / se me ha secado en la garganta». Los anteriores «pico», «espada», «daga», «luz de plata», «música», «campana» se encuentran ahora negados de manera preposicional –«sin fuego», «sin alas», «sin nombre», «sin hombre», «sin medida»– o léxica –«enterradas y borradas. // Ay. Y podridas. Y dormidas. / Y asesinadas. Y apagadas»–.

En el libro siguiente se mantendrá con idénticos altibajos la fe en la palabra, constatando al tiempo la imposibilidad personal para alcanzar la comunicación: «¿*mueres en mí, sin resplandor, poesía / luz bajo el celemín?*» (CSM: 429).

La creencia en el poder de la palabra decaerá definitivamente en la poética del desencanto, donde se percibe que no hay distinción posible, la palabra ya no sirve para comunicar a los demás. Excepcionalmente se discernirá durante la alucinación, siendo esta un don que no depende del sujeto, si bien la favorece el hecho de ponerse en disposición de recibirla. Además, en caso de alcanzar dicha lucidez, esta será trágicamente fugaz y no se podrá comunicar: solamente quien la recibe la experimenta, olvidándola al instante.

«La realidad», en *Cuanto sé de mí*, supone un anticipo de la pérdida de valores absolutos propios de la primera época. En él, el lector «asiste al espectáculo de ver negada la realidad objetiva habitual por otra *realidad* interna» (De la Peña 2009: 190), una realidad que podríamos llamar simbólica. «La Copa se funde / en el Fuego que ha sido su origen» (CSM: 430) es el comienzo de dicho poema, que nos sitúa en un esquema postural definitivamente nocturno. Ya apuntan la fusión de los límites y la

fugacidad de la revelación –se habla de «luz instantánea» y «efímera estirpe»–, pero se conjugan con la posibilidad de eternizarla<sup>81</sup>:

Agua dura tallaba en la Copa  
horas y rostros y nombres –la vida que vive.  
Pero el Fuego, que ignora fronteras, el Fuego,  
dio eternidad al instante enjaulado en sus límites.

---

<sup>81</sup> Según Mantero, «el agua tallada sobre el cristal de la Copa, constituye un signo de lo efímero del tiempo, pero el Fuego es la boca y lengua de lo eterno» (1986: 183).

## 7. SISTEMA SIMBÓLICO DE LA SEGUNDA ÉPOCA: ALUCINACIÓN Y DESENCANTO

### 7.1. SÍMBOLOS DE PROTAGONIZACIÓN

#### 7.1.1. MANIFESTACIONES SIMBÓLICAS DEL SUJETO POÉTICO

«La protagonización poemática es siempre simbólica» decía Carlos Bousoño (1977: 168), por eso es relevante analizarla con detalle, aun incluso en los casos en los que esta simula o pretende una significación directa o referencial. Abundan, por ejemplo, en los tres últimos libros de José Hierro<sup>1</sup>, los poemas metapoéticos en los que el yo se sigue identificando con su rol de poeta, si bien ahora se nos presentará con frecuencia en calidad de médium alucinado incapaz de transmitir su experiencia. Experiencia personal, pero no íntima. Exceptuando este tipo de protagonización, cuando el hablante se manifieste explícitamente en primera persona mostrará –con cierto impudor, que luego matizaremos– rastros de su biografía: pero son datos que definen su ser público, su recorrido vital por la historia, o como mucho, los recuerdos que ya parece que no le pertenezcan –tómese como ejemplo «Historia para muchachos»–. Nada parece quedar de su intimidad, aquella que en la primera época se reducía a algunos pocos momentos de amor –expresados siempre mediante la sugerencia y el símbolo–. Sin embargo, sí hay

---

<sup>1</sup> Recordemos que se trata de *Libro de las alucinaciones* (1964), *Agenda* (1991) y *Cuaderno de Nueva York* (1998), la tríada céntrica de lo que venimos denominando su *segunda época creativa*. No incluimos, pues, otras de sus publicaciones que con carácter más o menos marginal vieron la luz durante este período –aunque sí hagamos referencia a alguna de ellas en momentos oportunos–.

numerosos poemas que suponen una declaración abierta del yo, un descubrimiento personal en tono verdaderamente intimista; lo que ocurre es que el destape no es evidente, pues por pudor el poeta se pone una máscara que despista al lector, haciéndole creer que el yo que habla es un personaje del mundo de la cultura. Y así es en primera instancia, porque este tipo de poemas permiten una lectura más o menos literal, sobre la que se cargan –centrándolos en la figura protagonista– los valores simbólicos que el verdadero hablante quiere transmitir. Así los poemas más íntimos exponen tribulaciones atribuidas a personajes varios. Aparente paradoja, pues en realidad el poeta está siendo consecuente con su decir de siempre: no hay pudor en presentarse ante el lector, pero sí en abrir su corazón. Parece que no resulta tan invasor fotografiarse desnudo si uno se cuida bien de pintar un rostro reconocible en la careta que oculta el suyo.

Evidentemente, no pretendemos caer en la trampa de indagar los supuestos datos reales –ni en los poemas más directamente autobiográficos ni en los de «personaje interpuesto», como los denomina Albornoz (1982)–, pues en todo caso lo que nos interesa es que en ambos tipos se puede percibir cierto tono de confesión, unos hacia los datos públicos, otros hacia las vivencias íntimas. Tanto en estos, como en los metapoéticos, puede rastrearse la condición alucinada del yo, bien que en distintos términos: unos mostrarán una subjetividad ajena como propia –o propia como ajena, más bien–, otros apelarán al delirio que hace confundir los recuerdos, y en estos últimos se asemejará la alucinación a la inspiración poética, fugaz e intransferible. Los grados de personalismo son así variables: lo más íntimo se puede atribuir a otro; la propia biografía es más difícil de transferir, pero al menos se puede relatar; la intuición poética, finalmente, resulta inenarrable, como si hubiera sido trágicamente concebida para morir en quien la experimentó.

El poeta de «Teoría y alucinación de Dublin», ya no busca autenticidad, se conforma con ser «*un espectro / que persigue a otro espectro del pasado*». La poesía es un simulacro «*para sentirse vivo*», se reconoce su falta de poder verdadero, por lo que ya no hay lamento ni sentimiento de impotencia. El poeta no lucha contra la oscuridad,

simplemente se resigna a esperar la luz; no es un héroe, sino que se instala en la eufemización, en el régimen nocturno.

En el poema I de *Agenda* el hablante se presenta implícitamente como poeta, un olfateador simbólico de palabras que se entrega desencantado a su trabajo, al ser consciente de su propia inseguridad: «sin el firme instinto del animal» no hay sanación posible. La tarea ordenadora, con que se asimila la escritura y que tanto le obsesionara en la primera época, no tiene ahora función ni objetivo.

Uno palpa razones inexplicables, barajando palabras:  
Jamás una palabra es suya.  
Acepta una de aquí, rehusa otra de allá,  
sin acertar lo que es allá y lo que es aquí,  
con el instinto ciego del animal que olfatea la hierba  
que ha de sanarlo,  
Así olfateo yo, mas sin el firme instinto del animal  
unas palabras que podrían sanarme el alma.  
Y, sin embargo,  
no estoy seguro de si se detienen  
más acá o más allá de su propósito,  
o si, por raro azar, habrán herido  
el centro donde late lo que uno mismo ignora  
al escribir, al ordenar. (Ag: 557)

El intermedio –entre paréntesis y en cursiva– del poema contiguo nos presenta unas palabras rescatadas del vertedero. Las palabras son irónicamente comparadas al bisturí –instrumento de disección higiénica–, cuando en realidad, según el poema, estas son cachivaches oxidados, –nada más lejos de la limpidez del simbolismo de la espada de la primera época–. La imagen de poeta que nos da el hablante es mucho más decadente que la anterior, y carece además de la fuerza voluntariosa o heroica que le caracterizara. Ahora el desencanto produce actitudes de resignación e indiferencia en la aceptación de la imposibilidad de discernimiento.

*(Estas palabras... Las afilo  
igual que bisturíes, para sajar mi carne.  
Si la infección no me habitara,  
entonces las palabras, estas u otras palabras,  
se alzarían aladas, revolotearían,  
zumbarían al sol, gorjearían  
con generosidad. Pero quién puede  
ser generoso con estas hambres y estos fríos  
de entonces, que aún me hacen tiritar;  
con la amargura y el desvalimiento  
que yo he vivido en otros...)* (Ag: 558)

Lo que cuentan las palabras, por muy ajustado a la realidad que sea, no tiene tiempo, es algo inasible y tan absurdo en última instancia que no tiene significación posible: «Esto, tan real y tan absurdo, / sucedió, pero sigue sucediendo. / Y no sé lo que significa» (Ag: 559).

«Doble concierto», en este mismo libro, está protagonizado por un hablante doblemente simbólico. Se trata de un yo culinario que como tal exclusiva y pomposamente se presenta:

(Soy el más sabio, el más experto e imaginativo  
cocinero del mundo. Perdonadme la vanidad:  
he creado una obra maestra de la gastronomía  
que nadie, y yo menos que nadie, probará). (Ag: 562)

El concierto gastronómico –«orquesta de cazos, de sartenes, de ollas, de cuchillos»– se superpone sobre el adagio que el mismo creador logra componer. Cocinero y músico, este doble artista parece querer simbolizar al mismo tiempo –aunque no se explicita– una tercera labor creadora que sería la poética: como las dos anteriores también esta vendría provocada por el «hambre» –la ausencia de anclaje que desencadenaría la alucinación– y caracterizada por torpeza similar a aquella del «olfateador»: la creación no es tarea heroica –«la poesía es una caja fuerte cuya combinación desconocemos» (Ag: 581), se dice en otro poema–, sino fruto del azar, por eso se compara «al analfabeto a cuyas manos llega una carta de amor» (Ag: 561) e intenta intuir lo que dice, o «al ciego que palpa, / silabea, solfea con sus dedos la tibieza de un cuerpo amado, / lo reconstruye, lo adivina sin poderlo ver». El poeta ya no se presenta como el héroe, que conquista y lucha, sino como el que espera pasivamente la iluminación; en «A orillas del East River» no es el hablante quien halla las palabras, son estas las que descienden, como una dádiva, a su mano. Él lo único que ha hecho es ubicarse «En esta encrucijada» (CNY: 681).

En consonancia con lo que comprobamos en el capítulo cuarto, estas figuraciones simbólicas del yo tendrían como resultado un distanciamiento de la propia historia, una voluntad de no hablar de sí mismo. Vimos el carácter excepcional que, en este sentido, tenía «Historia para muchachos», que precisamente comienza diciendo «Este señor / habla tan sólo de sí mismo» (LA: 538), aunque –cabe recordarlo– varias eran las señales



con las que se marcaba la distancia del hablante respecto de los datos referidos. Otra excepción la conforma «Cae el sol», epílogo de *Libro de las alucinaciones*. El tono confesional impregna el poema al tiempo que –como en el anterior– nos encontramos con un alejamiento de la experiencia, solo que ahora este se produce a través de una protagonización simbólica relativamente novedosa: el desterrado. En un contexto simbólico de «apariencia circunstancial» (Córdoba 2008: 166), este sujeto ha sido desposeído de manera peculiar; frente al emigrante de «Alucinación de América», que ha dejado su corazón en la otra orilla (LA: 527), a este desterrado «que ha olvidado hasta el nombre de su patria» lo define la falta de ideales que en la poética anterior le resultaban vigentes y que se formulan en tres paréntesis consecutivos: «(la nostalgia)», «(la esperanza)» y «(la plenitud en el dolor y la alegría)» (LA: 544). La vida del hablante, desde «la desilusión» de no encontrar «una pobre verdad en que apoyarse y descansar» se ha nutrido «de la limosna de la vida». Este mendigo, simbólicamente, representa la esencia del yo desencantado, que se ha tenido que conformar, tras la frustración de sus empeños de compromiso social, con el olvido y la evasión –él mismo reconoce que ha olvidado su propia vida–. Por eso su poesía ha acabado reflejando, quizás a su pesar, esa esencia de «demonio» y «alucinaciones». Transcribimos las dos estrofas finales del poema, por su lucidez sintetizadora de lo que hemos comentado.

Pero se me ha borrado  
la historia (la nostalgia)  
y no tengo proyectos  
para mañana, ni siquiera creo  
que exista ese mañana (la esperanza).  
Ando por el presente  
y no vivo el presente  
(la plenitud en el dolor y la alegría).  
Parezco un desterrado  
que ha olvidado hasta el nombre de su patria,  
su situación precisa, los caminos  
que conducen a ella.  
Perdóname que necesite  
averiguar su sitio exacto.

Y cuando sepa dónde la perdí,  
quiero ofrecerte mi destierro, lo que vale  
tanto como la vida para mí, que es su sentido.  
Y entonces, triste, pero firme,  
perdóname, te ofreceré una vida  
ya sin demonio ni alucinaciones.

Como se dice en «Cinco cabezas», es necesario el olvido –o el distanciamiento– de los sufrimientos pasados para poder vivir, actitud que contrasta con aquel optimismo de la primera época, entusiastamente testimonial, que afirmaba que la alegría era precisamente fruto de la conciencia del dolor, que nos hace saber que estamos vivos.

Veamos ahora cómo se traduce en el sujeto poético este olvido y distanciamiento, esa vida de «demonio» y «alucinaciones». Si recuperamos la categoría del «yo alucinado» que dejamos trazada en la primera parte de este trabajo, comprobaremos cómo es precisamente esta actitud la que va a posibilitar el trasvase y la mezcla vocal necesaria para salir de uno mismo, aunque como vimos las subjetividades ajenas también puedan servir para la expresión personal. Lo que nos interesa ahora, sin embargo, supone un paso más en las consideraciones que ya hicimos: comprobar cuáles de estos hablantes que detentan la voz poética se constituyen en símbolos actoriales.

La primera característica que nos llamó la atención de la gran mayoría de manifestaciones alucinadas del yo era su imposibilidad real por su falta de vida o por su pertenencia al pasado histórico o incluso a la ficción<sup>2</sup>. De esta manera, sin posibilidad de identificación literal entre hablante y autor empírico, el artefacto literario se hacía explícito, estrategia muy del gusto posmoderno.

Si el yo muerto de la primera época era un símbolo del sufrimiento personal, ahora encontramos versiones más decadentes y elaboradas de la voz de la ultratumba. «Acelerando» desentraña en primera persona la conciencia que acaba de morir. El flash de la propia vida en el momento de la muerte es en sí mismo una alucinación; aparte de la evidente imposibilidad de que suceda en realidad y regresar para contarlo, dos motivos fundamentales y simbólicos los emparentan: se trata de una revelación relacionada con la luz –iluminación de la historia vivida– y con la fugacidad –sucede en el mismo punto

---

<sup>2</sup> Estas subjetividades tienen un reparto curioso: los yoes de la ultratumba se adscriben, principalmente, a *Libro de las alucinaciones*, mientras que los yoes ajenos de renombre cultural explícito abundarán a partir de *Agenda*. El único hablante de *Libro de las alucinaciones* que se identifica con un personaje de la cultura, casualmente, se presentará hablando desde un momento posterior a su propia muerte. Ofrecemos en un artículo –de inminente aparición– un análisis pormenorizado de este poema, «La fuente de Carmen Amaya».

intermedio e inestable entre la vida y la muerte—. Emparentado por el tono confesional con los símbolos actoriales que acabamos de analizar, este yo congelado en el tiempo, que recupera retrospectivamente su historia, simbolizará no el testimonio de quien ha vivido, sino la ridiculez de la propia vida que ha protagonizado: «Qué ridículo todo: este momento detenido, / este disco que gira y gira en el silencio, / consumida su música...» (LA: 536). Las experiencias no han servido para nada y además –cosa que resulta más dramática todavía– al yuxtaponerlas y repetirlas se vuelven absurdas y carentes de sentido.

Más absurdo resulta saber que, si para uno mismo la propia vida se vacía de sentido tras la muerte, menos entidad tiene «lo nuestro» para los que se quedan vivos. Así lo experimenta el yo enterrado de «Mis hijos me traen flores de plástico» (LA: 532-533). Dejando a un lado las cuestiones identitarias –que ya despejamos en el capítulo cuarto–, nos centraremos en las posibilidades de interpretación simbólica de esta criatura «bajo tierra». Se dice de ella que «tal vez soñaría / con la inmortalidad», y como consecuencia intentaba dar «fe de su vida» mediante sus labores artísticas, cosa que, ante la muerte, resulta al espectador «tierna y absurda» al mismo tiempo. La voluntad de perdurabilidad contrasta con la realidad, pues no solo su carne «se deshará con gozo inútil en las cosas», sino que también su recuerdo se desvanecerá –«Los menos que la lloran la olvidarán también»–. Es ambivalente la condición humana; somos cada uno parte de «la perfección universal», un elemento único de esa armonía, pero al mismo tiempo al marcharnos no dejamos «hueco irremplazable / en el mundo». Este es el drama que representa el yo del poema, quien desde la ultratumba comprueba «¡Qué pequeño es ahora, a esta distancia / absoluta, el afán diario!» e insiste con diversas fórmulas expresivas en la misma idea, razonamientos que le llevan a negar explícitamente premisas fundamentales que se defendían en la primera época.

Pensé algún día que quien vive sólo un instante, nunca  
puede morir. Quizá quise decir que sólo aquel que muere  
un instante sabe lo nada que es vivir.  
Mas nadie ha muerto nunca sino definitivamente.

El poema nos presenta asimismo la inversión de los ideales que se habían defendido a ultranza, representados irónicamente por una nimiedad que el yo había

enseñado a sus hijos: odiar «a las flores de plástico». Este hito de su educación –una de las «pocas cosas» que les enseñó y en la que tanto ahínco puso– es ahora insignificante, como todas las cosas que en vida importaban, como todo «lo grande aquello». Por un lado, los hijos muestran desprecio hacia los ideales del padre –que no respetan ni siquiera al ir a visitar su tumba–, por otro, él mismo lo vive con indiferencia e incluso con ilusión: ha vaciado de sentido el plástico artificial de las flores para valorizar el hecho de que son sus hijos mismos quienes las traen, de manera que es capaz de invertir las creencias de toda una vida y afirmar que son «más hermosas en vuestras manos que las del bosque». El protagonista enterrado de este poema simbolizaría, en última instancia, el desinflamiento de los ideales, el desencanto de comprobar «lo nada que es vivir».

Todavía más atrevido imaginativamente es el yo ahogado de «Alucinación submarina». No se trata exactamente de un muerto –como quiere Barraón (1999: 255)–, aunque sí de un ser que ha pasado a peor vida, a una existencia ulterior. Dentro de un simbolismo de inmersión, el sujeto se presenta degradado: sumergido equivaldrá en algunos puntos a enterrado, pero sin los matices de ascensión espiritual que comporta el deceso. Eso sí, como tras la muerte, el yo recuerda su anterior etapa, plena y propiamente «real» y «viva»: fuera del mar, es decir, en la tierra, sobre la que se proyecta la imagen de un paraíso del que se le ha desposeído. El protagonista, símbolo de desposesión, forma parte de una sociedad alternativa cuya virtualidad simbólica abordaremos más profundamente en el siguiente apartado. No obstante, él mismo transmite un significado emocional del que está exento, por sí mismo, el entorno: simboliza el desencanto que produce el intento de rescatar el pasado feliz, pues este se ha desvanecido; al subir a la superficie, las criaturas marinas se asfixian, el pasado es dramáticamente inhabitable, hay que conformarse con la mezquindad del presente –y el pronóstico no mucho más esperanzador del futuro que espera–.

También propio de la posmodernidad es el culturalismo que conlleva el segundo tipo de hablante alucinado, el que se identifica explícitamente con personajes de renombre cultural, pertenecientes al mundo de la literatura y de la música, principalmente. En «Brahms, Clara, Schumann» la identidad de la voz que habla nos da a entender que se corresponde con el primero de los nombres del título. Varias son las

notas que en el poema se destacan de este hablante: su torpeza –«El viejo Brahms es viejo, y está gordo» (Ag: 591)– y su obstinación por apelar a la mujer de la que está enamorado, Clara. El dramatismo del poema radica en que a Clara le quedan horas de vida, con el agravante de que ella en realidad está casada con otro hombre y, aunque hace ya muchos años que enviudó, el hablante la siente como una realidad lejana, lejanía espiritual que se corresponde con un distanciamiento geográfico: el yo, viejo y cansado, también en las postrimerías de su vida, ha de realizar un vasto recorrido en tren para llegar al lado de la amada; pero él avanza hacia el sur y ella hacia el norte, contraponiendo así también lo que simbólicamente representan estos puntos cardinales: el cielo y el alma frente a la tierra y al vacío de la corporalidad. Al decir «a ti te llevan hacia el norte, hacia el pobre Roberto», Hierro da a entender precisamente esta interpretación, pues Robert Schumann ha muerto ya –cuarenta años atrás– cuando supuestamente podría haber tenido lugar el episodio que se textualiza. A dicho verso sigue otro, contrapuesto: «A mí, hacia el sur, contigo, hacia el sur, donde ya no estabas, / donde nunca estabas». Brahms quiere viajar a una dimensión física, junto a la amada viva, pero ella nunca compartió sexualmente esta corporalidad con el histórico Johannes, por eso dice «nunca estabas». El tiempo corre, además, en su contra, pues ella se encuentra en su lecho de muerte y su fallecimiento es cuestión de momentos. La torpeza del hablante se traduce en que se ha quedado dormido en el vagón y, consecuentemente, se ha «pasado de estación». Es entonces cuando, con resignación, constata que «Ya nunca llegaré a tu lado». La aventura amorosa real, de sobra conocida, entre Brahms y Clara Schumann sirve a Hierro para transmitir una emoción de impotencia, y para ello nos presenta a un sujeto que, desde la vivencia en primera persona del avance de su fracaso, acaba erigiéndose en símbolo de la frustración de una vida: Brahms encontraría a la amada ya muerta, y él mismo, acabado, moriría en menos de un año.

«Lope. La Noche. Marta» nos presenta en su título la tríada actorial fundamental del poema<sup>3</sup>. Como en el anterior, también el primero será con el que se identifique el hablante lírico, protagonizando una relación igualmente no ordinaria: en este caso el impedimento sería del varón, a quien por su sacerdocio le estaría prohibido el amor humano, obstáculo que sortean los amantes al vivir amancebados<sup>4</sup>. Quien se interpone ahora entre ellos no es, pues, una persona, sino «la Noche» que «Viene a pedirme cuentas» (Ag: 600), personaje que por su personificación en el poema<sup>5</sup> –apoyada por la mayúscula de su nombre<sup>6</sup>– produce en el lector una impresión emotiva que, por su imposibilidad de sentido literal –o lógico, según Bousño (1977: 22)– deja un rastro de significación irracional: esta «Noche» simboliza la conciencia inquisidora o moral que acecha al hablante, consciente de su conducta: «yo sé bien lo que quiere la Noche; / lo de todas las noches; / si no, por qué habría venido». La Noche, a pesar de todo, es también superada –«Pido a la Noche que se vaya. Hasta mañana, Noche. / Déjame que descance» (Ag: 601)–, si bien el hablante se encuentra con otro obstáculo del destino: la propia amada ha sido con los años física y psicológicamente abstraída del mundo; ciega y loca, no puede donarse al amor, y el hablante, que sí la ama, ha de ocuparse paternalmente de ella –«Tengo que dar la cena a Marta, / asearla, peinarla»–. Esta será una de las manifestaciones de la ternura en que, según De la Peña (1994: 17), se

---

<sup>3</sup> Luce López-Baralt (1992: 114) llama la atención sobre la coincidencia de este título, por su tripartición, con el de «Brahms, Clara, Schumann». En su artículo, que vuelve a publicar, revisado y madurado, en un monográfico sobre el poeta (2002: 77-136), ofrece muchas otras claves que emparentarían estas dos magníficas composiciones.

<sup>4</sup> Marta de Nevaes es ya viuda cuando convive con Lope de Vega. José Hierro fue gran conocedor y admirador de la vida y obras del Fénix; además de las múltiples citas e intertextualidades que encontramos en los poemas del santanderino, destaca su estudio sobre los amoríos lopescos, titulado «La primera patria de Lope» (1961b: 19-23) –se puede consultar también en las reediciones de Luce López-Baralt (1992: 165-173; 2002: 334-341)–.

<sup>5</sup> Para Ángel García López, «Esta personificación que se hace de la Noche [...] le está otorgando el verdadero protagonismo de cuanto se irradia en el poema» (1992: 140).

<sup>6</sup> Todas las ediciones principales de *Agenda*, sin embargo, transcriben «noche» con minúscula en el título del poema, creemos que por error, dado que en el texto aparece sistemáticamente con mayúscula inicial. Seguramente la errata se deba a que en la primera edición consta todo el título en mayúsculas y, al pasarlo por ejemplo al índice, se reduce también la de «noche», al no ser nombre propio ni figurar después de punto. En el primer borrador del poema –publicado en los apéndices del volumen *Encuentro con José Hierro* (1992: s/p) y que Torres Nebrera transcribe en el «Apéndice primero» de su comentario (2001: 211-213)– Hierro no utiliza en ninguna ocasión la versal para «noche». Se trata, al parecer, de una decisión posterior que debiera extenderse al título, el cual, por tanto, corregimos. Torres Nebrera (2001: 191) lo pone en mayúscula, aunque ni lo hace sistemáticamente ni lo justifica.

envuelve la vejez del protagonista. Entendemos ahora el título del poema: los protagonistas son, cada uno por su cuenta, identificados con la noche: uno por los remordimientos que le acechan, la otra por su invidencia. Estas son las premisas – expresadas, naturalmente, de manera esquemática– que los mantienen alejados: por eso la Noche se interpone entre ellos en el título, y los separa con puntos –signo que no suele aparecer en los epígrafes, y menos dos veces en uno tan breve–. Esas mismas circunstancias que los apartan son precisamente las que, al teñirlos de nocturnidad, posibilitan la unión: siendo los dos asimilados a la noche, crean el entorno propicio para fundirse amorosamente en una sola realidad. Es la noche unitiva del amor que, también como elemento de enlace, se coloca en el centro paratextual. Excelente anfibología la del título; excelente acierto.

Sin embargo, Lope es también un símbolo actorial de la impotencia, pero una impotencia que no se deja vencer –como en el caso anterior– por la frustración, sino que mantiene la fe y el disfrute por las pequeñas cosas. Por eso, al final del poema Lope apela a Marta –que hasta entonces había aparecido únicamente en tercera persona– con una frase de clara interpretación simbólica en la línea de la esperanza<sup>7</sup>: «Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar» (*Ag*: 602). Como sugiere Guillermo Serés (1996: 367), Lope también es de alguna manera ciego, pues es a través de la mirada de la amada que le es posible la contemplación –y la escucha, podríamos añadir– de la verdad que se esconde detrás. Tengamos en cuenta que el iris femenino no aparece cromado hasta esta segunda época –se trataba en la primera, como mucho, de «ojos grises» (*TSN*: 55)<sup>8</sup>–, atribuyéndosele ahora simbólicamente el color verde, por el misterio que lo envuelve y la fascinación que provoca, siendo al mismo tiempo un reflejo decadente de la

---

<sup>7</sup> La mayoría de críticos advierten esta esperanza en los ojos de Marta. Lo hace, por ejemplo, Elsa López, quien sin embargo atribuye a los otros dos actantes valores que se apartan de nuestra propuesta: «a la soledad la llama Lope, y a su miedo, Noche, y a su esperanza, Marta» (1992: 143). Por cierto, en los manuscritos del poeta se puede encontrar una primera versión de esta magistral composición en la que, desafortunadamente, se lee: «Abre los ojos, Marta, que quiero oír el mar».

<sup>8</sup> Una feliz excepción la encontraremos en uno de los poemas de su *Prehistoria literaria* (1991: 23). Los ojos que «ruedan por la lisa arena» son, cómo no, verdes. Este ínfimo detalle probaría, en la medida en que le corresponde, la no pertenencia de este conjunto poemático con la etapa que comienza Hierro en 1947 con la publicación de su primer poemario. Si tenemos en cuenta que el volumen se escribe a finales de los 30, pero que se publica en los 90, entenderemos que se acerque y aparte al mismo tiempo de ambas épocas creativas.

juventud y el amor. Si el viejo Brahms cierra los ojos para recordar a Clara, su ahora moribunda amada platónica –«Miré sus ojos verdes, ceniza con sentido» (Ag: 590)<sup>9</sup>–, también Lope busca en las pupilas ciegas de su amada desquiciada el amor de antaño, las posibilidades de una vida plena, simbolizada por la infinitud sinestética del mar<sup>10</sup>.

Curiosamente, en el libro anterior ya había aparecido una pelirroja de «ojos verdes» (LA: 503). Mientras que en la primera época no se atribuye en ninguna ocasión color a la mirada, ahora en tres poemas de personaje histórico masculino aparece como contrapunto una mujer a cuyos ojos se asigna claramente un color, el cual, además, coincide en las tres. Para completar el ciclo, también inenarrable, y principalmente verde, será el mirar de la amada en *Cuaderno de Nueva York*: «ojos canela, / ojos garzos, y negros de noche, / de uva, oliva, de verdor submarino» (CNY: 640). Ya lo intuía el poeta al afirmar que «Sí: unos ojos verdes son una mina para un poeta, un mirlo blanco, una joya rara. Y bien los aprovechó Lope en el caso de Marta de Nevares» (Hierro 1961b: 20). «Y bien que los aprovechó José Hierro en su propio caso», añade López-Baralt (1992: 134). Esta misma autora ofrece en el citado trabajo (1992: 141-159) y, revisado, en otro posterior (2002: 112-131), un análisis detallado del imperativo final de Lope, que acaba siendo –según ella– el del propio Hierro, «poeta del mar», que pretendería salvarse del tiempo y recuperar el paraíso perdido «hundándose en los ojos inenarrables de Marta de Nevares» (López-Baralt 2002: 125). Dice Bachelard que la correspondencia entre lo simbolizado y la coloración de los ojos que lo miran es «ley elemental de la imaginación» (1978: 51): «Es necesario que el iris del ojo tenga un hermoso color para que los colores hermosos entren en su pupila. Sin un ojo azul, ¿cómo ver

---

<sup>9</sup> Según el célebre soneto de Quevedo, con el que parece dialogar este verso, el cadáver de un enamorado es «ceniza, mas tendrá sentido» (1981: 256). El «viejo Brahms», al recordar los ojos de su amada, ve en ellos al mismo tiempo la muerte y el amor. Sin embargo, a diferencia de la formulación quevediana, no son las propias cenizas del sujeto amante las que cobran sentido tras la muerte, sino las del cuerpo amado, focalizando de manera especial la mirada. Cfr. López-Baralt (2002: 91).

<sup>10</sup> La relación entre estas dos composiciones ha sido, por diferentes motivos, puesta de manifiesto por parte de la crítica. Véase, por ejemplo, el estudio de Jesús María Barraón (1999: 311), aparte del citado artículo de Luce López-Baralt, el más completo –y clásico ya– para estudiar estos poemas, donde se los califica de «primos hermanos» (1992: 144; 2002: 116) e incluso «gemelos» (1992: 113; 2002: 84).



verdaderamente el cielo azul? Sin un ojo negro, ¿cómo mirar la noche?». Sin ojos verdes –podríamos añadir–, ¿cómo percibir la esperanza?.

El poema, magistral, se desarrolla entre el acierto del título y el acierto del verso final, para mostrarnos desnuda el alma de Lope de Vega como símbolo de la poca fuerza personal sostenida por la esperanza de salvación a través del amor.

Otras veces el hablante se reviste con ropajes de clásicos personajes de ficción, como Odiseo, Don Quijote o el Rey Lear, con la característica común de su desautomatización. Si nos centramos en el primero, comprobaremos cómo se va trazando su identidad hasta convertirla en símbolo de la inconsistencia del recuerdo y el lamento mítico por esa causa. A pesar de la obstinación humana por retenerlo –«Las llevaba tatuadas en mis brazos / para tenerlas siempre ante mis ojos / y no olvidarlas nunca» (Ag: 595)–, este es un tatuaje que se arruga sobre la piel: «la piel se me ha arrugado, / y las celestemente jóvenes / parecen ahora ancianas damas». Si lo grabado sobre la piel se va echando a perder, cuanto más lo grabado de manera inmaterial en la mente. Odiseo, en este poema, representa el trágico darse cuenta de la inexistencia del pasado feliz, de que este es un paraíso perdido que, cuando se vuelve a pisar, se desvanece: «no estaban mis islas, / o acaso fueron sólo un sueño mío». Recuperar lo que se recuerda es fatalmente imposible; aun cuando se intenta volver físicamente a ello sólo se consigue acariciar un «puñado de humo». La constatación de este desvanecimiento es el castigo a la osadía de haber querido rebobinar el tiempo, hecho que provoca en el hablante un profundo arrepentimiento:

¡Si nunca hubiese vuelto...!  
¡Cuánto mejor si nunca hubiese vuelto!

En cuanto al Rey Lear, ya en el último libro de José Hierro, aparece caracterizado por un imperativo que repite obsesivamente: «Di que me amas» (CNY: 673). El rey shakespeariano apostrofa a la tercera de sus hijas para que le diga lo que quiere oír, aunque sus palabras sean falsas y fugaces. El título del poema, «Lear King en los claustros», sugiere de entrada una especie de enclaustramiento de esta subjetividad, que

se confirma a lo largo del poema: la conciencia del hablante –pues todo parece apuntar a la disolución de la realidad circundante– está atrapada por una obsesión. El viaje por la mar, la «tempestad», la nave «fustigada por los relámpagos», el «sueño del que aún no he despertado» transmiten al lector una emoción de muerte, de estado desligado de la realidad del que no se puede escapar, y que viene simbolizado por la «viscosa telaraña» en la que Lear se encuentra «brezado» e «inerte». Además, si leemos el poema con la clave espacial que se nos brinda en el poema que lo precede, «los claustros» de «Lear King» transmiten también cierta desubicación y detención del tiempo. El hablante merodea como un alma en pena que no logra hallar el descanso, que pone como condición para lograrlo una premisa que jamás se cumplirá, porque Cordelia es un tú que parece estar únicamente en su imaginación, es un recuerdo que no puede ser actualizado, un dato del pasado –perteneciente a otro contexto– que ya no se puede modificar, por mucho que él rehaga de nuevo «el mundo mío»: este está llamado a ser un simulacro, un escenario «destiempado» construido en un lugar lejano, «sobre la arena» –símbolo, como sabemos, de lo inconsistente–. A lo absurdo de su petición se une la ridiculez del propio personaje, que siendo rey lleva por cetro «la escudilla de madera que me legó el bufón» (CNY: 675) y que ha sido despojado de las gemas de su «corona de oro» por «las urracas ladronas». La pluma de José Hierro recurre en realidad a muchas de las anécdotas que ya se encuentran en Shakespeare, pero destacando y perfilando las que le convienen para hacer de «Lear King»<sup>11</sup> el símbolo de la obsesión irrealizable y por ello ridícula, de la conciencia atrapada en un círculo vicioso que no se puede romper. Y como símbolo actorial que es, él mismo se literaturiza, se hace consciente de que el rol que le ha sido asignado es «mi papel», la representación que el destino ha dispuesto para él, aunque la realidad que él percibe sea «tan sólo un decorado».

Otra protagonización frecuente de los poemas hierrianos es la del viajero. En ocasiones el viaje es completamente simbólico, es decir, no permite lectura lógica, como ocurre en «Alucinación en Salamanca». Muchos son los viajes alucinatorios de esta segunda época, pero como símbolo actorial aplicable al hablante el que más nos interesa

---

<sup>11</sup> Recordemos que, ya desde el título, el Lear hierriano está invertido, distorsionado. Vid. supra p.221.

es el *viajero frustrado*. El yo se presenta en *Libro de las alucinaciones* como deseoso de emprender un viaje iniciático que le permita encontrarse consigo mismo. En «Viaje a Italia» el yo se autoescenifica adquiriendo un billete en «la agencia de viajes» (LA: 537).

«Un billete», diré. Preguntarán que para dónde.  
«Para un lugar que yo inventé  
y tal vez ya no existe. Para mirarme en un espejo  
que reflejó mi vida cuando no estaba yo  
y al que me acerco ahora,  
cuando no puede devolver mi imagen».

El hablante pretende encontrar a un enigmático «tú» que es su propia imagen reflejada, una imagen en realidad perteneciente al pasado, pues ya no se refleja en el espejo. Podría tratarse, simbólicamente, del alma ilusionada del yo, faceta que ya se desvaneció y que es imposible recuperar a pesar de realizar el viaje. «Ahora qué voy a hacer. Sin ti quién puede / recobrar lo soñado, lo perdido [...] qué van a ser sin ti, si eras tú quien les dabas / vida, sentido, magia».

En un poema precedente, el pasaporte –que era «en mi mano / una orden de libertad / que llegó veinte años tarde» (LA: 530)– es el símbolo del desconcierto entre la posibilidad y la imposibilidad del viaje, es decir, de la inutilidad actual del mismo:

Por vez primera salía de mi patria  
con veinte años de retraso  
sobre mis esperanzas. Miré mi pasaporte. En mi fotografía  
una aureola de ceniza velaba el cráneo calvo.  
(«Tienes estrellas en la frente, muchacho»,  
me hubieran dicho entonces.)

La fotografía del pasaporte delata la inadecuación del mismo: el viajero viejo no puede recuperar la oportunidad ni el espíritu aventurero de la juventud. Las «estrellas en la frente» del muchacho han degenerado simbólicamente en «una aureola de ceniza»: además de metaforizar el cabello cano que rodea la calvicie –signo todo ello de edad madura–, la ceniza simboliza el resto irrecuperable en que se ha convertido la ilusión

juvenil –«estrellas»– después de haberse inútilmente consumido<sup>12</sup>. El viaje ahora ya no tiene el sentido ni la plenitud que hubiera tenido en su momento.

Entonces, en su día, en mi día,  
hubiera yo besado las piedras de París,  
cantado bajo un cielo irrepetible,  
quemado al aire con mi vida...

...Quemado el aire. Ya no es hora. Gracias  
de todos modos. Has llegado tarde.  
Sé bienvenido con mi fotografía,  
datos y cifras personales,  
mi profesión, mi edad, mis tantas cosas  
olvidadas o desterradas.

Este viajero frustrado es simbolizado, a su vez, por el niño que soñaba con un caballo de cartón que no tuvo.

Y cuando se hizo hombre lo compró  
para vengarse de los años.  
Ya imagináis lo que sucede  
cuando intenta desenterrar  
el niño antiguo. Veinte, treinta años,  
tan gran retraso mata demasiadas cosas. (LA: 529)

El hablante se lamenta no porque «esto suceda así», sino porque «pudo suceder de otra manera». El pasaporte, que besa amargamente como «objeto sagrado» digno de adoración emocional (De la Peña 2009: 217), es el símbolo de «Tantas cosas que un día pudieron haber sido» (LA: 531).

En cuanto al viajero de «De otros mares», en *Agenda*, podemos identificarlo con el aventurero que parte hacia lo desconocido. Encontramos en este poema algunos hitos característicos de la estructura mítica de la aventura del héroe (Campbell 1959; Villegas 1978), como la resistencia del medio a la partida del iniciado –la ciudad intenta ponerle obstáculos diciéndole «que no la abandonase» (Ag: 566)–, «el umbral de alba y de lluvia» que ha de traspasar o su posterior naufragio. Son más significativas, con todo, las desautomatizaciones de dicha estructura: al decir «dejé atrás, para siempre», por

---

<sup>12</sup> Cfr. Bachelard (1966: 174). Carlos Sahagún añade a esta oposición –que él sólo nombra– «la existente entre *besar las piedras de París* (= la libertad soñada) del verso 57 y *besar el pasaporte* (= esa misma libertad, inútil por lo tardía) del verso 99» (1992: 129).

ejemplo, se sugiere que no hay regreso posible, idea que junto al hecho de «zarpar hacia poniente» –recordemos que en la primera época se relacionaba esta direccionalidad con el moribundo– parece sugerir que se dirige a la muerte. Así, «el litoral desconocido» jamás llega a conocerse, permanece en un misterio indescifrable: de ahí el silencio con el que se encuentra el viajero, complementado por el contrapunto de la «lengua extraña» con la que «Cantaba su canción el marinero». Ese silencio y esa extrañeza en que el viaje se detiene están simbolizados por el mar: como el lugar de partida, también la senda quiere impedir que el viajero alcance su cometido e intenta detenerlo, entretenerlo, pidiéndole igualmente «que nunca la abandone». Así la mar –tránsito en principio– acaba convirtiéndose en destino: el viajero ha quedado frustrado, atrapado en el medio del camino, sin poder superar el bache del vacío y lo desconocido. Simbólicamente, ha muerto en el intento.

La última obra de José Hierro abre su primera parte con un poema clave, «Rapsodia en blue», homenaje al compositor neoyorquino George Gershwin y a su célebre *Rhapsody in Blue* (1924). El hablante del poema, sin embargo, no tiene clara su identidad.

Por favor, por amor, por caridad:  
 que alguien me diga  
 quién soy, si soy, qué hago yo aquí, mendigo.  
 Las ardillas-esfinges de Central Park  
 me proponen enigmas para que los descifre:  
 «viva y deje vivir».  
 Y siento miedo. Soy el niño  
 que en el pasillo oscuro oye el jadeo del jaguar,  
 y canta, y canta y canta para ahuyentarlo,  
 para que la sombra no sea. (CNY: 617)

Estas vagas notas caracterizadoras del personaje son suficientes para trazar unos rasgos básicos sobre él: mendigo, no-sabedor o niño atemorizado, se trata de un yo de la privación, pero de naturaleza bien distinta al de la época creativa anterior. Frente al ambiente hermanador de los primeros libros, en el que el yo figuraba como uno más y se solidarizaba con el resto, la gran ciudad parece cernirse sobre el sujeto insuflándole su indiferencia e higiene sentimental: el hablante es testigo de muchas otras vidas miserables, pero estas no le conmueven. El «músico harapiento», el de «la puerta del supermarket», los «ancianos», el «balinés», el «chicano», etc., son ejemplos de

«gentuza» marcada con el signo de lo urbano: funcionan como extras, como figurantes creadores de ambiente. Para el hablante que los mira resultan definitivamente extraños aunque sean tan pordioseros como él, todo ello para simbolizar «el desarraigo, la perplejidad y el enajenamiento con que el hombre moderno se enfrenta al mundo actual» (Benito de Lucas 2002: 76).

### 7.1.2. OTROS PERSONAJES SIMBÓLICOS

Llama la atención, por el contraste que establece con la primera época, la descripción de un personaje a quien ya desde el título del poema que lo aborda se le llama «El héroe». Se trata en realidad de un antihéroe desengañado, pero al mismo tiempo «anacrónico» (LA: 515); habiendo perdido sus insignias toda vigencia –son «cintajos» fuera de lugar–, sigue cubriéndose con ellas el pecho, como si por ello fuera a recuperar la heroicidad perdida. Ahora, frente a la música de los festejos que los demás oyen, él es definido por el silencio, «el silencio del héroe, / sordo al mar, a la música, a sus recuerdos y proyectos» (LA: 516): su sordera tanto hacia el pasado como hacia el futuro es signo de la vacuidad de su vida. Decir de él que «Era un héroe deshabitado, sin corona de roble / que le ciña de días gloriosos» es expresión del vacío interior que trasluce al exterior, por eso sus «medallas» han dejado de tener sentido, y por eso también resulta falso el desfile «entre banderas, entre cánticos» en el que se exalta no se sabe qué. Como sugiere el narrador, es necesario que despojemos «un instante a esta palabra / –héroe– de tantas adherencias literarias», porque «Era otra cosa el hombre que yo vi».

Hay una explicación simbólico-psicológica en la historia poética de este héroe, un porqué a su simbólica sordera y al vacío tanto de su pasado como de su futuro: la mayor parte de su vida vivió «sin acercarse al mar», por el contrario, sus ojos impasibles «nada vieron nunca sino fue la llanura». Se recuperan aquí, para definir al personaje, dos

símbolos escénicos que tan fecundos habían resultado en los primeros libros, el habitar la llanura como escenografía donde es imposible el ascenso espiritual, por un lado, y por otro, la lejanía del mar como la falta de interés por alcanzar la trascendencia vital y un horizonte para los propios proyectos, unido a la significación de la «Música viva» del mar, sobre la que se diserta en las estrofas periféricas del poema: los jóvenes que amenizan el desfile –que lo apoyan, consecuentemente– ahogan con sus sonos la verdadera música, la del mar. Por eso se compara su ruido festivo de hoy a la pólvora de ayer, afirmando que «Destruyen con la música la vida. / Con la música crean un inmenso silencio» (LA: 518): la música de la fiesta, que en principio debería ser vida, acaba escuchándose únicamente en los auriculares de los muchachos que con indiferencia<sup>13</sup> pasan junto al «héroe»; se convierte, pues, en ese silencio símbolo de muerte.

Si el paisaje marino es, frente al llano, el reducto de vitalidad, se entiende que todo el sentido de la vida del protagonista se centre en el punto en que «Llegó hasta el mar» (LA: 517), pues solamente en ese momento «Estuvo vivo / como nunca lo estuvo ni volvería a estarlo»; es su único hito de heroicidad, tan fugaz y tan contrastado con el resto de su vida que resulta ridículo que, tras los años, todavía se siga definiendo por él:

Allí vivió veinte años. Un día, le hizo hombre  
la guerra: le dio fe, lejanías y llamas.  
Llegó hasta el mar; el mar le hizo sentirse libre;  
mojó en el mar su cuerpo,  
conquistó tierras, hizo prisioneros,  
bebió vino de muerte, sintió tristeza y sintió ira;  
tal vez fuera marcado por la metralla. Estuvo vivo  
como nunca lo estuvo ni volvería a estarlo.  
Dio razón y entusiasmo a su vida:  
se la jugó con alegría a una carta tapada.  
Luego, volvió a su pueblo a ensartar días y cosechas,  
a dorar con melancolías  
su estatua coronada de olas.

También bebe vino este héroe, pero hoy el «vino de muerte» que le contagió la violencia pasional del combate se ha convertido en «el vino de antaño» cuya embriaguez es falsa, como una representación tras la cual «cayó el telón», quedando únicamente «el

---

<sup>13</sup> Podemos entender esta juventud ajena justamente en esa doble vía: como ajena al desfile (Sánchez Zamarreño 1995: 32-33) o como participadora irreflexiva en él. En ambos casos percibiríamos la inconsciencia de lo que el héroe y su performance significan.

silencio de los espectadores». Este personaje que se la había jugado «a una carta tapada» no puede más que sentir un profundo desengaño, tal y como simboliza el hecho de volver el naipe y comprobar que «no había figura pintada en él».

El héroe en decadencia, símbolo al fin y al cabo de la vacuidad de los ideales y la ridiculez de seguir abanderándolos cuando ya nadie cree en ellos<sup>14</sup>, podría representar la decisión de Hierro no de dejar definitivamente de «*hablar / de todo aquello*»<sup>15</sup>, pero sí al menos de hacerlo desde otra perspectiva, la del desencanto y el culturalismo que van a caracterizar esta segunda etapa poética.

Esta decisión es la que encarna un personaje simbólico del mismo libro, el «ensimismado» (LA: 481), que prefiere encerrarse en sí mismo y no ver el trasfondo de las cosas que un día le importaron, bajo las que «*laten playas y cielos, / laderas con encinas, / cales y cementerios*». Los seres queridos que ya murieron –ubicados en los paréntesis, como hace notar De la Peña (2009: 206)– se ocultan en realidad en un opaco «curso negro». El ensimismado que observa ahora su pasado «en el puente de Brooklyn» también fue protagonista de empresas heroicas, pero a diferencia del anterior, este acepta su inadecuación con la realidad actual, resultándole imposible, en consecuencia, reconocerse en ellas.

¿Cómo decir que ha sido  
quien dio figura al fuego,  
quien lloró por Aquiles,  
el de los pies ligeros;  
quien besara en la boca a  
Julietta Capuleto? (LA: 482)

Un tipo de actorización colectiva que llama la atención en estos libros es la protagonizada por grupos o sociedades imaginarias, ubicadas en un nivel paralelo, si

---

<sup>14</sup> Dionisio Cañas, en su edición de *Libro de las alucinaciones*, indica en nota que «el héroe aquí descrito es un franquista» (1986: 139), bando contrario al de José Hierro. Desde aquí queremos aclarar que, para el significado simbólico de esta protagonización, bien podría tratarse de cualquier veterano de guerra, incluso de país extranjero o incluso imaginario. Que sea representante de las ideas que el autor combatió con su actitud –y sufrió con su encarcelamiento– no es la causa de que se le trate como un antihéroe, tal y como creemos haber dejado argumentado, si bien es verdad que sí explicaría el tono muchas veces despectivo del poema.

<sup>15</sup> (CPCV: 211). Cfr. «Todo aquello», primera parte del prólogo de Julia Uceda a *Poesías completas (1947-2002)* (Uceda 2009: 11-18).



bien cuentan con una serie de características simbólicas que las convierten en correlato de la humanidad, especialmente de la civilización moderna, como veremos. Desde esta perspectiva podemos entender las «criaturas marinas» (LA: 489) de «Alucinación submarina». El mundo submarino que se va describiendo en este poema –confluyen aquí, en realidad simbología actorial y escénica– es un símbolo de sumisión. Espacialmente, como desarrollaremos luego, se encuentran sumergidos, es decir, por debajo de los dominadores. La sociedad submarina, hundida por supuestos avances científicos, es el «granero de la Humanidad» (LA: 488), símbolo de la injusticia social, que conlleva el sacrificio de unos en beneficio de otros. Por eso se rebasa el mito de Sísifo – «La esclavitud es Sísifo. Nosotros somos útiles»–: la existencia es una condena, pero no es una tortura inútil. Lo dramático es que son otros quienes se aprovechan de ella – «Alimentamos a los seres, espantamos su hambre»–.

Los «japoneses», que «nos hicieron esclavos hace mucho» (LA: 487), son los artífices de los hallazgos científicos que han posibilitado la aparición de esa sociedad paralela, un avance que es definido con movimiento doblemente descendente: «cayeron los hombres de las islas / sobre nosotros» y, como consecuencia, enterraron la dignidad de los sometidos, la sumergieron; para ello los desposeyeron de su tierra y los convirtieron en verdaderos desterrados, cuyo paraíso es ya irrecuperable. Estos personajes dominadores velan por su creación, la custodian como el guardián al esclavo y se complacen en sus logros: son visitantes incompasivos de «nuestras plantaciones» (LA: 488) porque no se compadecen de ellos, bien al contrario se engrandecen al verlos empequeñecidos. Esta vanagloria con que se caracteriza a los nipones explica el contagio imaginativo de que «sonríen amarillos»: aparte del tópico del color oriental de la piel, podría estar incorporándose con esta coloración la simbología del maquillaje en ciertas tradiciones teatrales, donde la amarillez del rostro indica el cinismo y la crueldad humana (Chevalier y Gheerbrant 2007: 88) que, en este caso concreto, son capaces de separar con sangre fría a la sociedad en dominadora y dominada.

Otras veces la estructura de la sociedad criticada no corresponde exactamente con la dialéctica entre dominadores y dominados, sino más bien con la de sometidos y cómplices pasivos de esa sumisión, que asienten al proceso con su falta de actuación y

colaboran con su indiferencia. La razón radica, más que en un cómodo pecado de omisión, en su creencia de que en el fondo tal diseño social les beneficia, con el alivio de no sentirse directamente responsables de la injusticia. La muerte que «va a la Ópera» en «Verdi 1874» (Ag: 592) sería la personificación simbólica de esa sociedad desentendida de los problemas ajenos, preocupada solo por enojarse y lucirse en entornos de lujo, «con sus perlas, / sus sedas, sus rubíes, abanicos de pluma, / encajes, terciopelos...». Es una sociedad que, por mucho que se oculte «tras la máscara de oro y gas», está en realidad muerta por dentro. Lo peor es que es consciente de ello, y de ahí su empeño en «que no se vea su esqueleto amarillo»<sup>16</sup>. El contraste que descriptivamente se crea entre el exterior fastuoso y el interior pestilente de esta figura actorial hace de ella un símbolo más decadente todavía del abismo moral de la vanidad social<sup>17</sup>.

La «Ópera» es «armonía», «música amansada», «domada por Giuseppe Verdi»: su falta de vida y cólera se asimila a la muerte. La vida es una vorágine que se amansa simbólicamente con esta música, que acabará con el silencio –grado extremo de la mansedumbre–.

Como un zumbel, una peonza,  
es la vida de cada ser:  
gira vertiginosa, rumorosa,  
después se tambalea más y más,  
hasta el desplome y el silencio.<sup>18</sup>

Por eso «La muerte va a la Ópera / encadenada a la armonía»: quiere mantener su manso girar indefinidamente, pero el lujo y la presuntuosidad son vanas aspiraciones que acabarán inexorablemente –la peonza no danzará por siempre–, y que además ya en sí mismas, por sus características, resultarán letales en cuanto faltas de implicación

---

<sup>16</sup> Otra vez la negatividad de este color que, aunque ahora se ubica en el interior, sugiere un juego de máscaras malévolo equiparable al de la sonrisa amarilla de los «japoneses».

<sup>17</sup> González Fuentes (2007) lee esta «muerte» únicamente con la clave paratextual que abre el año de 1874, fecha en la que Verdi dejó de escribir óperas –«La Ópera va a la muerte»–. Cfr. De la Peña (2009: 280), que ve en este poema un «alter ego» del poeta.

<sup>18</sup> Este fragmento se publicó en octubre de 2004 en la sección «Peonzas ilustradas» de la revista *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, n.º 70, p. 19. Lo señalamos como muestra de la amplitud de recepción de la poesía hierriana, aun después de su muerte.

en la vida: la misma armonía que se pretende eternizar comporta amansamiento y aniquilación.

En *Cuaderno de Nueva York* volvemos a encontrar un correlato simbólico del comportamiento inhumano de la sociedad, esta vez relacionado con los modos de vida urbanos. Nos referimos a «Ballenas en Long Island», en cuyo título se destaca y equipara la urbe y la animalidad, razón que le ha valido el calificativo de «casi una fábula» por parte de David Pujante (2001: 153). Vimos en el apartado 2.5.8 cómo por su gran peso y tamaño la ballena era símbolo del soporte del mundo: también estas ballenas varadas representan la base social de un grupo de animales al que pertenecen por especie y naturaleza, pero del que definitivamente se las ha expulsado sacándolas del agua. En el poema asistimos a un suceso repetido, unos aparentes «suicidios colectivos» (CNY: 628) cuya explicación radica en la voluntad de autoafirmación de los jóvenes de esa sociedad imaginaria, también subacuática –como la de «Alucinación submarina»–, pero cuya fantasía es menos atrevida: frente a la «ciencia ficción» de las «criaturas marinas» (LA: 489), se trata ahora de una personificación en el orden de la tradición fabulesca, donde se atribuye a los animales comportamientos humanos para extraer de ello una enseñanza. La moraleja de «Ballenas en Long Island» no se explicita, si bien sí queda patente la crítica social de tales comportamientos.

Las «ballenas madres» (CNY: 629) simbolizan la vejez ahora improductiva, de la cual la juventud –los ballenatos– quiere desembarazarse, viendo la «necesidad imperiosa de liberarse de este lastre / de ancianas jubiladas, / de toneladas de disnea y sordera». Se opone así la juventud, fortaleza y utilidad de los ballenatos a la vejez, estorbo e inutilidad de las ballenas, contraste que en lugar de provocar una reacción emocional de humana compasión, arranca la necesidad despiadada de una generación de superar a la anterior. De ahí el ingrato olvido en que las sumen, disfrazado de solidaridad y vacuas promesas: «allí disfrutaréis del merecido descanso [...] “Hasta mañana”, les dijeron, / sabiendo que no volverían». A pesar del abandono, la maternidad de las ballenas supera al odio:

Ahora las moribundas,  
ciegas y sordas tienen la mirada del recuerdo

puesta en sus ballenatos, indefensos  
frente al testuz terrible de las olas heladas,  
los témpanos, las hélices, los arpones,  
desvalidos, sin rumbo  
por esos mares de Dios. (CNY: 630)

Saben que el medio donde viven, como la gran urbe, está lleno de amenazas y peligros; piensan todavía, obviando la debilidad e impotencia de su vejez, que sin ellas los jóvenes ballenatos estarán irremediablemente «indefensos».

La protagonización de este poema resulta altamente simbólica, como correlato del desprecio de la vejez y del despiadado relevo generacional de las sociedades modernas, explicable entre animales, no entre personas. La actitud no es presentada como progreso positivo, sino como vorágine temporal que nos precipita en el tiempo sin que haya vuelta atrás o resurrección posible: la posibilidad de resurgimiento ligada a la simbólica mítica de la deglución por parte de un monstruo marino es definitivamente negada: incluso los niños «saben que es imposible que a Jonás / se lo tragase una ballena» (CNY: 628).

En «Inauguración de monumento» se nos habla de una figura actorial que actúa de manera misteriosa. Se trata de un niño que, tras el acto de inauguración de la estatua, queda «a su sombra, riendo» (LA: 499). Esta criatura a la vez «evidente» e «inexplicable» aparece y desaparece súbitamente; no se sabe «Qué hacía» ni «Quién era», no se sabe «Cómo vino hasta allí» ni «por qué». Si lo comparamos con los «hombres graves» que se marchan tras el acto, definidos por «su bastón de solemnidad» y por el «canto llano del discurso», de quienes el hablante lo diferencia, el niño podría simbolizar la parte ingenua y enigmática del sujeto –sugestivamente lo expresaría también su comparación con «un ángel o una melodía», con «el viento o el amor»–. Pero, ¿de qué sujeto? Todo apunta a que se trata de la propia estatua, de la persona que en ella se representa: un poeta seguramente, que ha merecido el monumento por su obra – por eso la estatua está «cincelada verso a verso»– y que pretende que ella sea «imán para el recuerdo, testimonio / liberador, inmortalizador». Tras la imagen en piedra hay un hombre, una identidad oculta «acechando su gloria, imaginando / lo por venir», a quien

se retrata rompiendo «sus cadenas, lágrima / a lágrima»; y detrás de este hombre, el niño, la parte de sí mismo que lo mira divertido, quitando dramatismo al hecho<sup>19</sup>.

En *Agenda*, en un poema titulado «El niño»<sup>20</sup>, es el propio hablante el que se desdobra «en el cuerpo del niño / que sonrío ante mí» (Ag: 560). El tópico de la parte niña encerrada en la adultez es desautomatizado mediante los procedimientos alucinatorios: no se utiliza como alegoría, sino que verdaderamente se presenta al infante como un personaje que irrumpe en escena. En este caso, el primer elemento que de él advierte el hablante es su «mano de carne y hueso / que se apoya en mi hombro y deshace el hechizo / y restituye al mundo a su recinto natural». El hechizo al que se refiere, desarrollado en la primera estrofa del poema, tiene que ver con una alucinación arrebatadora: frente a la mano real –de «carne y hueso»–, esta evasión fuera del espacio y del tiempo<sup>21</sup> –«recinto natural» y «archivador impasible», respectivamente– ha sido provocada por otra mano no humana –«dedos de plata» y «dedos de cobre»– que «me arrebató a otro reino y me convierte en ave». La percepción táctil de la mano infantil le hace buscar la mirada de este, y es entonces cuando escucha en su voz algo revelador, unas «palabras rencorosas» que identifica con «la voz que escucharé cuando caigan los años». El contacto con la realidad ha dado al hablante conciencia de la muerte –que a pesar de que «aún no ha sonado», es inexorable–. El niño representa el pasado candoroso y, al mismo tiempo, la pureza tras la muerte, interpretación coherente con el régimen nocturno de la imagen, que ve en la muerte un regreso a la perfección primigenia. Esto conlleva una nueva desautomatización de la relación simbólica niño-hombre: si para madurar el hombre ha de matar al niño que lleva en sí, en el poema es el pequeño el que se percibe como «asesino» del yo, como el posibilitador simbólico de su

---

<sup>19</sup> En «El niño de la jaula vacía» se establece pareja relación entre el encadenamiento, la adultez y la ingenuidad infantil, diciéndose explícitamente que el niño es «símbolo / del hombre que rompe sus cárceles» (LA: 509). Ya Barrajón, en una nota, nos advierte de «la progresiva importancia que va cobrando lo infantil, como símbolo de pureza, en la obra de Hierro» (1999: 262).

<sup>20</sup> En las ediciones de la Universidad Popular San Sebastián de los Reyes aparece titulado como «Niño», seguramente por confusión con el poema homónimo de *Cuanto sé de mí*.

<sup>21</sup> Pedro J. de la Peña la llamaría alucinación intemporalizadora e intemporalizadora (2009: 205).

*regressus ad uterum*<sup>22</sup>. Luce López-Baralt, en su original comentario del poema –y apoyándose en «El obstinado (Cuento para contar con odio)», del propio Hierro (1955b: 121-122)–, interpreta este niño como la fantasía propia de los años mozos, que ha de vencer al raciocinio de la adultez para posibilitar el nacimiento del poeta.

Lo que sucede es que el niño, «asesino» bienhechor, habrá de obliterar la racionalidad cínica de su futura condición de adulto para poblar de fantasía gozosa los versos que hoy tenemos en las manos. (López-Baralt 2002: 55)

Si el hombre lo es en cuanto asesino del niño que era, el poeta es el hombre que –para el triunfo en sí de la poesía– se deja matar por la fantasía del niño que fue. Las interpretaciones, que en absoluto se excluyen, vienen a confirmar la naturaleza profundamente simbólica que alcanza lo pueril en la segunda época. Y es que la figuración infantil suele utilizarse en estos últimos libros como proyección del sujeto, como representación de su parte más pura o menos corrompida. En este sentido, el niño del poema anterior era comparado a «una hoja verde» (LA: 499); este quiere «coger esa hoja verde» (Ag: 560). Para ello necesita ser aupado, como el niño del poema de casi idéntico título en *Cuanto sé de mí*. Y sin embargo, qué diferencia entre la simbolización infantil en una y otra época creativa. La ingenuidad que representa la infancia en la segunda época viene simbolizada por la sonrisa: jamás aparece en los primeros libros un niño riendo, siempre se destaca de ellos sus lloros –o como mucho su griterío–. Ahora solamente en una ocasión llorará un niño, precisamente en «Historia para muchachos», el poema más testimonial de toda la etapa, referido a los años de privación y cárcel del autor.

Hay un tipo de protagonización presente en la segunda época que nos recuerda a los frecuentes tipos sociales de la primera. Personajes como «Los andaluces», de *Libro de las alucinaciones*, participan del realismo actorial de la poética superada, pero con una diferencia fundamental: el hablante mantiene respecto de ellos una actitud notablemente distanciadora. Si antes la empatía con el otro era un rasgo de solidaridad humana, ahora el procedimiento dista mucho de la identificación con los demás, pues aquello que se

---

<sup>22</sup> Barrajón (1999: 298-299) ve en este salto un caso de superposición temporal, y lo relaciona con un célebre poema de Machado.

destaca de estos arquetipos sociales son precisamente los atributos que más los separan del yo. El poema «Los andaluces» nos presenta una actorialización colectiva en cuya descripción juegan una serie de notas que resultarán fundamentales para su interpretación simbólica. En la estrofa inicial, la simpleza del discurso andaluz –solo decían «Ojú, qué frío» (LA: 500)– es correlato de su resignación: nada más añadían, simplemente constataban una sensación térmica de la que ni siquiera se quejaban. Esta actitud se desarrolla en los versos siguientes, llegándose a afirmar que «Parecían hechos / de indiferencia, pobreza, / latigazo». Guillermo Carnero, extremando su interpretación y acercándola a algunos títulos de Miguel Hernández, considera que en este poema «se satiriza la falta de conciencia de clase y la alienación que el autor cree arraigadas en el proletariado andaluz» (1989: 317)<sup>23</sup>. La insistencia en el frío, intensificada por las características de su vestimenta –«ropas / delgadas, telas tejidas / para cantar y morir / siempre al sol»–, es símbolo del resto de sufrimientos y necesidades de las que son víctimas: «dejadez», «fragilidad», soledad y hambre, que se ubican en un escenario concreto, la cárcel. Como la falta de calor, aceptarán el resto de privaciones sin sobresaltos, «no preguntarán por qué. / No se quejarán de nada. / Ni uno se rebelará». La distancia con el yo es llevada al grado máximo cuando se sugiere que están faltos de vida: «Deseaba / que odiasen, porque los vivos / odian. Los vivos perdonan» (LA: 501). Con estos versos irrumpe el hablante en la enunciación para dar cuenta de su postura no acorde con los personajes, unos personajes que, por la situación de privación en la que se los describe, podrían recordarnos a algunos tipos de protagonización típicos de la primera época. Un dato fundamental que se echa aquí en falta resulta decisivo para su diferenciación: la ausencia de adhesión del hablante, es decir, la falta de muestras de solidaridad universal. Aunque el poema en un principio fue recibido en la línea «social» de la poesía –Leopoldo de Luis, en 1965, lo recogió en su *Antología de la poesía social*–, es bastante evidente que su tono supera el de la poética comprometida con que se identificara Hierro en sus primeros libros: no hay identificación solidaria ni interiorización del sufrimiento ajeno, el hablante no experimenta un común sentir con ellos porque no

---

<sup>23</sup> La crítica posterior coincide con las intuiciones de Carnero al señalar que son «víctimas de una alienación sin resistencia que al poeta le resulta compasivamente irritante» (Sánchez Zamarreño 1995: 12).

comparte ni entiende su comportamiento. «Los andaluces» son, en definitiva, definidos como actitud contraria al yo, a pesar de haber vivido idénticas penurias.

Encontramos en el mismo libro otro símbolo actorial representante de la inaccesibilidad o el misterio de la vida ajena. La «Estatua mutilada», cuya esencia parece que no se puede desentrañar –ya lo advertimos de pasada en un reciente artículo–, es un personaje inerte a quien se apela, y de ahí el dramatismo y el significado último del poema: es una mujer tamizada por el tiempo, con la opacidad de la piedra y además desmembrada. El yo, contemplando lo que queda de la estatua, se pregunta por la verdad de su identidad –«¿Cómo serías?» (LA: 505)–, dando por hecho que su fachada no corresponde con lo que fue su interior –«Imagino que el escultor [...] / copió de ti la apariencia banal»–. El hablante intenta atribuir una explicación a ese «rostro impasible» atribuyéndole, como ya hiciera otrora con don Gutierre de Monroy en *Estatuas yacentes*, una historia diversa supuestamente verdadera, hecho que se debe al «prurito de inventarse un pasado posible» (De la Peña 2009: 213). Sin embargo, la estatua se resiste a tales elucubraciones y sigue mostrándose opaca, como símbolo de la imposibilidad de penetrar en el otro. Se explica así la frustración de los versos finales, en los que el yo confiesa la inutilidad de su afán, animalizado hasta el punto de ser asimilado al de «un perro hambriento» (LA: 506)<sup>24</sup>.

En *Cuaderno de Nueva York* encontramos un poema representativo de la actitud urbana del voyeur que espía a los vecinos, que de alguna manera se complace en descubrir secretamente la intimidad del otro. El título «La ventana indiscreta» condensa bastante bien aquello que vamos a encontrar: en la primera parte del poema asistimos *in medias res*, y desde la perspectiva de la primera persona, a un encuentro amoroso, el cual es interrumpido por lo que ocurre «enfrente de nuestra ventana» (CNY: 641). La estructura poemática en dos partes parece apuntar a que ese «enfrente» es lo que se describe en la segunda. La protagonización recae asimismo en una pareja, pero un par de datos fundamentales la diferencia de los anteriores amantes: frente al ímpetu de

---

<sup>24</sup> Para González Fuentes (2006b) esta imposibilidad cognoscitiva se traduce en una frustración amorosa: la voz es la de Hierro, pero también la del «legionario».



estos, la vejez pausada de las «dos siluetas ancianas», y frente al espacio único de los primeros, la tripartición espacial de los segundos. Efectivamente, si la pasión amorosa es un impulso para compartirlo todo –una única ventana los alberga–, con el pasar de los años el amor va estableciendo y separando el espacio común del propio –son, pues, «Tres ventanas», título de esta segunda parte del poema–. La ventana de en medio corresponde al ámbito compartido, el cual se abandona al llegar la noche. Se entiende así que los viejos apaguen la luz de la supuesta «sala de estar» y se conduzcan por separado a su intimidad: «se encienden las ventanas laterales / a cada lado del espacio oscuro» (CNY: 642). El tiempo que pasan juntos «En el sofá, codo con codo», y del que los de enfrente son testigos a través de la ventana central, corresponde a la iluminación y a la visión –ven la televisión con la luz encendida–, mientras que el tiempo de soledad y recogimiento se define por la tiniebla y la audición –escuchan a oscuras la radio–. En todo caso, tanto ellos como su tiempo –que «no cuenta» y que al fin y al cabo forma parte de un «Gran Teatro»– reciben una doble simbolización. De un lado, el hastío rutinario en el que los años pueden hacer decaer el amor, separando a los amantes en la noche –momento unitivo por excelencia–; de otro, la espera monótona e inconsciente de la muerte: la monotonía y la inconsciencia vendrían sugeridas por la «fosforescencia / de la pantalla del televisor», mientras que la muerte es simbolizada –otra vez dentro del régimen nocturno (Durand 2005)– por «la nave que habrá de conducirlos / a la tierra de promisión, al paraíso olvidado». El hecho de que alguien esté observándolos desde la ventana de enfrente podría funcionar como correlato de quien se ve a sí mismo –o a su propio futuro– reflejado en ese otro a quien espía. Según López-Baralt, la ventana en José Hierro «representa una apertura reflexiva de la conciencia. Pero tampoco cabe olvidar que Hierro, haciendo escuela con “Les fenêtres” de Mallarmé, asocia también su ventana al espejo, símil inmemorial de la búsqueda ontológica» (2002: 106). La corazonada reveladora no resulta agradable, y por eso el hablante de la parte primera, consciente del juego de miradas y espejos, quiere impedir que su pareja lo vea.

*(No mires, beso tus ojos para que no veas  
para que no veas lo que veo  
enfrente de nuestra ventana.) (CNY: 641)*

La moraleja simbólica del poema, leído con la clave de Hitchens que aporta la citada crítica en un brillante apartado de su estudio (2002: 171-187), es que la indiscreción es un error moral que se paga caro: la ventana es un espejo en el que nos vemos distorsionados y a través del cual se cierne una amenaza de muerte. Por el ventanal se cuele el tiempo que degradará ese instante de amor suspendido que «los moradores del alcázar de la felicidad» (CNY: 640) cantaban en la parte primera del poema.

Por último, dentro de los símbolos actoriales y paralelamente a lo que sucedía en los que daban figuración al propio hablante, encontramos en esta segunda época personajes de renombre cultural, especialmente relacionados con el mundo de la música: por ejemplo Juan Sebastián Bach. El diseño formal de «Retrato en un concierto», a base de pequeños fragmentos numerados, propone una cadencia alternante entre dos figuras actoriales contrapuestas: Juan Sebastián, símbolo del rigor matemático –aunque amenazado por la dispersión simbólica de la nube–, metódico –envuelto en «una iluminación de clínica» (LA: 495)–, varón y real, se opone a Solveig, concentración de toda la indeterminación –quien definitivamente ha sido «transformada en nube»–, femenina e irreal, símbolo por tanto del misterio de la mujer que no se puede acotar; su esencia se resiste a la escritura, como sucedía con otras figuras femeninas que aparecen en la poesía hierriana. Por eso se encuentra el hablante ante la imposibilidad de trazar su contorno y, otra vez, como en «Estatua mutilada», se mira a la mujer «pretendiendo / dibujarte, sin otro afán / que comprender y comprenderte» (LA: 497).

Cuando empiezas a dibujarte  
 en humo, se desata el viento  
 y te barre de la memoria.  
 Tus olas te han arrebatado:  
 has sido el náufrago y el mar,  
 has sido víctima y verdugo.

¿Cómo pensarte? Con los ojos  
 no lo consigo: ellos olvidan  
 apariencias, formas inmóviles  
 y recuerdan las formas vivas.

Paradójicamente, los tres fragmentos pares –los que se refieren a Solveig– comienzan con un verso que invierte las realidades: «Volvamos a la realidad». Frente al

retrato de Bach, históricamente real, el hablante se ocupa de la muchacha –personaje literario o, al menos, representante de un típico «nombre propio nórdico» (Cañas 1986: 119)– como si su historia fuera la real, una realidad que, como hemos dicho, resulta imposible de apresar. El tropiezo amoroso entre Juan Sebastián y Solveig es, finalmente, un símbolo de la colisión entre «los números» y la «nube» o «yedra envolvente» que los desordena; ellos representan la imposibilidad del encuentro –de ahí la distribución por fragmentos de la protagonización poemática–, son «Dos seres irreconciliables sucediéndose y borrándose / sin que el uno deje en el otro su vestigio» (LA: 496-497).

Bach vuelve a aparecer en *Cuaderno de Nueva York*, compartiendo poema de nuevo con una mujer, si bien en este caso no es una desconocida. Se trata, como él, de un personaje del mundo de la música, cuya sola aparición conjunta ya es alucinada por no ser los referentes históricamente coetáneos: Mahalia Jackson vivió en el siglo XX, Johann Sebastian murió a mediados del XVIII. También en este poema, como en el anterior, los protagonistas van a simbolizar una polarización de dos elementos contrapuestos: él representa ahora el sufrimiento domado y ella, el sufrimiento desmesurado.

¡Quién habrá convocado a esta hora,  
 en este espacio navegante  
 al que ha llegado de Alemania  
 en su nave bien temperada,  
 al que aherrojó su sufrimiento  
 en las mazmorras de la matemática  
 ya la africana esclava  
 en cuya sangre se disuelve  
 el gemido de los azotados,  
 encadenados, des-selvados,  
 hacinados en las sentinas tórridas  
 de los barcos de asfixia, vómito, látigo,  
 sobre las olas repetidas y sobrecogedoras,  
 hasta aportar a los algodonaes  
 del doloroso y hondo Sur! (CNY: 631)

Se opone la rigidez alemana, con sus «mazmorras» interiores, a la libertad espiritual de África, a pesar de las notas de esclavitud física –«esclava», «azotados, / encadenados, des-selvados, / hacinados»–. Igualmente contrasta la «nave bien temperada» del primero, con «los barcos de asfixia, vómito, látigo» de la segunda. Los versos siguientes inciden en esta antítesis, definiendo a Bach como el que «disciplinó su

sufrimiento, / lo domó, lo embridó / en las rejas del pentagrama», y a Mahalia como portadora de la «la vaharada de león y buitres, / de flores podridas y de insectos feroces, / la síncope, el jadeo, la agonía del swing, / y los gritos no temperados, / el ritmo libre como el oleaje» (CNY: 632): frente a la disciplina de la música, la libertad del grito y el jadeo; uno doma y enreja el sentimiento, la otra libera su ferocidad, simbolizada por la conjunción de animales salvajes de familias diversas –mamífero, ave, insecto–. Son, pues, dos figuras simbólicas que «se han dado cita aquí, esta tarde», simbolizando su baile el prodigio que va a suponer este encuentro. El milagro está reforzado por tener lugar sobre una embarcación –«espacio navegante», símbolo de la irrepetibilidad de la conjunción de circunstancias– y definido por estar reservado a la contemplación por parte de unos pocos: «Algunos contemplamos el prodigio» mientras los demás pasajeros «charlan, ríen, beben y cantan», por lo que «Casi nadie lo advierte». La música de Bach –que compone para domar– complementada por la voz de Mahalia –«los alaridos de una fiera», que canta para expresar– tiene un efecto prodigioso, simbolizado por el retorcimiento de la geometría de Nueva York: la urbe «es ahora jungla». La «música irrepetible» se corresponde con el giro de «la ciudad, irrepetible» y da como resultado la revelación de que «por fin nos hemos descubierto».

En cuanto a Beethoven, que ya había aparecido en *Cuanto sé de mí*<sup>25</sup>, se reviste ahora de carácter lúdico: es un personaje con el que el yo alucinado se encuentra «en el Lincoln Center» (CNY: 626). Aparte de la distancia temporal –el encuentro tiene lugar más de ciento cincuenta años después de su muerte–, varios son los signos de que el «alemán de Bonn» es una alucinación, como por ejemplo la superación de las limitaciones humanas; frente a su histórica sordera, el personaje poemático confiesa en un momento dado: «No se moleste en escribir, oigo perfectamente». Sin embargo, justamente la dialéctica entre la audición y la discapacidad explicará que simbólicamente este protagonista represente la excelencia y exclusividad del talento musical. Cuando, frente al televisor sin volumen, Beethoven siente, disfruta y escucha su *Novena Sinfonía*,

---

<sup>25</sup> La «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» se acercaría más a las protoalucinaciones de *Quinta del 42*, cuando el yo lírico se dirigía a otros músicos como Tomás Luis de Victoria o Palestrina, aunque al mismo tiempo –como vimos– mantiene puntos de conexión con la poética alucinada de Hierro.

el narrador nos da la clave: «Yo nunca podré oír, nadie podrá, / lo que él oía» (CNY: 627). El compositor trastiempado se utiliza en el poema como símbolo de la trascendencia de la música, cuando esta tiene por autor a alguien que se encuentra, también simbólicamente, por encima de la maestría humana, al tiempo que es un guiño hacia su propia poética superada, aquella que tenía como uno de sus lemas la alegría por el dolor, tópico goethiano coincidente con el título originario del himno de Schiller al cual Beethoven puso música con su *Novena Sinfonía* –es por esto último por lo que convenía señalarlo–.

Si el poema anterior recordaba a «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» por la coincidencia de protagonización, «Adagio para Franz Schubert», en el mismo libro, lo hace por su estructura formal en varios fragmentos, asimilados a partes de composiciones musicales. Ambos poemas presentan, además, un título de idéntico esquema sintáctico y semántico: género musical seguido de dedicatoria a un compositor del siglo XIX. En este caso al protagonista se lo escenifica surcando el mar a bordo de una nave que, calificada como «fantasmal» (CNY: 666) e identificada con su «ataúd» (CNY: 667), es símbolo del viaje hacia la muerte. El poema, representante impecable del régimen nocturno de la imagen, aúna los ritmos de la muerte, del amor, del mar y de la música<sup>26</sup>. Franz simboliza así la «clarividencia del moribundo» que, ante la inminencia del silencio que ahoga toda música –reminiscencias que «Sonaban a diamante y a penumbra», amenazadas por el vacío al convertirse en «adioses»–, sabe que frente a la muerte se encuentra «irremediablemente solo»; sus compañeros, a los que se hace referencia varias veces, no se dejan ver, son «invisibles» o están definitivamente «desvanecidos». Por eso los «comensales» (CNY: 665) de este banquete de la muerte se reducen a uno solo: «Franz –todos–», matización que se explica porque ellos a pesar de todo están en su memoria «en este instante» en el que termina todo, en el que únicamente hay «desolación, herrumbre, acabamiento». Pero el instante musical –las últimas evocaciones sobre las que se navega antes de morir– termina para dar comienzo al silencio, un silencio que se traga simbólicamente todos esos recuerdos, «absorbidos,

---

<sup>26</sup> Véase supra, p. 360.

chupados, esclavizados / por lo hondo tenebroso» (CNY: 667); se cuele la vida por «el embudo», por el «implacable sumidero», quedando todo «irreversiblemente mudo». La muerte es el «derrumbamiento que acaba en el silencio». La soledad y especialmente el silencio se convierten en la tragedia de quien entregó su corta vida a la música. Schubert simboliza el drama del hombre que descubre en la muerte la negación y el fin de los escasos pilares en los que basó su vida: tras rebasar el umbral, ya nada tendrá la importancia que solía; el muerto –«El recién llegado» (CNY: 668)– tiene otra perspectiva –«contempla el cielo encajonado / entre dos muros, entre dos sombras, entre dos silencios, / entre dos nadas»– y actúa como si nada recordara; Hierro lo dibuja «Sentado sobre su banco de cemento», como sugiriendo la opacidad de su propia historia, sobre la que se sienta. De la misma manera ofrece «a las palomas», con indiferencia, su propio pasado desmigado, simbolizado por los «trozos de pan» que «saca de su bolsillo». Por último, los muros que completan la escenografía no son ya los de la cárcel, sino que hacen referencia, por vía irracional, al aprisionamiento urbano, productor de lo que podríamos denominar *efecto nicho*: el fragmento de cielo que dejan ver a quien se encuentra sumido en ellos ya no es el cielo infinito y hierofánico de la primera época. Es la artificialidad impuesta a lo celeste por la civilización y el progreso, que da como resultado un cielo limitado, es decir, simbólicamente «encajonado».

Este culturalismo que ya se empezaba a apreciar en *Cuanto sé de mí* –aunque en realidad ha sido un proceso creciente desde el comienzo– se exagera ahora también en el nivel cuantitativo. Numéricamente, los nombres propios en general se multiplican en la segunda época. Baste hojear la antología de Sánchez Zamarreño, precisamente titulada «Nombres propios» por ser el requisito de selección de los poemas «la aparición de un nombre propio de persona» (1995: 39).

Consideramos este aspecto como uno de los signos del culturalismo creciente en la producción hierriana. Si ampliamos la onomástica a todo nombre propio, los resultados, numéricamente, ya son reveladores<sup>27</sup>.

NOMBRES PROPIOS	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
Total aproximado	22	10	9	31	17	54	91	107	138
De persona	5	1	1	17	7	16	30	61	53
Extranjeros	1		1	8	2	13	26	33	37
Nacionales	4	1		9	5	6	4	28	16
Topónimos	6	5	6	6	2	14	48	27	60
Extranjeros	1		3	3	1	10	19	9	46
Nacionales	5	5	3	3	1	4	29	18	14

Podemos comprobar, al analizar el detalle de ocurrencias que aparece reflejado en la tabla, cómo los indicadores onomásticos van en aumento a partir de *Libro de las alucinaciones*. En el caso de los de persona, la mayoría corresponde a nombres de personajes históricos, especialmente escritores y músicos, así como a seres de ficción. Además, hay que tener en cuenta que muchos de ellos se erigen en verdaderos protagonistas poemáticos, monopolizando incluso la voz poética de poemas enteros. Este último dato constituye una novedad fundamental, pues hasta ahora se les presentaba en tercera persona y, si se les cedía la voz, se hacía con perspectivismo explícito –por ejemplo don Gutierre de Monroy en *Estatuas yacentes*–.

Resultaría llamativo, si no fuera por las matizaciones que vamos a hacer, el aumento significativo de nombres propios ya en *Cuanto sé de mí*: casi una veintena de ellos corresponden a conceptos absolutos escritos con mayúscula –«Universo», «Uno», «Todo», «Belleza», «Amistad», «Amor»–, es decir, no suponen apertura directa de campo cultural alguno. Además, 35 de los 54 indicados se concentran en dos únicos poemas, «Requiem» y «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven», los cuales recluyen en sus versos prácticamente todas las referencias alejadas de lo nacional, especialmente en el segundo caso. El dato deja el reparto sustancialmente escaso para el resto: siete

---

<sup>27</sup> No contabilizamos los sustantivos propios que se repiten en un mismo poema. El cómputo total incluye nombres de fiestas («La Magdalena»), de vientos o puntos cardinales, de divinidades, singularizaciones de conceptos como la «Belleza», la «Obra», etc. De cara a demostrar el creciente culturalismo, separamos únicamente las categorías toponímicas y de persona, distinguiendo entre la referencia nacional y la extranjera.

indicadores onomásticos y ocho sustantivos absolutos con versal inicial, más cuatro invocaciones a Dios, se diseminan en los 25 poemas restantes de *Cuanto sé de mí*.

El culturalismo lleva asimismo a José Hierro a ceder la protagonización poemática a personajes del mundo de la literatura. Además de literatos como Aleixandre, Alberti o Juan Ramón, con los que –por su aparición en las dedicatorias– identificamos algunos apóstrofes, otros recibirán, en los poemas en los que aparecen, un tratamiento verdaderamente simbólico, como ocurre con San Juan de la Cruz. En «Yepes cocktail» hay una combinación de tiempos marcada tipográficamente –técnica que algunos críticos han relacionado con lo cinematográfico (Urrutia 1984: 64-65)–: en cursiva se interpela a «Juan de la Cruz» (LA: 503), representante del amor místico, solo representable mediante la literatura y cuya búsqueda se insinúa inútil –«Dime si merecía la pena»–; en redonda se nos presenta a un grupo de personajes del espectáculo que se ríen de la «llama de amor viva» del santo, entre los que destaca la palpitante «pelirroja», símbolo del más impuro amor carnal. La diferenciación entre los tipos de letra estaría marcando al mismo tiempo, según De la Peña (2009: 211-212), la dicotomía entre la «reflexión interior» sobre la hondura sanjuaniana y los «acontecimientos externos», símbolo de la «frivolidad del mundo actual».

El caso de Pío Baroja resulta mucho más metaliterario, pues su simbolización tiene que ver ya completamente con la creación literaria. Se le actorializa como capitán de un barco, patrón autócrata que somete a sus vasallos. Es símbolo del esclavizador de los personajes que crea: «Dios suyo, los creaste y le negaste / a su garganta viva el canto» (LA: 507). Estas criaturas son caracterizadas mediante isotopías de la sumisión: «esclavos», «prisioneros en su peñasco», «desesperanzados», «Condenados». Mediante el apóstrofe al «capitán Baroja» se le echa en cara su actitud de intentar controlarlos mientras ellos suplican por autonomía –«Quieren / dar fe de vida. [...] Gimen, / se rebelan contra su amo»–, poniendo en cuestión la supuesta dependencia de los personajes respecto de su creador:

Quizá no fueron creaciones tuyas,  
sueños de ti, barro en tus manos,  
sino sombras errantes que pasaban  
desvaneciéndose a su paso.



La fe en el poder salvador de la palabra es cosa del pasado; hoy nadie más que un loco podría creer que la poesía es redentora. Esa extravagancia, con la que el poeta ya no se identifica, estaría representada por «Ezra Pound», protagonista del poema así titulado en *Cuaderno de Nueva York*. Para él, son las palabras la expresión más profunda de su ser –se desangra «sobre el papel» (CNY: 644)–, y sus cantos son «Mis salvadores». El poeta americano es el símbolo de quien ha somatizado la escritura: la necesita físicamente para vivir, necesidad que por la perspectiva del poema es juzgada como una verdadera patología –sus producciones él mismo las considera «úlceras»–. Ezra Pound simboliza, de manera complementaria, la alteridad enjaulada e incomprendida, la vaciedad de los propios principios para quien desde fuera los contempla. Por eso, el espectador de este «*Monólogo*» asiste, en la «*Acotación final*», a la indiferencia y distancia que produce este yo desde la perspectiva de la tercera persona: los cantos del poeta –«mis testimonios, mi testamento» (CNY: 645)–, que tan primorosamente entrega a la enfermera con la esperanza de que los custodie y archive con el mismo cuidado, no dejan de ser «los papeles que escribe el loco / de la habitación 109», los cuales «Finalmente, como todos los días» son por ella, junto con el resto de desechos, arrojados al incinerador.

## 7.2. ESCENOGRAFÍA SIMBÓLICA

### 7.2.1. LA GRAN CIUDAD

Merece la pena destacar un dato escénico de la segunda época de José Hierro que contrasta fuertemente con el paisaje normalmente natural que ambientaba su poesía anterior. Aun considerando la gran relevancia del mar en *Libro de las alucinaciones* –con los matices que ya vimos–, la ciudad y lo artificial empiezan a adquirir protagonismo a partir de ahora hasta culminar en la más urbana de sus creaciones, *Cuaderno de Nueva York*.

Entre los poemas primeros del libro que abre la etapa encontramos ya signos crecientes de este apartamiento de la naturaleza. Podemos interpretar el «Mundo de piedra» que da título a uno de ellos como símbolo de la inaccesibilidad a la revelación<sup>28</sup> que se desprende de la falta de contacto con la tierra –arrimo propio de la primera época–. Vimos en el apartado 5.2.6 cómo evoluciona la simbología pétreo a lo largo de la obra hierriana desde elemento revelador hasta obstaculizador por su opacidad, sobre todo si se trataba de piedras labradas (Chevalier y Gheerbrant 2007: 828), a no ser que fueran iluminadas por la alucinación –entonces sí podían ser «piedras radiantes» (LA: 530)–. No sucede así en el poema citado; en «Mundo de piedra» este material se adueña por completo del panorama hasta convertirlo en un verdadero símbolo escénico: «símbolo exacto y tangible de una realidad cósmica y universal», dirá Emilio Miró (1964: 573). Lo transcribimos en su totalidad para comprobar con exactitud cómo se traza este modelo de significación simbólica<sup>29</sup>.

Se asomó a aquellas aguas  
de piedra.  
Se vio inmovilizado,  
hecho piedra. Se vio  
rodeado de aquellos  
que fueron carne suya,  
que ya eran piedra yerta,  
Fue como si las horas,  
ya piedra, aún recordaran  
un estremecimiento.

La piedra no sonaba.  
Nunca más sonaría.  
No podía siquiera  
recordar los sonidos,  
acariciar, guardar,  
consolar...

Se asomó al borde mudo  
de aquel mundo de piedra.  
Movi6 sus manos y gritó su espanto,  
y aquel sueño de piedra  
no palpitó. La voz  
no resonó en aquel

---

<sup>28</sup> Cfr. Martín López-Vega (2001: 96).

<sup>29</sup> Antonio Sánchez Zamarreño (1995: 32) abre la pista sobre la posible relación entre este texto y el poema «Longa noite de pedra», del poemario homónimo de Celso Emilio Ferreiro, publicado dos años antes que *Libro de las alucinaciones*.

relámpago de piedra.  
 Fue imposible acercarse  
 a la espuma de piedra,  
 a los cuerpos de piedra  
 helada. Fue imposible  
 darles calor y amor.

Reflejado en la piedra  
 rozó con sus pestañas  
 aquellos otros cuerpos.  
 Con sus pestañas, lo único  
 vivo entre tanta muerte,  
 rozó el mundo de piedra.  
 El prodigio debía  
 realizarse. La vida  
 estallaría ahora,  
 libertaría seres,  
 aguas, nubes, de piedra.

Esperó, como un árbol  
 su primavera, como  
 un corazón su amor.

Allí sigue esperando. (LA: 479-480)

La insistencia en este determinado *made of* contribuye, por sugestión (Bousoño 1977: 195-198), a crear un ambiente simbólico de impotencia e imposibilidad: la opacidad e impenetrabilidad se impone en todo cuanto se nombra, aumentando la sensación de ausencia. En efecto, se explicita la falta de movimiento, calor o sonido –todo está «inmovilizado», «mudo» y «helado», datos en los que se insiste en las diferentes estrofas–, de manera que, ya al final, el desenlace no puede ser más que el esperado: nada ocurre, la revelación no tiene lugar porque todo, al ser simbólicamente pétreo, está muerto.

En la civilización siempre se interpone algo entre el sujeto y la sustancia terrosa, bien sea el suelo de piedra de *Libro de las alucinaciones*, bien se trate de los materiales más elaborados de los siguientes libros. En efecto, la piedra, componente rústico de construcción todavía muy elemental, irá complicándose tecnológicamente de manera progresiva hasta dar lugar al cemento y al asfalto, símbolos urbanos, de la civilización construida por el hombre: «la ciudad, desplegadas las velas de cemento» (CNY: 659) es la imagen que queda al observar el «paisaje» circundante.

La ciudad representa el paisaje domado, por eso Carmen Amaya, en el poema en el que se le cede la voz, lo primero que puntualiza es «No el mar, sino esta fuente junto al mar» (LA: 510), oponiendo así la civilización a la naturaleza, aunque aquí, por varias razones, nos encontramos todavía en mitad del trayecto de esta oposición: una de ellas sería la raza de la protagonista, marginal tanto en ambientes rústicos como urbanos, y otra tendría que ver ya propiamente con la escenografía, que se centra en ese punto a medio camino entre el mar y la ciudad: la «fuente junto al mar». Además, aunque la fuente esté construida por el hombre, también es verdad que tiene todavía resonancias naturales y un eco de manantial. El grifo, sin embargo, es ya completamente tecnológico, no solo por su aspecto y por su situación dentro de las construcciones, sino también porque incorpora como semáforo el hecho de poder ser abierto o cerrado, es decir, la potencialidad de hacer chorrear el agua a voluntad; representa el dominio supremo sobre uno de los bienes naturales más preciados y menos manejables. Ya hablamos de los grifos como símbolo de la artificialidad acuática en *Cuaderno de Nueva York* —e incluso en la cárcel de *Quinta del 42*—, pero lo que nos interesa ahora es comprobar cómo estos forman parte de toda una ambientación urbana de canalización y tecnología, donde se establece el contraste de manera mucho más explícita con la elementalidad del agua natural. En «Oración en Columbia University» se recuerda el pasado rudimentario asociado a la infancia, cuando el padre soñaba con la escenografía que ahora se alza ante los ojos del hablante.

Eran historias de ciudades mágicas  
 en las que el agua circulaba  
 por venas de metal, agua caliente y fría  
 (nos lo contaba al borde del regato,  
 helado en el invierno, seco en estío:  
 «Venga, a lavarse, coño, guarros».  
 Y obedecíamos). (CNY: 676)

«Tres ventanas» se abre con la descripción de un rincón de la urbe que por sus características va a resultar especialmente simbólico.

Aquí no hicieron alto nunca  
 el sol del mediodía, el zumbido del viento.  
 (Demasiado al norte este patio, este pozo,  
 este hueco prismático y sombrío  
 sin noticia de las estaciones.)  
 Tan sólo una pareja de palomas

baja, de cuando en cuando,  
y condecora los alféizares  
con estigmas de lepra nauseabunda.  
Después, desaparece. (CNY: 641)

El patio que se describe es asimilado al pozo por el aislamiento que sufre todo lo que en él se contiene. El adjetivo «prismático», además, matiza que no se trata de un pozo excavado, rudimentario, sino de algo construido, producto del efecto de acumulación de prismas que produce la excesiva cercanía urbana entre unos edificios y otros. Entre altos muros de hormigón se encuentra uno de los puntos más alejados del devenir natural: ni el viento ni el sol lo alcanzan, tan aislado se encuentra que ni siquiera las estaciones son capaces de variar su estado climático. Parece que el único ser vivo capaz de habitar ese rincón es el ciudadano, pues ni siquiera las palomas –las más urbanas de las aves– soportan allí una permanencia demasiado prolongada; eso sí, la «pareja de palomas» no se retira sin colaborar antes con la destructividad del ambiente y, como todo habitante urbano, deja su huella de suciedad en cada lugar que pisa. Esa es la imagen que se nos quiere transmitir.

La escenografía urbana que se dibuja en *Cuaderno de Nueva York* no puede escapar de las posibilidades simbólicas que ofrece el filón urbanístico de la que por tradición se convirtió en la ciudad moderna por antonomasia. La arquitectura neoyorquina es uno de los elementos que más llama la atención del visitante, la cual, tanto por sus dimensiones como por su naturaleza y composición, ha inspirado la imaginación creativa de varias generaciones de poetas, entre los que destacaron Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca<sup>30</sup>. En «Rapsodia en blue» escribe José Hierro:

El cementerio entre los rascacielos  
no radia *nuevas de la muerte*.  
(Igual que los sarcófagos romanos,  
utilizados como jardineras

---

<sup>30</sup> Pedro J. de la Peña ofrece una detallada comparación entre la visión neoyorquina de Hierro y la lorquiana de *Poeta en Nueva York*. Véase De la Peña (2009: 285-292). Eduardo Moga (2001: 136-137) añade, entre otros, *Versos libres* (1882) de José Martí y *Jacinta la pelirroja* (1940) de José Moreno Villa. López-Baralt, por su parte, ve el libro más relacionado con el Juan Ramón de *Diario de un poeta recién casado* y *Espacio* (2002: 246). Sobre la función del espacio urbano en otros poetas reflexiona Díez de Revenga; consúltese su comparación Nueva York-Roma en Lorca y Alberti (1974: 55-78), o sus consideraciones sobre el Madrid de Dámaso Alonso (2009: 144).

en las que los colores de las flores  
nos hacen olvidar el fúnebre destino  
para el que habían sido imaginados.) (CNY: 618)

Los rascacielos, a los que en otras ocasiones se denomina «prismas de cristal, humo y estaño» (CNY: 619) o edificios asaetados que se desangran «por sus miles de heridas luminosas», forman parte de un escenario que destaca más por su elevación que por su extensión horizontal a lo ancho del espacio. Frente a construcciones del tipo de la torre de Babel, que sí suponía una amenaza celeste en cuanto permitía al hombre elevarse por encima de sus posibilidades, los edificios urbanos tienen una nota de artificialidad que incluso tiñe las cimentaciones anejas –en este caso, el cementerio neutraliza su significación mortal–. Se entiende de esta manera que la ciudad, a pesar de suponer un movimiento ascensional tanto en la mirada como en las actividades que en ella se realizan, no conlleva un acercamiento verdadero a la dimensión trascendente de lo alto. Como escribe Bachelard en su *Poética del espacio*: «Los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera. Ya no tiene ningún mérito vivir cerca del cielo» (1998: 58). Todos los elementos del escaparate metropolitano justificarían, por tanto, la afirmación de que «para José Hierro Nueva York es una pantalla que le permite diagnosticar el fracaso de la Modernidad y su proyecto civilizatorio de emancipación» (Gómez-Montero 2004: 224).

La arquitectura moderna contrasta con los castillos y alcázares de *Libro de las alucinaciones* y *Agenda*, impregnados de siglos e historicidad y por ello posibilitadores, como vimos arriba, de una suerte de amparo privilegiado. La geometría urbana, que ya en Lorca era albergue de una profunda angustia (Díez de Revenga 2009: 126)<sup>31</sup>, representa la rigidez y el enclaustramiento, frente a las formas libres y redondeadas de la naturaleza e incluso de las construcciones tradicionales.

La simbología arquitectónica, relevante en esta segunda época<sup>32</sup>, se amplía a otro tipo de construcciones más concretas. En *Cuaderno de Nueva York*, por ejemplo,

---

<sup>31</sup> Cfr. Díez de Revenga (1977: 41-47). Véase también Cañas (1994).

<sup>32</sup> Conste como dato significativo que las raíces de ‘edificar’ y ‘construir’ cuentan en estos tres libros con 8 y 9 ocurrencias respectivamente, frente a las tres en total de la primera época, las cuales curiosamente

destacan los claustros: a pesar de tratarse de elementos seculares, estos se definen por estar sacados de su lugar, integrados en la urbe como objeto ya sin utilidad, contrastando al mismo tiempo, por su antigüedad, con la modernidad de la megalópolis. Piezas de museo, pierden ya toda resonancia y se convierten en símbolo de lo insólito, pero también de lo protegido, en la medida en que se encuentran fuera del tiempo y de la corrosión, una protección que no deja de ser una higiene gratuita y artificial<sup>33</sup>. Estos «refugios asépticos» (CNY: 672) parecen ser los mismos en los que se encuentra atrapado «Lear King» en el poema contiguo<sup>34</sup>: a pesar de sus trazos curvos –que podrían hacer pensar en cierta ductilidad espacial, según decíamos arriba–, el hecho de presentarse reclusos en un espacio urbano les hace participar y exacerbar la «claustrofobia» que los altos edificios, con su rectilínea inacabable, ya de por sí comunicaban.

Las edificaciones humanas, además de resultar simbólicas por el hecho de presentarse descontextualizadas, también pueden ser significativas si se las describe en decadencia. Es lo que sucede en el poema «Carretera» de *Libro de las alucinaciones*. El tono de desengaño que tiñe todo el poema viene causado por dos notas: la actitud inicial del hablante que regresa a su antigua casa ya sin esperar encontrar nada –«Con qué poca ilusión volvía» (LA: 521)– y la confirmación de esas sospechas al llegar allí y encontrarlo todo desolado, o al menos percibirlo así subjetivamente. La descripción del lugar se consigna, efectivamente, bajo el símbolo de la ruina, y el hablante se siente «ahogado / bajo un montón de escombros / que fueron mi edificio, mi alcázar» (LA: 522). Todo forma parte de un símbolo escénico: los árboles del entorno «pisoteados» y «comidos», la casa derruida, etc., simbolizan el abatimiento anímico del sujeto por la imposibilidad de volver al pasado con todo su esplendor, así como la falta de ámbito

---

aparecen concentradas en un único poema que, además, pertenece a la parte final de *Cuanto sé de mí*, libro que cierra la etapa.

<sup>33</sup> Cfr. la interpretación de Clara del Brío (2003), quien relaciona este poema con «Ballenas en Long Island» por la «supuestamente caritativa acción de depositar a viejos y ruinas en residencias y museos».

<sup>34</sup> López-Baralt (2002: 151) así lo afirma, y concreta que aluden al neoyorquino museo «The Cloisters».

protector, en consonancia con el «refugio» devastado. A través del escenario revisitado se nos transmite la sensación de desamparo, vacío y soledad que atenaza al hablante.

Si, como comprobamos en la tabla de las páginas 386 y 367, *Agenda* presenta una concentración diversificada de elementos lujosos de la naturaleza, en el libro siguiente lo que encontraremos es una diversificación de los metales, cuyo nombramiento colabora en la creación de un ambiente urbano. El acero<sup>35</sup>, el estaño, la fosforescencia, son elementos de sugestión que ayudan a crear un contraste con el mayor apego a la elementalidad de la tierra de la primera época. Surge así el espacio de la urbe como naturaleza recubierta, geometrizada, profiláctica, ajena al contacto de la piel con el suelo verdadero. De la misma manera, son más abundantes en la segunda época las materias nobles de origen orgánico: la perla, el marfil, por ejemplo, frente a la preferencia por el más neutro hueso de los primeros libros. Insistimos en que todo ello contribuye a crear una atmósfera más refinada, que será simbólica en su conjunto, aunque cada uno de estos elementos, por sí mismos, no constituyan propiamente símbolos.

El metal en general, en la segunda época, se presenta normalmente asociado al vidrio<sup>36</sup> como símbolo de lo artificioso: con ellos se fabrican automóviles, tuberías, edificios. Por eso las orillas de Nueva York son «de cristal y metal» (CNY: 624). La tecnología, en esta segunda etapa creativa, se utilizará en los poemas como símbolo de la falacia humana: se cree el hombre todopoderoso, pero en realidad se trata siempre, como estamos viendo, de un progreso aparente. En «Alucinación submarina», por ejemplo, la ambientación tecnológica está en función de agigantar el contraste con la situación deshumanizada que ella misma provoca en parte de la sociedad.

La cosa fue sencilla. Todo lo puede el hombre  
con teorías, experiencias, instrumentos y números.  
Sustituyeron los pulmones por branquias, y la sangre  
por caudales helados, y la piel por escamas... (LA: 487)

---

<sup>35</sup> Propio aquí de los edificios, se utiliza en la primera época exclusivamente como metonimia de la espada.

<sup>36</sup> En realidad la primera conjunción de estos dos elementos se da en el último libro de la primera época, aunque en ese caso, los «metales y cristales», correlativos de los «platas y azules» (CSM: 454), son imagen de la espuma y agua del mar, respectivamente, realidades plenamente pertenecientes al mundo natural.



Hemos visto cómo la protagonización submarina que se va describiendo era un símbolo de sumisión; lo interesante ahora es comprobar cómo esa idea viene reforzada por la escenografía que se diseña en el poema. Un primer dato es que el ambiente resulta inhumano; ya de por sí «el agua de mar es un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres» (Bachelard 1978: 139), idea que se encuentra reforzada por su caracterización como «mármol verde de oleaje glacial» (LA: 487), imagen que por triple partida sugiere el carácter inhóspito del mismo y, por tanto, su inhabitabilidad en cuanto es frío, duro, mortal y, al mismo tiempo, infinito –«glacial», «mármol», «verde» y «oleaje», respectivamente, lo connotan–. Contrasta este mar con las estampas marinas de la primera época, donde se nos presentaba el mar emblemático de la infancia unido a la experiencia vital del hablante; ahora se trata de un escenario en realidad exótico, teñido de ciencia ficción<sup>37</sup> y relacionado con la alucinación, tan inverosímil que, según la terminología de Bousoño (1977), consiste sin duda en un símbolo homogéneo. La negatividad del ambiente encuentra una única tregua al presentar correspondencias con la blandura de las ensoñaciones del agua de Bachelard (1978: 162-163).

Cómo olvidé que nuestro paso, nuestros movimientos  
eran mecánicos y torpes... (Aquí en el mar es todo  
deslizamiento, suavidad, armonía...) (LA: 489)

El otro aspecto escénico que apoya la interpretación adversa de esta región submarina es que los personajes sometidos se encuentran literalmente –es decir, geográficamente– por debajo de los dominadores, quienes han hecho, por tanto, un mal uso de la tecnología que ha posibilitado esta disgregación: el avance ha degenerado en retroceso. Efectivamente, el resultado no ha sido el progreso social, sino una regresión a los regímenes totalitarios que provocan el enjaulamiento y el destierro masivo, simbolizados por la esclavitud y la desposesión del paraíso: el drama no es solo la dominación, sino la imposibilidad de restaurar los daños y recuperar el pasado.

---

<sup>37</sup> Precisamente, uno de los artículos de Emilio E. de Torre sobre el poeta se titula «La ciencia ficción en la poesía de José Hierro» (1987: 100-106). Cfr. Brown (1991: 147).

Paradójicamente, el progreso y la ciencia llevan a una regresión, que se simboliza con el tópico de la selva urbana, de ahí la mayor frecuencia de animales salvajes en estos libros<sup>38</sup> que, por el contrario, no se ambientan en parajes donde la presencia de estos animales sería natural. La ciudad nos recuerda así a una selva cuya hostilidad está siempre al acecho; tal es la impresión causada por los reptiles y fieras que simbólicamente la habitan y que la convierten en un bosque urbano. Incluso las instalaciones e infraestructuras llegan a asimilarse a los parajes naturales más ambiguos en cuanto a su tradicional consideración inhóspita y, al tiempo, como abrigo y refugio: se caracteriza a los murciélagos –por poner un ejemplo– como animales de suburbio, «con alas de cartón acanalado y destellos de fósforo» (CNY: 621), localizando su guarida en «las cuevas de los contenedores». La descripción del paisaje urbano, a diferencia de las estampas naturales, suele condensarse en escasas pinceladas. La ciudad –y esto es un dato que se cumple también en otros poetas, tal y como lo analiza Diego Marín– acaba así «caracterizada por ciertos rasgos simbólicos de la vida deshumanizada, injusta e innoble que se encierra en ella» (Marín 1976: 101).

La vida metropolitana produce una sensación de amparo siempre bajo sospecha: a pesar de la difusión de la vigilancia y de las fuerzas de seguridad, el paseo callejero arropado por otros viandantes puede convertirse en una amenaza de atraco o, cuando menos, de soledad; y de la misma manera, la seguridad de la casa puede verse intimidada por el robo y por la ausencia de socorro. «Baile a bordo», como muestra, presenta de manera explícita la extraña relación de contrarios que aflora en la urbe: a la civilización domada de Bach se superpone la naturaleza silvestre de Mahalia, siendo el resultado un prodigio que parece encontrar su única expresión en la fusión de los conceptos musicales de ambos personajes.

El friso de Nueva York majestuoso y geométrico  
es ahora jungla. Se retuercen  
los bloques impasibles, lo mismo que serpientes,  
me rodean, me envuelven; nos envuelven.

---

<sup>38</sup> Véase el cuadro del apartado 5.2.8 y, en concreto, las páginas 425-426. En esta línea, Pedro J. de la Peña interpreta la multiplicidad de lugares y tiempos en los que se adentran las «Cinco cabezas» como una exploración de la «jungla humana» (2009: 276).

Tomó en mis brazos a la desconocida. (CNY: 632)

Javier Gómez-Montero, contemplando las posibilidades simbólicas de los pasajes urbanos en la poesía del último Hierro, considera que «Nueva York proclama la pérdida del lenguaje y de la memoria, pero aún la voz poética reivindica un hálito de significación a pesar de brotar desafinada» (2004: 227). En efecto, en la gran ciudad no existen conexiones naturales o primarias que expliquen los fenómenos; no hay armonía universal o latido común, por lo que todo se vive como inconexo. Los límites entre los seres u objetos –marcados discursivamente por la explosión léxica y la minuciosidad– impiden una experiencia unitaria de la realidad, la cual pierde su sentido último al presentarse dividida en sus múltiples formantes. En el contexto metropolitano el presente y el pasado –el «lenguaje» y la «memoria» a los que se refería Gómez-Montero<sup>39</sup>– no pueden ser interpretados, siendo susceptibles de adquirir únicamente significación virtual, ya que solo brillan en el clímax de la alucinación; tras el prodigio pierden definitivamente su transparencia comunicativa. El encanto jamás puede mantenerse en una escenografía artificial, arbitrio que condena al sujeto a sentirse siempre des-encantado: apenas le queda un hálito impreciso cuya vaguedad e inconsistencia lamenta.

## 7.2.2. EL MITEMA DEL VIAJE Y LA SUPERPOSICIÓN DE LO EXÓTICO

Frente al calor íntimo del hogar, de la propia habitación e incluso de la patria donde nos sentimos protegidos, la vida nos coloca frecuentemente en situaciones en las que nos sentimos arrojados fuera, es decir, en una «circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo» (Bachelard 1998: 37). Otras veces es uno mismo quien decide salir de sí para poder vivir; salir al exterior es sentido como

---

<sup>39</sup> El mismo crítico afirma que «la Nueva York de José Hierro se asienta lacónicamente en las ruinas de todo orden utópico, niega el futuro y hace converger origen y presente en una totalidad que resulta ser una cifra de la incomunicación» (Gómez-Montero 2004: 224).

algo necesario para entrar en la aventuras de la vida, de hecho es una de las recomendaciones del psicoanálisis: mejor en movimiento que en reposo para alcanzar un estado saludable<sup>40</sup>. En la poesía de José Hierro, sobre todo en la segunda época, asistimos a un viaje continuo, bien que atenuado por numerosísimos matices, empezando por el hecho de que la mayoría de las veces no supone un desplazamiento hacia fuera, sino un ensimismamiento o introspección más profunda o, como se ha dicho, una «violación sistemática de las leyes espaciotemporales» (Víctor Martín Iglesias 2010). A pesar de ello, se habla de lugares físicos más o menos reconocibles. Veamos qué implicaciones simbólicas conllevan estos procesos.

Llama la atención, en algunos poemas pertenecientes a los tres últimos libros del poeta, la relevancia poemática que adquieren determinados escenarios cuando se los opone a otros que se recuerdan. En la primera época de José Hierro era común la lamentación por la pérdida de una realidad que se consideraba paradisíaca, la cual podía identificarse con una etapa vital del pasado del sujeto, que tanto más bella se recordaba cuanto más devastado se comprobaba el escenario actual. La peculiaridad es que ahora el paso de uno a otro mundo ha sido provocado por un viaje más o menos explícito, más o menos simbólico. El desplazamiento espacial tendría en estos poemas mayor peso que el simple paso del tiempo o deterioro dramático del paraíso por parte del advenimiento de una serie de circunstancias adversas –las cuales normalmente venían designadas mediante sugerencias de orden simbólico–.

Uno de estos casos lo conformaría el ambiente submarino, al cual el hablante ha llegado mediante una impuesta aventura de sumersión que ya hemos comentado largamente. Lo que nos importa ahora es que el mundo abandonado es un lugar al que se puede volver recorriendo el trayecto inverso.

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

---

<sup>40</sup> Cfr. Bachelard (1998: 41).

«He aquí mi antiguo reino», dije. (LA: 489)

Sin embargo, mientras el paraíso continúa intacto, los protagonistas han cambiado de tal forma que la vuelta se torna imposible: «Cómo olvidé que el sol nos abrasa los ojos, / hechos a la luz tenue de las profundidades».

Menos alegórica resulta la oposición entre mundos en el poema «Alucinación de América». En este caso la antítesis está marcada desde el nivel lingüístico con la contraposición adverbial de los deícticos «allá»-«acá». Estos se identifican, en primera instancia, con España y con las tierras americanas, respectivamente. El mar, en medio, separando las dos orillas, simboliza el viaje que el sujeto ha realizado, pero pronto los términos empiezan a confundirse, como es propio en la alucinación. Así, el «lado de acá» y el «lado de allá», según Sánchez Zamarreño, «se viven simultáneamente –no sucesivamente– en el poema» (1995: 31).

A veces, la aventura consiste en el viaje en sí mismo. Se trata con frecuencia, de navegaciones que tienen que ver con la muerte o el sufrimiento, que muestran el transcurso vital como un avance por un trayecto tortuoso, cuyo único fin –y con desencanto se acepta– parece ser el de ir desintegrándose por el camino. En el caso de la segunda de las «Cinco cabezas», es el propio medio marítimo el comunicador de negatividad, como ocurría en «Alucinación submarina». En este ejemplo, además, a lo largo del camino acechan obstáculos monstruosos. Al tratarse del mar, con su anchura perceptiblemente infinita, más que con su largura, sus peligros serán también infinitos. Máxime si se añade todo tipo de connotaciones de polución y destructividad:

Las tempestades asfixiaban con sus tentáculos, liberaban sus truenos negros, flechaban con sus relámpagos. Sucedió esto en los mares de hierro, en el vaivén herrumbroso donde esta cabeza agonizaba sin que jamás le llegase la muerte definitiva. La madera de la embarcación sonaba a huesos aplastados por el oleaje de bronce. [...] Saboreó la sal que el mar doraba con sus llamaradas verdes, con sus cárdenos fuegos fatuos. Otra vez el sabor de la vida, como en las cárceles de Su Majestad, como en la selva de reptiles y ciénagas, como en las cumbres, ataviadas de cotas de nieves, de volcanes domados. (Ag: 574)

Como dijimos en otro lugar: «Son recurrentes las imágenes metálicas para referirse al mar, evocando la dificultad y la espesura del ambiente» (Saneleuterio 2009: 77). Es el *Mare tenebrarum* de «tintes lívidos y negros» del que habla Bachelard (1978: 157): confluyen aquí los simbolismos de lo cárdeno, de lo monstruoso y de la tempestad,

a los que se unirá la pesadez de los metales para crear un ambiente de influencia nefasta. Según Chevalier y Gheerbrant (2007: 983), la tempestad, frente a la tormenta, actualiza solo los sentidos negativos de esta –es más fuerte y suele asociarse al ámbito marino, es decir, donde no se encuentra refugio ni salvación posible; por eso se dice de ellas que «asfixiaban», agravando su efecto al presentarlas en plural. La tempestad es, pues, símbolo de cólera divina y castigo, por lo que se le asocian atributos punitivos de orden descensional: los «truenos» –«negros» además, como símbolo del hado funesto– y los «relámpagos», que aquí más bien parecen rayos por su asimilación con la flecha, descienden desde el cielo para asfixiar al sujeto, uniendo estas esferas simbólicas con las de animales marinos monstruosos: los «tentáculos» remiten sinécdoquicamente al pulpo –símbolo de monstruo infernal (Chevalier y Gheerbrant 2007: 859)– o a la medusa, que contagia negatividad al ámbito en que se la incorpora (Cirlot 1997: 57).

Finalmente el mar es una «helada habitación verde salpicada de diamantes»: el primero de los vocablos citados determina la vertiente negativa de los símbolos subsiguientes, orientándolos hacia una interpretación de estatismo –congelación– y reclusión –«habitación»– que se ve reforzada por el verde, definitivamente comunicador de muerte. Nótese además que la exquisitez de los «diamantes» se diluye por la utilización del plural y la dependencia de un adjetivo como «salpicada», actualizador de connotaciones despectivas por el ímpetu de la acción que implica –como si para dar a alguien un regalo empleáramos el verbo ‘arrojar’: frente a regalarle un diamante, arrojarle un puñado, salpicándole el rostro–.

«Lear King en los claustros», en *Cuaderno de Nueva York*, es otro de los poemas en el que se relata un viaje. El hablante ha naufragado en el intento de sobrevivir. Para Luce López-Baralt, el naufragio de Lear King es «símbolo del ocaso de la vida» (2002: 159). Por su parte, la tempestad que lo ha provocado será símbolo, no solo de los obstáculos, sino también de la furia del rey, que se siente traicionado.

Otras funciones presentará el traslado espacial en poemas en los que el viaje no es precisamente un recorrido físico entre dos lugares. Y es que la alucinación se presenta en muchos poemas, estructuralmente, como un viaje hacia lo exótico, cuyo cambio de lugar se produce con indicios de que no ha sido realizado por los medios

comunes: suele ser instantáneo y repentino como la alucinación. «Ahora recuerdo: / he vuelto a Italia» (LA: 484), dice el hablante en Salamanca –¿o lo dice ya en Italia?–. Lo que ocurre es que el segundo tiempo verbal empleado no se corresponde, según la semántica lógica del contexto, con el primero. El desfase verbal parece ser una llamada de atención sobre la anormalidad del proceso: el esfuerzo memorístico del sujeto no posibilita que el sujeto sea en efecto capaz de recordar, sino que directa y súbitamente le ha trasladado al escenario donde perdió «la palabra / reveladora» (LA: 485)<sup>41</sup>; el viaje alucinatorio que se había emprendido para encontrar luz –la revelación del «azul»– acaba siendo una búsqueda metapoética (García Conde y Lozano-Renieblas 1992: 161).

Otro signo es la mezcla de espacios característica de este tipo de poemas. De la Peña señala que «Es muy frecuente en su obra la imbricación de un espacio real y otro irreal: uno que sucede dentro y otro que sucede fuera del poeta» (2009: 334). Lo curioso es que en *Libro de las alucinaciones* –e incluso en *Agenda*–, mientras que las coordenadas supuestamente reales se insertan en territorio nacional –sabido es que, por motivos políticos, el poeta tuvo durante muchos años restringida su salida del país–, el espacio «que sucede dentro» suele ser exótico o extranjero; la razón de ello seguramente sea esa misma restricción a la que nos hemos referido. Sin embargo, en el último libro, suele suceder lo contrario: ante el escenario neoyorquino surgen recuerdos de la patria que sustituyen determinadas realidades americanas.

Así pues, lo que nos incumbe ahora son los casos en los que no hay viaje, pero sí traslado espaciotemporal más o menos momentáneo, que dará lugar a las típicas superposiciones hierrianas de este calado. Uno de los poemas donde el recurso a la superposición espaciotemporal es llevado a sus máximas consecuencias lo conforma

---

<sup>41</sup> Volvemos a un lugar donde hemos perdido un objeto, pero también donde hemos hallado una idea que hemos luego olvidado, con la esperanza de que los rasgos del ambiente espacial encaucen nuestros pensamientos por el mismo camino. Cuando no podemos trasladarnos físicamente allí lo hacemos mediante la imaginación, pero con similar intención. La peculiaridad de esta «Alucinación en Salamanca» es que el lugar recordado se ha vuelto realidad palpable: verdaderamente el sujeto alucinado experimenta que ha vuelto a Italia. Desestimamos, evidentemente, la estricta lectura lógica, por ser impertinente al contexto: la de alguien que se descubre en un sitio extraño y de repente lo reconoce recordando los motivos que le habían llevado allí –«Ahora recuerdo: / he vuelto a Italia»–. No sirve esta interpretación porque no hay en ella el desplazamiento espacial fundamental sobre el que el poema se construye –marcado en la contraposición Salamanca/Italia–.

«Alma Mahler hotel»: precisamente de la combinación de tres hoteles de tres épocas distintas surge ese carácter críptico que comentamos arriba<sup>42</sup>.

Además, en los libros de José Hierro pertenecientes a su poética del desencanto podemos identificar un grupo de poemas que se caracteriza por la actualización de una escenografía perteneciente a ciudades extranjeras, las cuales son siempre descritas de manera drásticamente subjetiva o nebulosa, tal y como corresponde al yo alucinado que las recorre. Y es que la mayoría de veces estas ciudades no se identifican con su referente real más que por la aparición de su nombre. El caso hierriano más comentado en el que esto se cumple es el poema prologal de *Libro de las alucinaciones*. Tal y como la crítica ha señalado, «Cuando el poeta escribió este poema no conocía la capital irlandesa» (Cañas 1986: 94). Es por ello que el editor entiende que *Dublin* cumple en el poema funciones estrictamente simbólicas. Por eso, y por mantener el ritmo versal, se recomienda –siempre en nota– mantener la ortografía autóctona y evitar, por tanto, la pronunciación española y su correspondiente tilde<sup>43</sup>. La abundancia de topónimos extranjeros –más frecuentes incluso que los nacionales<sup>44</sup>– contrasta con la territorialización que se había llevado a cabo en la primera época y, al mismo tiempo, se inserta en la línea del culturalismo que venimos comentando. Parece que ahora la palabra sencilla que se defendía en la poética anterior ha producido un desengaño en la conciencia creadora: el poema pide resonancias exóticas y culturales para resultar poético. Es como si la palabra desnuda de antaño no bastara y, quizás resultando demasiado vulgar, necesitara teñirse de un bagaje cultural que la hiciera válida, o al menos más aceptable. Valoraciones aparte, lo cierto es que, como ha notado la mayoría de estudiosos que se ha acercado a la poesía de José Hierro, sus primeros libros ofrecían, respondiendo a los ideales poéticos del momento, «una mayor sensación de

---

<sup>42</sup> Vid. pp. 192-193.

<sup>43</sup> En este contexto no se explica que Uceda y García-Posada, en su edición de 2009 –por la que citamos– mantengan la tilde de Dublín, y menos se entiende que no sean consecuentes con ello y se les escape un verso sin tildar. Su criterio –que por la informalidad parece ser inexistente– debería ser explicado a pie de página.

<sup>44</sup> Véase el cuadro de la página 541. Cfr. Barraón (1999: 287).



naturalidad expresiva» –y esto lo dice Barrajón (1999: 291), el mismo que afirma el irracionalismo verbal del que parte el poeta–.

La subjetivización del espacio al que se traslada momentáneamente el yo alucinado es a veces el resultado de un proceso tan simbólico que viene vehiculado directamente por espacios imaginarios o decisivamente insólitos. Dentro de este tipo de estampas exóticas encontramos –vale la pena retomarlo– el mundo submarino que aparece en *Libro de las alucinaciones*, si bien en el poema al que aludimos la ubicación no es transitoria, sino que define por completo la vida que se describe. El viaje, en este caso, fue una sumersión forzada localizada en un pasado no muy lejano –pues «aún recordamos» (LA: 488)–. Si la fugacidad del delirio y el desvanecimiento subsiguiente de lo alcanzado acercan de alguna manera el fenómeno de la alucinación al funcionamiento de lo onírico, en el poema «Alucinación submarina» el proceso más bien parece asimilarse a una pesadilla a la que el yo se ha trasladado sin posibilidad de retorno. Parece que no se puede despertar –no se puede retroceder–. En efecto, el mundo nuevo que se habita crea una polarización con el antiguo que se recuerda y al que es imposible volver; el pasado ya no existe y, de hecho, según el poema es mejor no intentar recuperarlo, para no frustrarse en el empeño y tener la posibilidad, al menos, de recordarlo con dulzura. Esa es la conclusión con que se cierra el poema.

Cómo pude quemar mi recuerdo, empañar  
la luz de mi diamante... Cómo no supe a tiempo  
que al volver a la superficie  
lo destruía todo y me quedaba  
sin mar, tierra, ni cielo, pobre superviviente  
de la nostalgia y de la decepción... (LA: 489)

A pesar del paralelismo del título con otros del libro, la alucinación que se experimenta en este poema es –por su duración, por su imposibilidad de retorno y por su negatividad– de naturaleza diversa al fenómeno alucinado que se presenta en el resto de poemas y que como tal hemos descrito<sup>45</sup>. Dichas alucinaciones sí se ciñen a la

---

<sup>45</sup> También Barrajón ve aquí algo diferente, aunque él lo explica en otra línea, advirtiendo que en este poema «se invierten los planos a los que las alucinaciones de Hierro nos tenían acostumbrados, es decir, el camino que va de la realidad al sueño, para plasmar ahora una irrealidad de la que se pasa al recuerdo de una realidad –el pasado– sentida como sueño imposible» (1999: 255).

polarización en dos lugares, generalmente una ciudad española sobre la que se superpone una forastera –e incluso un país o un continente entero, como es el caso de «Alucinación en Salamanca» y «Alucinación de América», respectivamente–.

Así pues, lo que tienen en común los poemas de doble ambientación real/alucinada es la generación del segundo espacio como resultado de un viaje espontáneo, a veces incluso inesperado y otras anhelado, como en «Alucinación en Salamanca», aunque no se sabe exactamente qué se persigue ni dónde se puede hallar: «¿En dónde estás, por dónde / te hallaré, sombra, sombra, / sombra?...» (LA: 483). Este viaje, fugaz en su trayectoria, es efímero también en la duración de la estancia que provoca. Una tercera característica es la confusión de lugares, que lleva frecuentemente a casos de superposición espacial cuya explicación radica en el fenómeno que estamos comentando. Se confunden las capitales irlandesa y española en el ya referido pórtico de *Libro de las alucinaciones*:

*Me acuerdo de los árboles de Dublin...  
Alguien los vive y los recuerdo yo.  
De los árboles caen hojas doradas  
sobre el asfalto de Madrid.  
Crujen bajo mis pies, sobre mis hombros,  
acarician mis manos,  
quisieran exprimirme el corazón. (LA: 473)*

El hablante recuerda unos árboles que jamás había visto –él mismo reconoce que «Imaginar y recordar / se superponen y confunden»–, cuyos efectos se dejan notar sobre la realidad: las hojas imaginadas –«doradas»– pueden ser pisadas por sus propios pies, dado que realmente se sienten extendidas «sobre el asfalto de Madrid».

También en «El mar en la llanura» encontramos cierta superposición espacial, que se explica por un deseo de querer conservar la virtualidad comunicativa en un espacio mudo: ante la lejanía del mar el sujeto intenta superponer los valores que este representa para él solapando con ellos el paraje que tiene ante los ojos.

*Hojas crujían con la música  
con que embistes acantilados.  
La llanura fingió latidos,  
temblores, fuegos oceánicos. (LA: 491)*

Tierra y oleaje se imbrican en una visión aunadora, pero el resultado es fingido. No es posible que la «llanura» sustituya al mar, por mucho que la alucinación lo simule.

Algo parecido sucede en «Viejo San Juan», espacio puertorriqueño recordado y superpuesto sobre un puerto cántabro, quizás Castro Urdiales<sup>46</sup>. No hay solo «evocación del recuerdo nostálgico de una geografía perdida», sino que «Castro Urdiales coexiste con Puerto Rico en la conciencia» (Luce López-Baralt 2002: 47). Se explica así que el hablante no sepa en qué puerto exactamente se encuentra «—¿éste, aquél? Quién lo sabe—» (Ag: 565), confusión alentada por el «aguardiente» que alguien había dejado encima de la mesa, junto con una manzana. Esta fruta —que es desde el principio la sombra de ella misma— y aquella copa, consecuentemente, no pueden ser tomadas —«no hay mano que la tome»—, porque el sujeto se ha trasladado ya. No obstante, algo nos insinúa que el hablante, al mismo tiempo, sigue estando en el mismo lugar, pues ha probado el aguardiente, y le ha sabido «a lágrima», símbolo de la tristeza, o mejor de la nostalgia: «la sonrisa oxidada por la lejanía» del siguiente verso nos transmite, irracionalmente, una emoción positiva que tuvo lugar en el pasado y que al recordarse se vuelve amarga, porque nos recuerda la imposibilidad de recuperarla. El «aguardiente» sobre la mesa ejerce, en este poema, las funciones de la magdalena de Proust, pero con el matiz añadido del desencanto: su sabor no es el de «entonces». Por eso se insiste en esta idea y se dice que «El aguardiente tiene sabor a nunca más». La alucinación se torna, finalmente, vana e inútil, porque volver a las coordenadas espaciotemporales que se recuerdan y que se confunden en la conciencia se revela finalmente como una tarea «irrepetible e imposible»: ni a través de la memoria podemos trasladarnos allí, pues incluso los anclajes esenciales quedan dramáticamente embrollados.

Desde una perspectiva escéptica, Sánchez Zamarreño resta importancia a estos desplazamientos cuando afirma que se opera con espacios y tiempos «intercambiables,

---

<sup>46</sup> El poema apareció por vez primera, como «Pasajes», en *Cabotaje* (1988), junto a otros once, de los que destacamos «Castro Urdiales» por su relación con el que comentamos. Corregimos con esta nota la afirmación de López-Baralt (2002: 47) cuando señala que «Viejo San Juan» se tituló «Castro Urdiales» en esta primera versión. Desconocemos si la investigadora posee algún manuscrito que lo demuestre, pero lo cierto es que en *Cabotaje* «Castro Urdiales» corresponde a un poema diferente, el que comienza con el verso «A la sombra de Santa María» (Corona 1992c: 51).

que no pertenecen, en rigor, ni al poeta ni a sus lectores, sino al único territorio –el poético– donde tan extraordinaria subversión es posible» (1995: 30). Sin embargo, algo más parece haber en este juego cuando el poeta lo retoma en su último libro, porque también en *Cuaderno de Nueva York* son significativas las confusiones o fusiones espaciales, bien que ahora el foco se centra en un elemento concreto de la geografía urbana: el río. Al consignar su nombre propio, este resultará por metonimia identificador de la misma ciudad que cruza. El *East River* –más que el Hudson– será, en estos casos, el emblema neoyorquino. Ezra Pound, por ejemplo, escucha su corriente desde su prisión psiquiátrica, y este sonido le traslada a Italia: «oigo el rumor del río que no me dejan ver, el East River, el East Tiber que me trae palomas de Roma» (CNY: 645). El fluir del agua aporta un matiz esencial en estas consideraciones, al evocar irracionalmente una idea de trasvase emocional. Su simbolización mediante la dislocación espacial es muy oportuna, además, por el hecho de que los ríos conformen normalmente vías navegables. La peculiaridad del tratamiento de estas travesías en la poética alucinada de Hierro es que obvian lo temporal: el viaje no presenta separación entre los puntos de partida y de llegada, sino que ambos se dan simultáneamente y, por tanto se funden también en un mismo espacio. La aventura del héroe es, pues, del orden de la subjetividad, al ser fruto de una impresión alucinada.

Uno de los prodigios de la alucinación es su capacidad de volver familiar lo extraño; la fusión de las aguas simbolizaría, entonces, la impresión fugaz del sujeto de hallarse como en casa, de haber regresado momentáneamente a su patria. En «Cuplé para Miguel de Molina» se advierte esta relación, en la que la mutación del agua fluvial se ve reforzada por la fusión de las aguas marinas:

Se funden aguas atlánticas  
con las del Mediterráneo.  
La corriente del East River  
se ha Guadalquivirizado. (CNY: 679)

Hay ocasiones, incluso, en que la confusión se produce con aguas españolas desprovistas del dinamismo de la corriente. La revelación, es este caso, puede llegar a domar la imagen, estancándola:

Ya no es el agua del laúd

lo que resuena movida por las cuerdas,  
ni el agua del East River  
en cuya orilla se produce el prodigio,  
sino el agua domada del estanque  
de la Casa de Campo de Madrid. (CNY: 624)

Esta combinación de aguas –posible en la imaginación, dada su fluidez, pero imposible en la práctica por su distanciamiento geográfico– ya se presagiaba en *Libro de las alucinaciones*, si bien aquí lo que se mezclaba no eran los cauces de los ríos, sino sus nombres. Así el poeta se declara capaz de «mezclar en un poema, / sin temor al ridículo, / estos nombres de ríos navegables y abiertos –Sena, Támesis–, / con los de cauces casi secos –Manzanares» (LA: 530). La razón es que todo ya le resulta indiferente: «Ahora ya da lo mismo Londres, París, Madrid. / Igual música llevan el Támesis, el Sena, el Manzanares». Es el fin del régimen diurno, donde todo empieza a confundirse. Pertenecen estos versos a «El pasaporte», poema paradigmático para representar una de las facetas viajeras en la poesía de Hierro: la imposibilidad del viaje. Ya nos hemos referido a la circunstancia vital del poeta de haber tenido prohibida la salida del país durante toda su juventud; este es el tema que se poetiza ahora. La aventura, que se quería iniciática, ya no tiene sentido para un señor mayor<sup>47</sup>.

Resulta relevante el poema porque es de los pocos en los que el viaje se presenta únicamente como trayecto: se le da importancia al desplazamiento en sí mismo y a la posibilidad de hacerlo, es decir, al hecho de que «Por vez primera salía de mi patria / con veinte años de retraso» (LA: 530). El pasaporte llega tarde y por eso, aunque el viaje se haga, nunca alcanzará su objetivo –también llega tarde Brahms, en *Agenda*, al lecho de muerte de su amada–. Esta misma frustración es la que intenta subsanarse en «Viaje a Italia», poema que mantiene con «El pasaporte» cierta relación temática, aunque en este caso, como ya vimos, el viaje se realiza para buscarse a sí mismo en un lugar a donde proyectó llegar, pero a donde jamás viajó, «un lugar que yo inventé / y tal vez ya no existe. Para mirarme en un espejo / que reflejó mi vida cuando no estaba yo / y al que me acerco ahora, / cuando no puede devolver mi imagen» (LA: 537).

---

<sup>47</sup> Consúltese al respecto, en relación a estos poemas, el análisis de la figura del *viajero frustrado* que hemos analizado arriba con más detalle (pp. 521-522).

Cuando se explicita el medio de transporte en los poemas *viajeros* de José Hierro, este suele ser tren o barco. Si nos fijamos en los casos de este último, comprobaremos que frecuentemente aparece relacionado con el contexto mítico de la travesía de los muertos. En la época creativa que nos ocupa, la nave será uno de los símbolos explicitadores de la nocturnidad de las imágenes, por insertarse normalmente en estructuras de la inversión: conduce a la muerte, como el barco de «Adagio para Franz Schubert» (CNY: 665-668) –«nave fantasmal» convertida en «ataúd de caoba»– o, más sutilmente, en «Marina impasible» (LA: 492), donde se alude a «un orden que yo no entiendo»: el yo embarca «en la nave», pero no en la aventura del saber, del héroe que intentaba desentrañar, discernir, sino que ahora se acepta la confusión y el impedimento a la hora de alcanzar el conocimiento. Este siempre será una posibilidad que necesariamente se ha de abandonar al azar y que, en caso de conseguirse, proporcionará una plenitud fugaz que será inmediatamente olvidada. No hay esperanza de que el viaje alucinatorio, proporcionador de esas revelaciones, sea decisivo en la vida del sujeto. Y sin embargo, se sigue anhelando su luz instantánea como modo único de ir ensayándolo.

La embarcación simboliza el cuerpo con que navegamos por la vida, tan sagrado que constituye un verdadero templo. José Hierro combina esta tradición cristiana con la imaginería grecolatina cuando asimila el navío a construcciones religiosas –recordemos el poema «Palma de Mallorca» o la segunda de las «Cinco cabezas»–. El destino es, entonces, una realidad ineludible: la muerte. Con esta perspectiva podemos leer poemas como «Adagio para Franz Schubert» o «De otros mares». Navegar «hacia poniente» (Ag: 566) es dirigirse a «otros mares», a un «litoral desconocido» donde parece que solamente el silencio espera y de donde todo sugiere que no hay regreso posible; lo que se deja atrás es «para siempre». Unido a la simbología de la caída del día, podríamos identificar ese destino con la muerte, cuya «lengua extraña» no se entiende y de la que no se puede volver.

Para Bachelard, todo navío misterioso forma parte de «las naves de los muertos» (1978: 122), pero en Hierro la embarcación, cuando es presentada como algo sagrado, simboliza el propio cuerpo que dirigiéndose «hacia otro tiempo, / hacia otro cielo, hacia

*otro reino extraño*» (Ag: 570), va progresivamente vaciándose de vida; el «navío silencioso» (Ag: 574) acaba convirtiéndose en «catedral de la desolación». Toda navegación por la vida participa, de alguna manera, del viaje mítico de la muerte.

### 7.3. SIMBOLOGÍA DEL DESENCANTO

Hemos visto a lo largo del presente capítulo cómo, frente a la voluntad discernidora de la primera época, no hay ahora esperanza en las posibilidades propias de lucidez. Esta viene otorgada no cuando se la desea, sino cuando hay un ambiente adecuado y unas condiciones propicias en quien la va a recibir. Por lo demás, nada puede hacer el sujeto sino ponerse en disposición y esperar. Como consecuencia, el mundo se caracteriza por lo informe y la indistinción, intuición que se expresa mediante el aumento de los poemas en los que abundan elementos del régimen nocturno de la imagen (Durand 2005: 197-382). El empeño nombrador de la primera época y su voluntad por hallar los límites precisos de las palabras se revela ahora como un juego vano cuya finalidad, en un principio, no parece cumplir más objetivo que el placer lingüístico o prurito léxico, pues se impone la conciencia de que tras esfuerzo todo se confundirá en un mismo silencio, en una misma imposibilidad.

El vals futuro, felicidad florida  
de la dinastía risueña de los vieneses  
resucitados cada 1 de enero en los televisores,  
supervivientes de un imperio feliz e injusto  
que ya no puede ser.  
Son absorbidos, chupados, esclavizados  
por lo hondo tenebroso. En el embudo  
caen y desaparecen gorjeos de las aves  
de los bosques de Viena, huéspedes de las ramas  
húmedas de los tilos y los abedules,  
aroma de grosellas y frambuesas,  
de fresas y de arándanos: todos aprisionados  
en las redes de escarcha del otoño.  
El implacable sumidero  
devora tules, sedas, lámparas de luz azulada,  
nubes que se suicidan arrojándose

al hueco que termina  
 en el corazón verde del mar,  
 en la hoguera sombría y helada de la nada,  
 en lo fatal, irreversiblemente mudo.  
 Los invisibles compañeros  
 contemplan aterrados y desamparados  
 ese derrumbamiento que acaba en el silencio. (CNY: 667)

Lo curioso es que la alucinación, en muchas ocasiones, también va a suponer confusión. En esta clave podría entenderse la fusión de espacios, tiempos y personajes que hemos ido desentrañando en los sucesivos apartados. Recordemos el ejemplo prototípico de «Alucinación en Salamanca», donde el hablante, incluso mientras está siendo iluminado, no sabe discernir «quién fui / el que ha vivido instantes / que yo recuerdo ahora. / Qué, alma mía, en qué cuerpo, / que no era mío, anduvo / por aquí» (LA: 484).

Igualmente, el alcohol deja de ser la pócima del héroe; el antihéroe no recibe con ella el discernimiento, sino la ebriedad. Así, frente a la positividad de las bebidas espirituosas en los libros primeros, ahora estas confunden al sujeto. Lear King teme ver a Cordelia «sumergida en un licor trémulo y turbio» (CNY: 675), imagen que, unida a las resonancias tétricas del formol, visualiza el temor de la pérdida de la lucidez: la embriaguez es en este poema símbolo de la «demencia senil» (López-Baralt 2002: 170). En *Cuaderno de Nueva York* los licores, que se hallan nombrados en sus múltiples variedades –«Transfigurado por la noche, oficio / el rito de la transfiguración / con libaciones de ginebra, bourbon, / whisky, tequila, ron» (CNY: 619)–, según el afán de desmenuzamiento de la realidad propio de estos últimos libros, acaban simbolizando el horror ante el vacío, siempre tocado de ofuscación e indeterminación: borracho, «después del 5.º bourbon» (CNY: 662), la muerte sigue siendo una incógnita que es mejor no despejar. Habrá que «humanizar» al alcohol con «zumo de lima, ácida y verde» (CNY: 619) para poder beber el trago.

Si recordamos «Vino de crianza» (Hierro 1991d), transcrito en la página 227, descubrimos aquí una concepción enológica que nos recuerda más a la primera época por sus notas de sublimidad, resurgimiento, etc. Se mantienen, en efecto, algunas asociaciones arquetípicas con el «oro», con los «dioses» y con la «resurrección», si bien



estas últimas son aplicadas al propio licor como metáfora de su proceso de elaboración, más que como símbolo de los dones que otorga a quien lo degusta.

Pero los dioses nunca mueren, juro  
que respiro. Y espero: estoy seguro  
de mi resurrección al tercer año.

La descripción del vino se basa más que en una expresión simbólica, en una serie metafórica cuyo significado –insistimos– no se inserta ni con matices en la línea del desencanto propia del momento creativo en el que se compuso el poema, excepción que podría explicarse por ser un soneto de circunstancias: se sale, por tanto, del tono general de la segunda época porque al autor le interesaba transmitir para la ocasión un mensaje de esperanza, realzador de los valores positivos del vino.

La aparentemente lúdica tarea del nuevo «nombrador», cuyo léxico se diversifica, es una característica expresiva de la segunda época creativa hierriana que ya hemos ido vislumbrando en diferentes apartados. Así, la variedad teriomorfa y metalúrgica va en consonancia con la explosión de vocabulario a la que en general asistimos en estos últimos libros. La voluntad sinonímica o de exploración en los campos semánticos con que podemos identificar este fenómeno produce en ocasiones un efecto de refinamiento que consideramos evidente especialmente cuando se refería, como vimos, a los elementos inorgánicos o materias valiosas. Esta exquisitez se amplía a los comestibles e incluso a la vestimenta. La indumentaria, en efecto, multiplica su presencia y diversificación: «La muerte con sus perlas, / sus sedas, sus rubíes, abanicos de pluma, / encajes, terciopelos» (Ag: 592)<sup>48</sup>. Asimismo, el mar y el ambiente, se evocan mediante tejidos como la «seda» (CNY: 619, 620, 621), a veces combinada con «terciopelo» (CNY: 630) o «tules» (CNY: 667), reflejo de la cosmovisión urbana y mercantil del sujeto, que determina incluso su experiencia del mundo natural.

A la luz de estos planteamientos sería posible considerar que la poética del desencanto, de manera paralela a la confusión e imposibilidad de discernimiento

---

<sup>48</sup> Complementamos el comentario de «Verdi 1874», poema al que pertenecen estos versos, en las páginas 523-524.

verdaderamente efectivo, se corresponde con una determinada visión de la realidad que podríamos denominar *analista* o *desmembradora*. Sin entrar por ahora en interpretaciones simbólicas, de las que cada elemento per se está desprovisto, llama la atención el despliegue minucioso en determinados terrenos léxicos, como el de la música y los instrumentos, los comestibles, la vestimenta, el mundo animal invertebrado o los metales. Lo simbólico no es cada una de estas realidades individuales, sino la circunstancia de que todo se presente tan desmembrado y detallado: «breves enumeraciones se enlazan y superponen unas a otras, conformando un paisaje vegetal y heterogéneo, maleza sobre el cemento, o cemento vuelto maleza» (Moga 2001: 138). En efecto, estas enumeraciones y esta minucia detallista que ya hemos comentado en algunos apartados reflejan, interpretadas globalmente, una incompreensión del progreso, de las formas de vida deshumanizadas e incluso de la función última de la poesía. La hipótesis que pretendemos demostrar en relación a ello es que estos procedimientos son reflejo del desencanto general del sujeto.

*En esta casa había antes  
lagartijas, jarras, erizos,  
pintores, nubes, madre selvas,  
olas plegadas, amapolas,  
humo de hogueras...  
[...]  
Qué pensará el gato feudal  
al saber que no tiene alma;  
y los ajos, qué pensarán  
el domingo los ajos, qué  
pensarán el barril de orujo,  
el tomillo, el cantueso, cuando  
se miren al espejo y vean  
su cara cubierta de arrugas. (Ag: 606)*

Por un lado, lo que antes se nombraba y producía efecto, se ha vaciado ya de sentido; por otro, se descubren nuevas realidades que aparentemente conducen a posibilidades vitales más avanzadas, pero que no conforman sino ocasión de mayor desecho o deshumanización:

Nuestros pies chapotean en el limo verduzco,  
pisan después en el asfalto.  
Y atravesamos el desfiladero de acero y de cristal,  
volúmenes impávidos  
constelados de gotas de sudor  
de la luna creciente, de los astros eléctricos.

Avanzamos, arañas al acecho,  
 sobre la red de calles y avenidas.  
 Palpita, parpadea la ciudad, incendiada de flores,  
 frutas, envases de cartón, latas, botellas vacías.  
 En los acuarios de los escaparates nadan  
 los maniqués calvos y desnudos  
 o cubiertos de tules, linos, pieles  
 (¡salvad a los visones, a las chinchillas, a los leopardos!  
 reza un cartel, portado –igual que un estandarte–  
 por un hombre andrajoso). (CNY: 634)

Las cuestiones que acabamos de considerar mantendrían relación con una de las claves definidoras del momento creativo en que se insertan: la simbología de la gran ciudad, y lo hacen en la medida en que contribuyen a crear una escenografía sibarita que contrasta con el salvajismo moral de sus habitantes. En efecto, el despliegue terminológico en los campos reseñados sería consecuencia de la opulencia de mercancías disponibles para el sujeto moderno –si no siempre para su poder adquisitivo, sí al menos para su vista y experiencia de mundo, es decir, para su conocimiento–: aumentan los productos artificiales al tiempo que los naturales van dejando de estar al alcance del ciudadano, bien porque decrecen sus ocurrencias –disminuye la frecuencia de aparición de las flores y vegetales, disminuye la presencia de la tierra y las elevaciones del terreno–, bien porque se viven como un artículo más de entre los muchos disponibles para su comercialización –el cielo deja de ser accesible o a lo sumo se presenta en porciones, la fruta y las hortalizas se presentan en formato de golosina o incluso como ornato callejero–. Cuando la naturaleza es insertada simbólicamente en la ciudad, será su vertiente salvaje o agresiva la que se actualice –recordemos la plétora de alimañas y fieras–. La vida natural, en definitiva, es intocable: hay formantes esenciales que están ausentes, mientras otros resultan, ora ariscos y peligrosos, ora edulcorados o plastificados –las frutas, además de no presentar conexión alguna con la rama donde maduraron, aparecen «acabadas de barnizar» (CNY: 619), es decir, recubiertas de una artificialidad que las aparta más todavía de su origen–.

Nos interesa destacar estas cuestiones porque consideramos que bajo ellas subyace una motivación común: se trataría de una manifestación más del desengaño, de la constatación de que el progreso no produce sino una distancia creciente entre las mayores posibilidades de bienestar y el resultado de malestar existencial. Es, en cierta

manera, la expresión de la soledad y angustia de la humanidad, que lejos de aminorar con la disponibilidad y variedad de los bienes materiales, se acrecienta cuanto más abundantes se presentan estos en la sociedad. Estamos, en fin, ante la dicotomía entre el avance y el retroceso. Javier Gómez-Montero añade:

En realidad, toda la obra de José Hierro (desde 1950) gravita sobre el agotamiento de los paradigmas de la Modernidad; pero si bajo la dictadura franquista su obra propiciaba una lectura en clave hispánica, *Cuaderno de Nueva York* traslada el drama de la existencia a un contexto global que incluye, además, la crisis de la civilización occidental, aún más agudizada en la segunda mitad del siglo XX. Sus textos se decantan como un discurso crítico de la Modernidad todavía aferrado a sus obsesiones de significación. (2004: 227)

Gómez-Montero, en este sentido, habla de «exceso de lenguaje» y de «incapacidad humana de descifrarlo» (2004: 224). Lo expresa el propio poeta en el «Preludio» de *Cuaderno de Nueva York*:

*A partir de onomatopeyas,  
de monosílabos, gruñidos,  
desarrolló un sistema de secuencias sonoras.  
Podría así memorizar sucesos del pasado,  
articular sus adivinaciones, [...]  
Los sonidos domesticados decían  
mucho más de lo que decían [...]  
y todos percibían su esencia misteriosa  
que no sabían descifrar.  
[...]  
Nadie comprendió entonces sus palabras.  
Por eso andan, ahora, las palabras,  
pasando por los vientos,  
ávidas de que alguno las recoja  
siglos después de pronunciadas. (CNY: 613-614)*

El problema semántico, directamente relacionado con el superávit de vocablos, se podría asimismo explicar por el hecho de que en la megalópolis «ha sido abolida también la más elemental vinculación con la naturaleza» (Gómez-Montero 2004: 225). Estas mismas palabras «ávidas de que alguno las recoja» pueden ser interpretadas como las pertenecientes a todos los autores que nos han precedido, y que subyacen de manera más o menos consciente, más o menos explícita, en todo supuesto texto nuevo u original. Así, las múltiples referencias culturalistas que encontramos en la producción del último

Hierro son marcas hipotextuales<sup>49</sup> de un palimpsesto actualmente desprovisto de sentido por no existir una memoria colectiva que las aúne.

Mi mano, la del ensimismado, la del silencioso  
que ha aprendido a no recordar,  
vierte sobre el pergamino que ellos –¿lo dije ya?– no ven,  
el contenido de uno, dos, tres, no sé cuántos  
jarros de cerveza. Y las palabras  
que balbucean, o garrapatean, se disuelven,  
emergen en el palimpsesto  
los signos anegados, las palabras primeras  
–raspadas, desvanecidas, espectrales–  
que daban testimonio de sucesos,  
crónicas desoladas y sombras,  
que ya no quieren recordar,  
que ya no saben descifrar.

Viejos, cegatos, acurrucados en la desmemoria  
como el niño en los brazos de la madre,  
no tienen fuerza para desafiar, para enfrentarse  
con los signos antiguos que relatan historias  
de las que fuimos protagonistas y memorialistas.

Rescato ahora, desentierro ahora,  
pasado medio siglo,  
los signos desvaídos y resucitados. Dibujan  
–¡y con qué nitidez!–  
filas interminables de niños, de mujeres, de viejos  
hambrientos, esqueléticos, desamparados,  
rebaños resignados, sacrificados funcionariamente  
en el ara del dios Gas. [...] (CNY: 636)

Repárese en la obsesión por reformular buscando concretar, aparato léxico que no se corresponde con el contenido, siendo este justamente la imposibilidad de concreción en la era de la sobreinformación: no sabemos de qué datos fiarnos de entre la sobreabundancia y variedad de los mismos; el hablante mismo se ve incapaz de decidir con qué palabras quedarse, pues todas son maravillosas, espléndidas, aunque no sepamos qué es lo que exactamente comunicamos con ellas.

Muchos han hablado, por otro lado, de la explosión musical a la que asistimos de manera creciente en la poesía de José Hierro. No es nuestro propósito volver sobre un

---

<sup>49</sup> Tomamos la propuesta terminológica de Genette en su ensayo precisamente titulado *Palimpsestos* (1989).

tema tan tratado en diferentes monografías y artículos<sup>50</sup> –cuya existencia nos exime de hacerlo–, pero sí queremos puntualizar una cuestión que viene al hilo de lo comentado hasta ahora. Tanto los instrumentos musicales como la tipología compositiva va adquiriendo cada vez mayor presencia y precisión, especialmente a partir de *Cuanto sé de mí*, convirtiéndose, ya en la segunda época, en uno más de los indicadores culturales de refinamiento que en ella advertimos. En efecto, la música, desde su elementalidad primera, va ganando en complejidad conforme avanza la producción poética hierriana. Se diseccionan los instrumentos, se multiplica su variedad, al tiempo que se descomponen y reproducen los sonidos y los tipos de composiciones musicales. Todo ello se lleva a cabo en un proceso de muestra intelectual del saber que podríamos enmarcar dentro del culturalismo característico de esta poética segunda de Hierro, pues va de la mano del considerable aumento de nombres propios y referencias histórico-literarias: «Música viva, como un mar que transcurre para los soñadores / –Bach, Schumann, Brahms o Debussy–; / señales de otras músicas futuras, de otras vidas, / de otros tiempos –Boulez, Berio, Stockhausen, Luis de Pablo–» (LA: 515). Veamos, siquiera sucintamente, un ejemplo perteneciente a *Agenda*, titulado «Doble concierto»:

Así fui yo descifrando sonidos desunidos  
 hasta lograr encarcelarlos en ocho mágicos compases  
 que al fin me revelaron parte de su secreto.

La música, lo recuerdo ahora,  
 sonaba ronca y estridente en los altavoces.  
 Y no se ajaba su hermosura.  
 Por vez primera el ciego contemplaba el cuerpo amado.  
 El analfabeto escuchaba, en la voz de quien lo escribiera,  
 el mensaje de amor.  
 El adagio tenía, voz, carne, sangre,  
 gracias a los violines, trombas, oboes, flautas, celestas. (Ag: 561)

Parece que ha tenido lugar un prodigio revelador, pero la actualización de los instrumentos no corresponde a un intento de precisión, sino que se trata de una enumeración que parece obedecer a una suerte de orden caótico: con ello el hablante responde a un gusto por la exhibición de vocabulario más que a una voluntad de

---

<sup>50</sup> Véanse, por ejemplo, los estudios de Paraíso (1976: 59-71; 2001: 229-252), Cavallo (1991: 67-90), Amorós (1994: 10-12), Provencio (2001: 253-261), Sánchez Zamarreño (2001: 263-296) o De la Peña (2009: 309-318).

concreción referencial. Como si diera lo mismo unos acordes que otros, el adagio es, en definitiva, producto del azar, no del arbitrio del creador gastronómico-musicólogo del poema. Involuntariamente, la conciencia alucinada atraerá sobre sí elementos discordantes, nueva exuberancia de bártulos, esta vez culinarios, los cuales son citados con disposición semejante a la que se había utilizado en el caso de los musicales.

¿Qué hace aquí esa otra música que yo no quiero recordar?  
 Sonaba en una orquesta de cazos, de sartenes, de ollas, de cuchillos.  
 Y yo no sé siquiera si era la misma que soñé.  
 [...]
   
 La obra descubierta y la obra imaginada  
 palpitaban fundidas en la orquesta  
 de violines, sartenes, oboes, cazos, cuchillos y celestas.  
 Una –lo dije ya– existía antes de mí. La otra  
 no existió nunca. Y nunca existirá. (Ag: 562)

No hay ningún mérito en una obra azarosa que, por otra parte, no se acaba nunca de concluir. Todo se funde de nuevo en la indistinción: «Quiero dormir. Estoy confuso. / Empiezo a trastocarlo todo». Finalmente, el creador alucinado reconoce que todo ha sido inevitablemente un «desconcierto».

Al mismo tiempo, el despiece de la música en sus variados elementos se correspondería simbólicamente con una voluntad analítica de diseccionar la esencia de la poesía, su misterio y su ritmo. El canto, que en la primera época era una intuición trascendente, ha perdido los valores que hacían de él un instrumento con cierto poder –si no de cambiar el mundo, sí al menos de evocar el pasado o transmitir realidades y mensajes ocultos que el ejercicio de la misma poesía devela–. El canto ahora no mantiene relación con la iluminación; las verdades alcanzadas son alucinadas: se perciben momentáneamente y no se pueden comunicar. En este contexto no sería descabellado considerar la variedad musical en su conjunto como símbolo desencantado de esta pérdida, como quien al pararse su reloj lo despieza por completo para saber dónde está el problema, al tiempo que pretende hallar el quid de su funcionamiento. ¿Por qué antes la música de la poesía era capaz de sostener la esperanza del sujeto y ahora no? La sospecha es que posiblemente nada se esconde tras el examen de todas las piezas. Entendemos así el ánimo desilusionado que afecta a la etapa: no hay nada

especial en el sombrero del mago. Quizás todo fue un truco de magia, un ilusionismo. Algo únicamente recuperable, en definitiva, mediante la alucinación.

Cabe descartar, por consiguiente, que tanto la proliferación imaginativa como la culturalista sean exhibiciones eruditas de carácter gratuito. La minuciosidad léxica que se despliega en los libros tardíos de José Hierro produce un marcado efecto de desmembramiento que podría responder a una voluntad de despiezar la realidad, para analizarla mejor. El resultado, sin embargo, es una percepción fragmentada de la existencia, a la que a pesar del esfuerzo no se encuentra sentido último o visualización completa<sup>51</sup>. Un ejemplo paradigmático sería la *cabeza parlante* –en palabras de Octavio Paz (1992: 279)– que se disgrega en las «Cinco cabezas» que no son sino cinco facetas de la misma, juego de perspectivas que López-Baralt ha comparado con un «cuadro cubista» (2002: 49)<sup>52</sup>. En efecto, la descomposición en la contemplación podría ser consecuencia de la audacia hierriana de incluir en el poema una multiplicidad de perspectivas. Se trataría de ese «afán de un perro hambriento» (LA: 506) con el que se intenta inútilmente desentrañar la vida y cuyo desenlace no puede ser otro que el de una revelación desengañada: no hay nada que buscar y cuando parece que algo se ha encontrado, pronto se desvanece sin dejar rastro, al manifestarse –en última instancia– como realidad ilusoria fruto de la alucinación.

El desmembramiento es mucho más evidente si nos fijamos en la gran cantidad de imágenes de desecho y muerte que pueblan estos libros, como queriendo connotar la desintegración de lo que un día se intuyó y cuya reconstrucción parece ser «fantasmal materia de sueño»:

*Hablaban con bocas de sombra,  
susurraban sucesos mágicos,  
historias de herrumbre y de musgo  
(no sabían que estaban muertos,  
y yo no quería apenarlos).*

---

<sup>51</sup> Como vimos en el apartado 5.2.2, la simbología de la niebla en la segunda época hierriana producía este mismo efecto.

<sup>52</sup> Podríamos, en virtud de lo dicho, añadir estos procedimientos a lo que Dionisio Cañas, refiriéndose a la etapa alucinada en general, ha llamado *cubismo emocional* (1986: 70). Cfr. López Baralt (1989: 409), más desarrollado en su monografía (2002: 73-74).



*Fui reconstruyendo sonidos  
que en el sueño significaban  
para interpretarlos despierto  
y atribuirlos a unos labios.  
(Quería conocer el nombre  
de quienes me hablaban en sueños:  
la rosa no olería igual  
sí su nombre no fuese rosa.)  
Rescaté, lúcido y sonámbulo,  
los vestigios que la marea  
llevó a mi playa de despierto;  
con ellos construiría un puente  
desde el soñar hasta el velar:  
así tendrían consistencia  
las palabras impronunciables  
que yo escuché cuando dormía,  
fantasmal materia de sueño. (CNY: 649)*

«Pecios de sombra» se titula la sección que encabeza el poema transcrito: «cáscara», «pecios», «herrumbre», «vertedero», «escombros», «esquirlas», «tizones», «colillas», son «residuos» que se van depositando léxicamente en los versos de la segunda época. Las verdades esplendorosas que un día se perseguían se pudren en caso de alcanzarse, «*nos dejan en los dedos un grumillo de muerte, / un residuo viscoso, una turbiedad amarilla*» (Ag: 551).

*Estas palabras,  
estas figuras y ráfagas y signos...  
Me asomé al vertedero. Distinguí  
entre bocanadas de sombra  
–rotos por el relámpago de los cristales y de los metales,  
entre cintas, escorias, herrumbre, papeles–  
mitos de sol, fantasías de viento y mármol,  
claridades parpadeantes [...] (Ag: 558)*

En «Adagio para Franz Schubert» se desarrolla esta intuición: «Las palabras son ascuas. / Todo es en este instante / desolación, herrumbre, acabamiento» (CNY: 665). Como se reconoce versos arriba, las «copas» que bebe el sujeto –aquello que quisiéramos nos comunicara el discernimiento– no tienen ya el poder de iluminar verdades: estas están «diluidas en la memoria» porque el «oro» del recipiente se ha «ajado» y produce un «resplandor marchito», incapaz del prodigio<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Sobre la pérdida de comunicatividad del metal áureo en la segunda época, vid. supra pp. 396-397.

El universo propio que se derrumba, después incluso de intentarlo reconstruir, aparece personificado; frente a las «ruinas», la lucha vital del moribundo: «Oigo cómo jadea / con la disnea del agonizante, del sobremurierte» (CNY: 674).

Frecuentemente este tipo de vocabulario connota que es la misma conciencia personal la que se desintegra, y no únicamente el mundo que la envuelve o el lenguaje que los expresa: «lepra», «estertor», «disnea», «ataúd», «túmulo», «camposanto», son vocablos característicos de estos últimos libros, junto con otros que ya habían aparecido antes en alguna ocasión: «cementerio», «calavera», «esqueleto», etc.

Este conjunto de imágenes que podríamos denominar *simbología del desencanto* es propio de la segunda época creativa del poeta, como lo es también la visión simbólica que la origina. El tipo de construcción imaginativa descrita enlaza armónicamente con la poética de la etapa: la actitud lírica está en consonancia con el tipo de protagonización y con la significación simbólica de la escenografía urbana y alucinada.

## **CONCLUSIONES**



## 8. EN LA CARNE DESNUDA LA ESCARCHA

Es difícil encontrar un verso del propio José Hierro que sintetice de alguna manera la doble investigación cuyos resultados hemos expuesto a lo largo de esta Tesis Doctoral. Y decimos difícil porque, a nuestro parecer, solo hay uno en toda su obra que responde al mencionado objetivo, y además está entre paréntesis: «(Descalzo he salido a sentir en la carne desnuda la escarcha)» (A: 136). Pertenece al primer poema hierriano titulado «Alucinación», de *Alegría*, doblemente emblemático por figurar en el libro que le valió el prestigioso «Adonais» y por insertar en el principio de su trayectoria la clave de la que sería su segunda época, el hallazgo alucinatorio.

Que el verso va entre paréntesis es una verdad a medias. Porque en realidad es una reformulación de los dos con los que se abre el poema, juego enunciativo muy característico del decir hierriano desde sus orígenes. Si el poema es representativo de la obra entera del poeta –objeto de estudio que nos ocupa–, este verso en concreto rubricaría la bidimensionalidad de la perspectiva con la que a ella nos acercamos: la modalización lírica y la construcción simbólica. El yo confiesa su intención experiencial, desnuda su carne para que la experiencia sea más pura y más verdadero sea, en consecuencia, el testimonio que pueda darnos de ella. La perspectiva comunicativa se muestra doblemente impudorosa, al ser manifestada también a nivel simbólico: la «carne» –como parte más sensitiva del yo– focaliza la importancia del verbo «sentir», cuyas notas semánticas de hondura subjetiva son así puestas de manifiesto; en efecto, la desnudez y la falta de calzado posibilitan el contacto directo con la «escarcha», símbolo de la verdad esencial que llega a producir dolor y que al mismo tiempo se derretirá

inevitablemente con el contacto de la piel tibia. El verso es una declaración de haberse puesto en camino en busca de una revelación. Su mayor o menor confianza en los efectos de la misma, así como el tipo de construcciones pragmáticas y simbólicas en que se apoya el proceso, marcarán los dos polos a los que tiende la poesía de José Hierro.

A lo largo de la presente investigación hemos podido constatar una clara evolución en la obra del poeta, que se mueve desde una poética realista –aunque con determinados signos de modernidad– ubicada en el ámbito público, con fe en la palabra y con voluntad de acercamiento al prójimo, hasta una poética desencantada, que recurre al territorio íntimo de la conciencia alucinada y de la vida familiar, con frecuencia expresada –paradójicamente– a través de subjetividades ajenas. Así lo confirman las líneas temáticas que subyacen. Podemos concluir, a la luz de todo ello, que en la primera época creativa de Hierro el territorio geográfico en el que se enmarca su poesía está evidenciado intencionadamente. El yo delimita su territorio y se identifica con él: de España va a hablar, de su patria va a contar las penas, de sus ciudades. Nada se deja a la imaginación, la territorialización<sup>1</sup> es intencionada. «Canto a España» y «Segovia» de *Quinta del 42* son algunos de los títulos que pretenden explícitamente situar el canto en un lugar que le pertenece por el hecho de nombrarlo y de identificarse con él.

En cuanto al lugar exacto dentro de la ciudad, el poeta, el hombre social, se apropia de la plaza pública, lugar céntrico y por tanto simbólicamente propicio a la manifestación de verdades ocultas. En el poema «Plaza sola», la cursiva marca el comienzo de una superposición de un tiempo pasado o imaginado sobre el presente de soledad; sin embargo, no es la amada quien va a hacer su aparición para compensar ese abandono, sino los otros «hombres», legitimados para el espacio público por el mero hecho de serlo.

*Ya los balcones solitarios  
se han poblado de hombres que cantan,  
de hombres que sueñan y se yerguen  
en el umbral de la mañana. (Q42: 324)*

---

<sup>1</sup> Es justo lo contrario que sucede ahora con la globalización. El imperio, como lo llaman Hardt y Negri, «es un aparato descentrado y desterritorializador» (2002: 14).

La mujer, en este contexto, es casi un holograma, una figura fantasmagórica a la que apenas se ve de espaldas. Su ser en el mundo de manera tan ausente la acerca al territorio alucinado del poeta, no a su terreno real e histórico.

Esta ausencia de la mujer se explica también a través de las implicaturas que se desprenden de las dedicatorias de los diferentes libros. Este punto es también un foco de contraste entre las dos épocas creativas de Hierro: si en la primera el territorio era el público, en la segunda lo será el familiar o, al menos, el interior. Efectivamente –y en esto coincidimos con Pedro J. de la Peña–, «la disociación entre lo público y lo privado constituye un componente importante en la comprensión de toda su trayectoria poética» (2009: 234).

El territorio cronológico con que se identifica el poeta también está claramente delimitado. La guerra civil y la posguerra es el marco histórico donde el canto comprometido tiene sentido, compartiendo el dolor de la patria y el sufrimiento de la cárcel. Es aquí donde entendemos que el poeta extienda su mirada y se entristezca al ver el panorama: «Oh España, qué vieja y qué seca te veo» (Q42: 317). De ahí que el poeta emblematicase el mar, tan presente en su poesía, como una de las pocas salidas que pueden desear los hombres que vivieron en este marco cronológico del cual el yo hace su territorio. Si la muerte podía ser también vivida como un gesto libertador, la experiencia vivida por este hombre de posguerra le lleva a desconfiar incluso de que la muerte le devuelva la libertad. De ahí que desee el mar aun después de muerto. «No puede, quien amaba las olas, / desear otro fin», dice el poeta en «Junto al mar», después de pedir que «Si muero, que me pongan desnudo, / desnudo junto al mar» (Q42: 309).

El desencanto comienza a hacer mella en la conciencia, y de ahí la pregunta «¿Afanarse? Para qué, / si a nada se llega» (Q42: 368), conectando así con el poema siguiente, también sin título: «Pobrecillos. Cómo se afanan. / Cómo el tiempo les seca el alma» (Q42: 371). Podemos decir que, si seguimos la trayectoria poética de Hierro, vemos cómo el yo va dándose cuenta de la inutilidad de su empecinamiento por aferrarse

a un tiempo y a un espacio<sup>2</sup>. Hierro acabará siendo entendido, como quiere José Olivio Jiménez, en cuanto *poeta de la temporalidad* (1990: 7-21), pues el testimonio de los primeros libros dejará paso a una variante intimista de lo temporal. En efecto, la etapa segunda está presidida por un tiempo intemporal, que viene marcado por la alucinación y los fenómenos que la simbolizan. Así, el *yo ubicado* de la primera época va dejando paso a un *yo alucinado*, descentrado, hecho que conduce a un crecimiento de la función modal: el yo se aferra a lo que sabe y no sabe, a lo que desea, y deja de expresar lo que cree o lo que es –función ideológica característica de la anterior etapa–. Aunque ya ocurre en libros anteriores, esto alcanza su clímax en *Libro de las alucinaciones*: la alucinación en Hierro aparece así como un territorio alternativo o «territorio comarcal», como lo llamará De la Peña (2009: 172), entendido –en oposición a lo nacional y público– como un lugar interior donde el sujeto se legitima en su subjetividad, en sus fantasías. Se tratará de la respuesta de quien ya no encuentra sentido a seguir empeinado en mantener su lúcido territorio. Es la respuesta de un «es cansado» como dirá el título de la cuarta parte de *Libro de las alucinaciones*.

La modalización lírica característica de cada etapa hierriana ha venido a confirmar todo lo dicho. Nuestra investigación partía del cumplimiento en el caso concreto de José Hierro de una observación general que ya hiciera Iuri I. Levin: «diferentes poetas (o diversos períodos de la creación de un poeta) por lo regular se caracterizan por la preferencia de determinados esquemas comunicativos» (1986: 109). Lo interesante ha sido comprobar cómo las tipologías fundamentales que hemos descrito se presentaban en consonancia con los postulados principales de cada poética, hecho que nos ha servido para articular la poesía de Hierro y que ha dado sentido a nuestra investigación. Recapitulando, *Tierra sin nosotros*, *Alegría* y *Con las piedras, con el viento...* destacaban en cuanto a la frecuencia de uso de la primera persona, con variedad de tipos egotivos, sin preocuparse en absoluto por las tácticas de enmascaramiento: no detectamos pudor afectivo que conduzca al yo a objetivarse en una tercera persona o a desdoblarse en un

---

<sup>2</sup> Dice De la Peña que «el discurso de la lírica ha sobrepasado la biografía para instalarse en la irracionalidad de las emociones, las vivencias, los sueños, que afectan a nuestra percepción del mundo» (2009: 144), a lo que añade: «Hierro ha pasado de descubrir la realidad a descubrir su realidad».



tú de la reflexión –sí a incluirse en un nosotros, pero no precisamente por pudor–. Estos tres primeros libros de Hierro están vinculados por la presencia en ellos de otros restos de modernidad, como la escasísima presencia de la enunciación lírica y el empleo del apóstrofe para apelar a elementos inasibles o de la naturaleza a los que se trasfiere –ahora sí– parte de la emotividad surgida del yo. Este último recurso, en realidad, se extenderá también a *Quinta del 42* y *Cuanto sé de mí*.

No obstante, en la modalización lírica de la primera época poética de José Hierro también observamos signos evidentes, mucho más determinantes, que apuntan a su inserción en la poética de signo realista, canónica en los años de posguerra. Se trata de la utilización de la persona amplificada, un nosotros plural que si bien no implica –como el mismo Hierro dejó dicho– ningún posicionamiento político concreto, sí supondrá cierto compromiso y sentimiento solidario con la sociedad, pues es un sentir colectivo el que lo provoca. En el mismo sentido apunta la actitud de apóstrofe lírico: la apelación se hará frecuentemente al amigo, al camarada, o simplemente al individuo anónimo, en la medida en que el poeta siente que todos son iguales ante el sufrimiento. Entre los apóstrofes impropios<sup>3</sup> destaca, por su interpretación en esta línea, el llamamiento a la patria, entendida no como sustantivo colectivo, sino adquiriendo un cariz profundamente simbólico.

El único libro que supone una excepción radical a lo apuntado en el párrafo anterior es el lírico *Con las piedras, con el viento...* En él, a los signos de modernidad que compartía con sus antecedentes se unen dos más que suponen la negación exacta de los rasgos de testimonio social que se observan en el resto de producción poética de esta primera etapa: si hemos hablado de una primera persona plural que busca la inclusión solidaria de todos, ahora nos encontramos con un nosotros estrictamente dual, referido a la pareja humana. El sentimiento que lo mueve se ha reducido: frente al *agape* general, el *eros* concreto. La temática amorosa tan señalada de este libro le lleva, en esta misma línea, a patentizar un uso muy específico –si bien muy común en la lírica– del recurso

---

<sup>3</sup> Siguiendo la conceptualización de Lévine (1976: 207; 1986: 118-119), se trata de las ya comentadas apelaciones a la naturaleza o a elementos de signo temporal o metafísico –alma, muerte–, características, como hemos dicho, de la totalidad del período.

apelativo: si arriba identificábamos al tú como un amigo, confidente y, en consecuencia, esperablemente varón, ahora se trata casi exclusivamente del tú de la amada, a quien la voz poética se dirige sin llegar a la herejía de la pasión, pero sin esconder tampoco la función patética que le caracteriza. Es por ello que el libro acaba configurando un «oasis único en el desierto de lo femenino» (Saneleuterio 2010: 505). Así lo concluimos en «Los reductos amorosos en la poesía de José Hierro: la mujer como espacio de intimidad», artículo todavía en prensa:

la mujer aparece y mucho, instalándose en actitudes líricas que en el resto de libros son dominio exclusivo de los hombres: el tú lírico y la persona amplificada, pasan a ser ahora un apóstrofe a la amada y un nosotros amoroso, neutralizador de la pareja humana. Pero esta presencia exuberante de lo femenino, lejos de servir de contrapunto a la ausencia de la mujer en el resto de libros del poeta –en los que dominan los ámbitos públicos y masculinos–, lo que hace es confirmarlo, pues con ello lo que se consigue es que esta exclusión se complemente desde la perspectiva inversa: la figuración de la mujer, la sensibilidad de lo femenino, como propios de un territorio necesariamente personal y doméstico. Y así sucede, pues este trazado del escenario amoroso es intrínsecamente íntimo. No se mezclan los espacios. Por eso consideramos este libro como un reducto del amor, tan raro en el resto de libros de Hierro, es decir, un reducto de lo íntimo; en definitiva, un reducto de lo femenino.

Sin embargo, hay algo que conviene aclarar y que constituye precisamente el lazo de unión con el resto de poemarios de la etapa: el final de *Con las piedras, con el viento...* nos sorprende al truncarse en él la línea pragmática habitual y característica del libro; consecuentemente con el título de la sección última, «El solitario», hallamos aquí una considerable ausencia del tú de la amada. Se vuelve así a la modalización de los dos primeros libros, dejando incluso aparecer algún caso, desterrado ya el dual, de nosotros existencial.

A los rasgos definidores de este primer período que hemos atribuido a la totalidad de libros que en él se incluyen, se han de añadir algunos característicos únicamente de *Quinta del 42* y *Cuanto sé de mí*. Nos referimos a los recursos de desdoblamiento de los que se sirve el hablante: enunciación encubridora e imagen en el espejo. La razón de su uso no se debe tanto al pudor –aunque también, sobre todo en un intento por matizar la presencia dominante del yo– como a la intención de propiciar una más fácil inclusión e identificación de la otredad: que todos se vean reflejados en su poesía, que la hagan suya.

El uso del apóstrofe plural también une estos dos libros frente al resto, exceptuando el caso de *Alegría*, donde la presencia del vosotros sí tiene cierta relevancia. Se pretende hacer explícito, de manera no muy alejada del *tú camarada*, que el poeta canta para todos, que su canto no pretende ser íntimo –y si lo es conllevará la posibilidad de extrapolarse al resto de subjetividades–, sino que se instala en el ámbito de lo público –y varonil, cabría añadir, según se puede deducir de nuestros análisis–.

En el sentido de distanciamiento abunda también la enunciación lírica en estos dos libros, así como en *Estatuas yacentes*. La pretensión de decir lo externo, lo que está fuera del yo, es ahora más evidente que nunca. La aportación de este último sería que, tras la presentación del personaje, tiene lugar una novedosa traslación al otro, es decir, se le cede la voz a la tercera persona, posibilitando un yo escénico inserto en un original *montaje perspectivista*, al que Hierro recurrirá en su segunda etapa. En cuanto a este libro, cabe añadir que la causa de su limitado repertorio actitudinal se debe a que constituye un único poema con unidad temática. A pesar de ello, nótese la originalidad de los cambios de punto de vista.

Los libros de la segunda etapa hierriana, ya desde la selección de los sustantivos nucleares de los títulos –«libro», «cuaderno», «agenda»–, así como de su estudiada estructura trinitaria –por no detenernos en su común tendencia al verso libre y largo–, presentan una unicidad y una coherencia que justifican su inclusión en una misma época, a pesar de que su escritura y publicación los separa considerablemente en el tiempo.

Frente a las características que presentaba el yo lírico de los primeros libros –un yo centrado o ubicado, identificable con el autor implícito según parámetros de interpretación realista y, muerta la pretensión de especificidad romántica, extensible a todos los demás– ahora se trata de un yo generalmente alucinado, muchas veces modulador de una «voz ajena» –como la llamara Levin (1986: 117)– explícitamente identificada con personajes de renombre histórico y cultural, hecho que convierte en ocasiones al hablante en un verdadero *yo escénico*, en el sentido de que son subjetividades ajenas quienes entran en escena y toman la palabra. Este culturalismo, presente en la totalidad de obras de la segunda época y característico asimismo de la poesía del momento, tiene también presencia cuando la actitud lírica escogida es la de

apóstrofe: el *yo alucinado* imagina hablar con personas importantes, aunque lleven siglos muertas. Estas novedades, el yo y el apóstrofe alucinados, constituyen dos de las más importantes aportaciones de Hierro a la lírica española.

El apóstrofe en los libros primeros se dividía en variadas tipologías y ofrecía gran abanico de actos de habla, como el ruego, la imprecación, la confidencia... En la segunda etapa poética, además del *tú alucinado* –el que actualizaba a un oyente perteneciente a la historia cultural e individualizado con nombre y apellidos–, es frecuente que simplemente se explicita el lugar del enunciatario del acto comunicativo real que rodea al poema, es decir, del lector, sin pedirle nada más que un esfuerzo de comprensión. Lo mismo ocurre con el apóstrofe plural, que además decrece progresivamente.

La enunciación lírica, también repleta de referencias culturales, es una actitud creciente en Hierro. En la primera época, sobre todo en *Quinta del 42* y en *Cuanto sé de mí*, se utilizaba para hablar de cualquiera; ahora, especialmente en los dos últimos libros, son grandes nombres los que casi exclusivamente obtienen este privilegio, muchos de los cuales encarnan, al tiempo, una máscara que el hablante adopta o en la que se desdobra. Recordemos la originalidad de estas *enunciaciones alucinadas*, así como de los *montajes perspectivistas* que actualizan un yo escénico tras su previa presentación en tercera persona. Cabe destacar que se trata de importantes aportaciones de Hierro, sobre todo en la medida en que «permiten que el poema comunique experiencias complejas» (Antonio Ortega 2001: 170).

Si nos centramos ahora en el segundo núcleo de nuestra investigación, hemos podido comprobar cómo la simbolización constante con que José Hierro trabaja la expresión poética evoluciona a lo largo de su trayectoria, provocando al mismo tiempo que el decir del que se parte no sea completamente realista a pesar de todo. Por eso, no obstante su innegable adscripción a la poética general de razón histórica que marcó el canon en la posguerra española, para referirnos a su caso particular hemos preferido hablar de *poética de testimonio*.

Recordemos algunos de los puntos clave en esta consideración. Mientras Jesús María Barraón (2001: 157) afirma sin ambages la voluntad hierriana de emplear un lenguaje indirecto y oscuro en los primeros libros, otra cosa ha demostrado nuestro estudio simbólico de la poesía de José Hierro. Si bien no podemos negar la fuerte carga simbólica que se esconde en sus primeros versos, tampoco podemos admitir que ello se deba a una voluntad de enmascaramiento, ocultación u oscuridad propias de la poética anterior, como ha quedado sobradamente justificado. Este irracionalismo poético que el crítico fundadamente demuestra en los tres primeros libros del poeta no puede deberse, pues, a una permanencia en la poética de la modernidad, como él defiende, dado que otros muchos elementos son los que, caracterizando su poesía, la ubican en una concepción de razón histórica que, justamente por estos matices, en el caso hierriano hemos singularizado denominándola *poética de testimonio*.

Otros críticos emparentan a Hierro con la segunda generación de posguerra, a la luz de algunos de sus juegos de intertextualidades<sup>4</sup> (Jiménez 1972: 247-248; Albornoz; 1982: 26-27) y, sobre todo, de la mezcla de perspectivas en los hablantes (Brown 1991: 163-169), mecanismo que, junto con los desdoblamientos, suele destacar la mayoría de los autores que se han acercado a la poesía de Hierro<sup>5</sup>. Barraón (1999: 30), por su parte, puntualiza que estos dos últimos aspectos ya estaban en realidad presentes en poetas anteriores como Machado o Juan Ramón. Se cumple aquí, por tanto, una de las afirmaciones de Pedro J. de la Peña (1994b: 134):

José Hierro no se revolvió contra la tradición antecedente, sino que la incorporó a su propio mundo, afectado por la guerra civil y los trabajos y penalidades de la inmediata posguerra. Por este motivo, su lenguaje no es nunca un lenguaje simplificado y militante. Es un lenguaje literario, un lenguaje cultivado, aunque no cultista, un lenguaje poético en la más viva certeza de la inmortalidad proveniente de los clásicos.

La crítica hierriana ha puesto de relieve reiteradamente el valor estético en la obra del poeta, aunque los metatextos del propio Hierro muchas veces insisten en afirmar

---

<sup>4</sup> Aurora de Albornoz, señala algunas de ellas (1980: 25-26), entendiéndolas siempre exclusivamente en cuanto juego de autorreferencialidad (1980: 10).

<sup>5</sup> Véase Albornoz (1978: 284-285; 1982: 114-116), Torre (1983: 153-156), Moreno Rivas (1985: 195-152), Cañas (1986: 15-17), Cavallo (1987: 103-126), Corona (1991: 295-300) y Ferrari (1992: 111-117), por citar algunos de los estudios más representativos.

aparentemente lo contrario: su preferencia por la palabra llana y la expresión sencilla, cosa que, como hemos justificado, no se contradice necesariamente con lo anterior. Lo cierto es que, como afirma Prieto de Paula, José Hierro, entre otros, fue «ensanchando el concepto de realismo para hacerlo comprender zonas que parecían vedadas a la poesía documental o crítica» (1993: 37).

La poética con que se da a conocer José Hierro, aunque conserva algunos puntos de conexión con el ya superado decir modernista, es definitivamente diferente de él, si bien este todavía latía en los ensayos de su aprendizaje poético –inéditos, no lo olvidemos, aunque no en su totalidad, hasta 1991–. Si en el caso de la simbolización parece que se trata de una diferencia de grado –contención en el atrevimiento de las imágenes que, evitando la oscuridad, desemboca en una mayor atenuación de la irracionalidad–, en otros aspectos de la creación el cambio será mucho más contrastado y, por tanto, decisivo. En los poemas tempranos de José Hierro comprobamos la presencia de ejemplos paradigmáticos del realismo y el compromiso social junto a otros que parecen evocar perspectivas enunciativas o modos de construcción simbólica moderna. Esta aparente ambigüedad no es sino la expresión de –como decía Corona (1991: 102)– «un hombre dividido», división que se disipa –si acaso se multiplica– en la segunda época, donde la disgregación del sujeto –evidente a través de diferentes procedimientos, relativos tanto a la modalización como a la simbolización– obedecerá a otros motivos, de índole posmoderna, quizás.

Los símbolos de la primera época, en general, se inscriben en contextos de significación muchas veces emblemática, muy ligados al mundo natural y a las asociaciones arquetípicas del imaginario. Se trata de claves que posibilitan, junto con la ayuda del contexto –poemático o incluso transversal–, que no sean excesivamente oscuros a la hora de ser interpretados. Podemos afirmar, basándonos en ello, que la construcción simbólica del primer Hierro no se aparta drásticamente del realismo, como algunos críticos han insistido en demostrar.

La gran diferencia entre la construcción poética de una y otra época de José Hierro radicaría en que las imágenes de la primera crean un ambiente de alusión, tras el que sabemos se esconde la realidad aludida. Esta realidad simbolizada es en sí misma

precisa en sus bordes, aunque se nos presente muchas veces un tanto nebulosa. La imprecisión de las alucinaciones, por el contrario, no parece esconder una verdad última: es la expresión de unas experiencias que ni siquiera son comprendidas por el yo que las vive. La irracionalidad del plano imaginativo expresa la propia irracionalidad del plano real –este es, paradójicamente, onírico o alucinado–.

En cuanto a *Estatuas yacentes*, al margen de consideraciones de extensión o del tratamiento que ha recibido por parte de la crítica, no queremos terminar sin dejar apuntado que, según los resultados de nuestra investigación, este libro se aparta de la producción canónica de Hierro, acercándose a las publicaciones marginales del poeta, del orden de *El viento sur*, *Variaciones sobre París* o *Emblemas neurorradiológicos*. La modalización lírica que en *Estatuas yacentes* se articula, si bien resulta, por un lado, análoga a algunos de los originales planteamientos que se desarrollarán dentro de la primera etapa, por otro lado obvia las actitudes líricas más representativas de la misma. El universo simbólico que en este largo poema se representa, siendo también coherente con las líneas epocales de su autor, deja lagunas considerables en lo referente a símbolos representativos y propios de la etapa, faltando principalmente la simbología escénica que Hierro va creando desde su primer libro: el mar, el monte, el páramo están totalmente ausentes. Además, se trata de un libro que podríamos llamar «monocromo», en gran contraste con la importancia que adquiere la emblemática de los colores en el resto de obras del poeta, así como la frecuencia de elementos cromados en general. Seguramente todo ello se debe a la brevedad y a la unidad temática del libro, pero justo por esa razón –y sobre todo por las que acabamos de apuntar– creemos más ajustado que se estudie el mismo a nivel de las publicaciones no canónicas de Hierro.

En efecto, *Prehistoria literaria* y *Emblemas neurorradiológicos* –por citar dos de esas publicaciones con mayor entidad de libro completo– presentan, como *Estatuas yacentes*, características acordes a sus correspondientes épocas y, al mismo tiempo, rasgos que las sitúan al margen de ellas. Así lo ha visto la crítica que, en contadas ocasiones, se ha ocupado de ellas, si bien no ocurre lo mismo en la más extensa bibliografía que aborda *Estatuas yacentes* –también es verdad que lleva en la calle treinta y cinco años más que las otras–. Aun así, *Estatuas yacentes* se adecua con matices a la

etapa a la que pertenece: encontramos algunas de las más típicas actitudes líricas del período, pero con características atenuantes: la voz del yo corresponde a un personaje a quien se ha cedido la voz en un montaje perspectivista. La apelación no es abarcadora: solo a él afecta. No hay nosotros, no hay yo ubicado –claro que la actorialización, al ser libro tan breve, se halla muy limitada–. En realidad, estamos más ante un poema que ante un verdadero libro, y si lo hemos considerado sistemáticamente en nuestros análisis ha sido por prudencia, dado que la crítica es unánime en incluirlo como quinta entrega original del poeta. En cuanto a su construcción simbólica, esta es acorde a los libros colindantes, pero –seguramente también por su corta extensión y unidad temática– hay en él ausencias significativas que pueblan el resto. A pesar de todo ello, su carácter no es tan marcadamente marginal como el que presentan las otras publicaciones poéticas de tirada en principio no venal. Tanto la modalización lírica como la simbolización de *Prehistoria literaria* y de *Emblemas neurorradiológicos*, se apartan –y no solo en ligeros matices, como *Estatuas yacentes*– de las líneas que el poeta marcara desde *Tierra sin nosotros* hasta *Cuaderno de Nueva York* y, a pesar de que sus respectivas primeras ediciones solo distan un año, no tienen absolutamente nada que ver entre ellos. No en vano cuentan con más de medio siglo de diferencia en su composición. Si el primero se acerca a la poesía del veintisiete, el segundo, en cierta manera continúa la línea alucinatoria: son alucinaciones, pero no poéticas, sino pictóricas, dado que parten de la descripción de un dibujo; la irracionalidad de las imágenes verbales no hace más que responder al desconcierto de lo representado en la ilustración.

Resumamos ahora cuál es ese mundo simbólico en el que, con las ya justificadas excepciones, se construye la simbología hierriana. En primer lugar la emancipación del color, en la que destaca la del azul, será signo generalmente nefasto en la primera época, mientras que en la segunda, y de manera paradigmática en «Alucinación en Salamanca», simbolizará precisamente toda la esencia positiva y misteriosa de la revelación. Los polos se invierten en el caso del verde; constante en toda la trayectoria poética hierriana, destaca por representar a partir de *Libro de las alucinaciones* valores opuestos a los que tenía en los libros anteriores: muerte y podredumbre frente al



vitalismo emblemático de la vegetación. Otras veces, la diferencia vendrá por la frecuencia de aparición; el dorado, por ejemplo, emblema propio de la primera época, apenas aparece en la segunda, mientras que ocurrirá al contrario con los tonos morados y, especialmente, con el color blanco, muy recurrido a partir de *Agenda*.

La emblemática floral, aunque presente con relativa intermitencia desde los orígenes poéticos de José Hierro, caracteriza principalmente a la primera época, así como otros emblemas del mundo natural, como la hierba, que será sustituida por el asfalto en los últimos libros, o la espiga, que es explícitamente negada en *Libro de las alucinaciones* a través de gestos que interpretamos como marcadores de distancia.

Respecto a los emblemas de adscripción geométrica, destaca el círculo, símbolo fundamentalmente temporal en el primer Hierro, frente a su virtualidad concéntrica como correlato de la búsqueda metatextual en su segunda etapa creativa. Geométricamente, además, los «prismas» caracterizan el aspecto más urbano de la última poesía del poeta: imagen de los rascacielos, acaban convirtiéndose en símbolo de la medida previsión y falta de espontaneidad de la vida metropolitana.

Muy revelador resulta, asimismo, el estudio de la arquetipología hierriana. La casa, uno de los más importantes símbolos céntricos, no empezará a cobrar verdadera relevancia arquetípica hasta *Cuanto sé de mí*, consolidándose a partir de *Libro de las alucinaciones* y conformando, por tanto, un símbolo más propio de la segunda época, siendo en la primera más característica su vertiente instintiva y elemental: el nido. A lo céntrico, en los primeros libros, se le denomina directamente «centro», y es sobre esta imagen esquemática sobre la que se superponen los valores simbólicos que en los últimos libros retomarán la casa y las construcciones sagradas arquetípicamente céntricas, caracterizadoras también de la segunda época. Los símbolos ascensionales, entre los que destaca la tríada monte-cumbre-árbol especialmente en los primeros libros, representarán los valores más arquetípicos que les atribuye el imaginario, confluyendo con signos ígneos y temporales que propiciarán las revelaciones. Si nos centramos ahora en el mundo celeste, también sus posibilidades de comunicación trascendental serán propias de la primera época, considerándose en la segunda más opaco, además de reducirse su frecuencia de aparición. Una excepción la conformaría el caso concreto de

las formaciones nebulosas, propiciadoras de revelaciones equiparables a la alucinación por su fugacidad e imprecisión, notas que podrían extenderse –con sus salvedades– a la luna y las estrellas. El viento, por su parte, además de ser llamativamente más frecuente en los primeros libros, es uno de los ejemplos de cambio sustancial de significación simbólica: generalmente armonioso y comunicador de la divinidad, pierde estos valores en la segunda época.

Resulta llamativo, entre los instrumentos de elevación espiritual, el caso concreto de la escala, que a partir de *Libro de las alucinaciones* se convierte en esquema claramente descensional, como arquetipo básico en la exploración del subconsciente. Y es que los símbolos de la profundidad dan representación a lo que ha perdido el sentido o la razón de ser. No ocurrirá lo mismo con la lluvia, símbolo fundamental en Hierro y más o menos constante en toda su trayectoria. Frente a ella la nieve, sin embargo, será caracterizadora, casi exclusivamente, de los últimos libros –en los primeros, además de escasa, tendrá una significación opuesta–.

Respecto a los símbolos basados en los elementos, cabe destacar en primer lugar la distribución que se lleva a cabo entre sus diversas manifestaciones. El agua, de esta manera, reservará su estancamiento para la segunda época, siendo su dinamismo más propio de la primera: en ella, por ejemplo, será característico el río como arquetipo del transcurso inexorable del tiempo. En cuanto al fuego, se contraponen por un lado las diversas naturalezas de su referencialidad –variantes rudimentarias al principio, para continuar con las tecnológicas o refinadas–, y por otro sus aplicaciones simbólicas: si lo ígneo es susceptible de representar la alegría por el dolor exclusivamente en los primeros libros, como foco de las pasiones viles monopolizará a los últimos, bien que hay asimismo algunas interpretaciones comunes a ambos grupos. Finalmente, la tierra, tan importante en los primeros momentos creativos, con su carácter maternal ambivalente – como origen y acabamiento–, estará prácticamente ausente en las dos últimas entregas canónicas del poeta, justamente las más urbanas. El polvo, el barro, la piedra, etc., también encontrarán por lo general significaciones divergentes en cada una de las épocas.

Los símbolos temporales marcan asimismo una línea divisoria entre las etapas hierrianas: si en la primera no es raro encontrarnos en el despunte del día, en la segunda se prefieren los momentos del crepúsculo, al asociarse con el fuego revelador y, sobre todo, con el descenso anímico propio del desencanto. No obstante, los atardeceres no son exclusivos de estos libros: desde el principio Hierro los utiliza como contexto de los actos rememorativos, si bien a partir de *Libro de las alucinaciones* connotarán signos de desconexión total de la realidad. La noche, momento de la jornada que destaca con diferencia por ser el más recurrido, presenta también actualizaciones diferentes: frente a sus valores más arquetípicos, se tornará con las alucinaciones en uno de los contextos que ellas requieran para poderse desencadenar. La simbología estacional, por su parte, es propia de la época inicial, decayendo su interés en la segunda: sus ocurrencias, aunque no disminuyen drásticamente, están desprovistas en general de la riqueza arquetípica que descubrimos en los primeros libros.

Entre los animales, destacan las aves frente al resto de familias. La simbología tradicional del ala, relativamente frecuente en los primeros libros, se desautomatizará en los últimos, donde empezarán a cobrar importancia las fieras y reptiles como actantes simbólicos de la jungla urbana. La diversificación zoomórfica de la segunda época alcanzará cotas insospechadas en las especies invertebradas, aunque en realidad el dato no deja de corresponderse con el del resto de alimañas terrestres.

También los símbolos de creación son construidos por José Hierro sobre esquemas diferentes en cada uno de sus momentos creativos. En la primera época la protagonización poemática es considerablemente más homogénea. El yo, por ejemplo, se actorializa recurrentemente en símbolos actoriales más o menos constantes, como el poeta –simbolizado por el intérprete, escultor, creador, nombrador, desenterrador, héroe segregador, etc.– o el desvalido en sus múltiples manifestaciones –sufriente, herido, encarcelado, muerto–, mientras que encontramos mayor variedad de protagonización en la segunda etapa, diversificación que alcanza todas las perspectivas: hay una mirada más abarcadora –dado el exotismo, el historicismo y, en definitiva, el culturalismo– y mayor dispersión del sujeto, en la medida en que el yo alucinado se metamorfosea en subjetividades ajenas, que vendrán a impedir, en la práctica, una concepción unitaria de

la persona. Centrándonos en el rol de poeta, la voz que asume este papel se reconoce como incapaz de transmitir la experiencia, por lo que reiteradamente aparece teñida de desencanto: no busca autenticidad, no le merece la pena luchar contra la dispersión, no hay voluntad de ordenar, dado que es consciente de la imposibilidad de los anhelos en los que un día puso su fe y su fuerza. El protagonista alcanza a veces lúcidos conocimientos, pero son alucinados, es decir, transitorios, amén de que no son por él conquistados como recompensa del carácter heroico de quien lucha y busca, sino que es la suya una iniciación pasiva: la alucinación no depende de él. Este desencanto se simboliza en el nivel de protagonización a través de las figuras del desterrado, del mendigo, del enterrado o del ahogado, para quienes los ideales pasados ya no tienen sentido. Frente a la conciencia del dolor para alcanzar la alegría plena, ahora el distanciamiento y el olvido parecen la única salida. De ahí la alucinación y la evasión en otras subjetividades, que frecuentemente vienen a simbolizar el sentimiento de ridiculez ante la actitud testimonial: no hay nada propio que contar, y si lo hay, bien podría adjudicarse a otra persona o no interesar a nadie –como sucede en «Historia para muchachos»–.

Respecto al resto de protagonistas poemáticos, la primera época hierriana nos presenta una serie de personajes de cara a la historia, desde el nosotros generacional hasta los diferentes sujetos de la privación o el anonimato –el emigrante cualquiera, el preso, etc.–. Destacábamos asimismo la novedad de utilizar el realismo actorial para crear tipos sociales sobre los que se construyen algunos de los citados símbolos actoriales. La segunda época, en oposición a ello, pone en juego personajes que se encuentran fuera del tiempo, como el «ensimismado» de «El rescate imposible»; en el caso de las «Cinco cabezas» de *Agenda*, esto ocurre a pesar incluso de haber sufrido sus vicisitudes. El tiempo presente ya no es dato objetivo valorable: los protagonistas del mundo cercano son sustituidos por personajes de la historia y la cultura, pertenecientes a un tiempo pasado o incluso imaginado –por el propio poeta o por otros escritores, en un juego de intertextualidad–.

Un caso paradigmático sería el de un símbolo actorial presente en ambos momentos. Se trata del «niño», que en los primeros libros viene a materializar ora el fruto

de amor, ora el recuerdo del afuera de la cárcel, frente a los últimos poemarios, en los que se le relaciona con los procesos alucinatorios, simbolizando la parte ingenua y pura del propio sujeto.

En lo referente a la heroicidad simbólica de la segunda época, esta se aplica al héroe desengañado, representante de la vacuidad de los ideales y la ridiculez de su mantenimiento. Antes el héroe contaba con armas tajantes y con el licor del discernimiento. Ahora las palabras, que con su lucidez modelaban el caos, ya no significan; el vino enturbia la mente. Sólo un loco puede conservar la fe en la salvación por la palabra, personaje que está dotado de nombre y apellido en la poesía hierriana: «Ezra Pound», aunque podríamos incluir a otros como «Odiseo», «Lear King», etc.

Hay en los tres últimos libros grupos de protagonización que abren un significado simbólico en la línea de la insolidaridad de las sociedades modernas, como los ballenatos de «Long Island» (CNY: 628-630), la muerte que «va a la Ópera» (Ag: 592) o los japoneses de «Alucinación submarina» (LA: 487-489). Otras son las figuras que en la primera época simbolizan lo enemistoso: la serenidad que vence el vitalismo del sujeto, el visitante que presagia la inminencia de algo triste –símbolo también de la parte oscura de un yo en conflicto– o el pasado que destruye la esencia dual del amor.

La figura femenina, símbolo subalterno adscribible al ámbito privado, se erige en coprotagonista únicamente en un libro, *Con las piedras, con el viento...*, donde se superponen sobre ella tópicos florales o primaverales, aunque destaca por su originalidad un símbolo concreto que se le aplica: el de la desgranadora de su propio pasado, acción que supone una tortura de celos para el yo. Si la poesía amorosa en Hierro es una excepción, resulta irónico que algunas de las declaraciones y peticiones de amor más vehementes no se encuentren en ese «reducto de amor», sino en los libros finales –menos confesionales en apariencia– y, lo que es más revelador, que ello se haga mediante máscaras culturales –de Brahms, de Lope, de Lear–, si es cierto que en estas composiciones la «voz del protagonista poemático (obvio *alter ego* del poeta) lucha por recuperar el poema de amor que ha entregado a una voz fingida para que hable por él» (López-Baralt 2002: 85).

También los símbolos escénicos separan tajantemente las épocas creativas del poeta. Son frecuentes en los primeros poemarios las estampas naturales que simbolizan el paraíso –como pasado esplendoroso o campo fecundo en el que germina la vida–, así como su contrapartida negativa, el llano desértico –connotador de abandono y falta de arraigo–, e incluso los escenarios carcelarios o de privación –como negación del ser y de la historia, que equivale a la afirmación de la muerte–. Esta *geografía simbólica* o «método de soñar la tierra» –como la denominaría Bachelard (1978: 186)– cambia totalmente a partir de *Libro de las alucinaciones*: la simbolización sobre lugares reconocibles o adscribibles al entorno nacional –el dolor de la patria y el terruño como símbolo de la propia identidad y el propio tiempo pasado que ha conformado la historia del yo– va dejando paso a escenarios exóticos que funcionan como polos lejanos a los que se desplaza la conciencia alucinada. La mezcla de espacios relacionada con este fenómeno, tan frecuente en la poética alucinada de José Hierro, no deja de ser uno de los signos del desencanto: ya da lo mismo trasladarse a un sitio o a otro porque nada revelador se va a extraer de la experiencia, pues todo viaje, al final, es el de la muerte. Con evolución pareja, la escenografía urbana empieza a cobrar protagonismo frente a los parajes naturales de libros anteriores: la artificialidad simbolizará la hostilidad del ambiente, que por haber sido profanado con la tecnología humana impide el contacto telúrico y la regeneración natural –los residuos de la urbe no son biodegradables, componen una suciedad sintética o difícilmente asimilable–. De la misma manera, la ascensionalidad de los rascacielos no posibilita los valores ascensionales propios del esquema postural arquetípico; son motivo, si acaso, de encajonamiento o claustrofobia. El proceso va acompañado de todo un despliegue terminológico que tiene como objetivo expresar el abigarramiento de posibilidades de las sociedades modernas. Es algo que se cumple en las frutas y demás comestibles, en los animales, en los minerales, en los tejidos, en los instrumentos, etc. En efecto, la desmembración que se manifiesta en el nivel más puramente léxico podría ser considerada como una de las manifestaciones de la simbología del desencanto. Lo simbólico no residiría en cada uno de los elementos nombrados, pero sí en la circunstancia de que todo se presente tan desmembrado y detallado, hecho que no estaría muy lejano de la frustración ante la imposibilidad de

percibir la totalidad. El fenómeno se concretaría de manera más directa en numerosos símbolos de desecho y muerte que apuntan en esta misma línea.

En definitiva, el trayecto recorrido nos capacita para afirmar que los cuatro primeros libros de José Hierro se presentan bastante homogéneos en lo referente a la frecuencia y significado de los símbolos, y lo mismo ocurre con los dos últimos. *Cuanto sé de mí* y *Libro de las alucinaciones*, por ser los cercanos al eje divisorio, presentan en ocasiones características propias de la otra etapa. Así, en el primero de ellos, por ejemplo, hay poca representación de muchos de los símbolos que pueblan la primera poesía hierriana. Respecto del segundo, encontramos en él frecuentemente símbolos que habían caracterizado a la época inaugural, los cuales no serán retomados por Hierro en su poesía posterior –e incluso se habían distendido en *Cuanto sé de mí*–. Cabe señalar, sin embargo, que suele suceder que cuando numéricamente un símbolo nos recuerda su poética anterior, hay normalmente algún elemento que, cualitativamente, apunta hacia interpretaciones distintas; un caso paradigmático que ejemplifica lo que estamos afirmando es «árbol», frecuentísimo en *Libro de las alucinaciones*, pero con resonancias diversas a los libros anteriores.

Muchos poemas de *Libro de las alucinaciones* e incluso de *Agenda* se gestaron en realidad junto con otros de *Cuanto sé de mí*, por eso en este último advertimos ya cierta sintomatología de lo que, luego, se publicaría con forma de libro. Resulta fundamental precisar que, en ocasiones, cuando la poética de un autor está transformándose, hay un momento en que la convivencia se siente más plena. Sin embargo, no es cuestión de tiempo; el hecho de que antes de 1957 –fecha de cierre de la primera época con la publicación de *Cuanto sé de mí*– ya se estén componiendo poemas con características propias de la segunda si algo prueba es, por lo pronto, que Hierro tuvo a bien reservarlos como maduración de un proceso que iba a estallar en 1964 con la aparición de *Libro de las alucinaciones*. Y digo «reservarlos» porque, aunque algunos vieron la luz en revistas periódicas, Hierro no los incluyó todavía en libro, seguramente porque algo había en ellos que no encajaba todavía. La nueva poética debía esperar.

Respecto de *Estatuas yacentes*, la mayor parte de nuestros análisis lo han situado al margen de muchos aspectos de la poesía de su autor. En él no hay rastro de

símbolos que resultan fundamentales en el resto de libros del poeta –no solo de la primera época, sino de toda su poesía–: las flores y los colores, por nombrar algunos de los más emblemáticos, están totalmente ausentes. Es llamativa asimismo la ausencia de las líneas simbólicas autoriales características de la etapa, principalmente las relativas a los símbolos actoriales y escénicos. Son datos que no dejan de llamar la atención, si bien es cierto que el libro es breve y abarca una sola y concreta temática –hecho que también lo separa de los demás, acercándolo, como hemos dicho, a otras publicaciones marginales del poeta–.

Podemos concluir que los símbolos, sin trazar una línea tan precisa como habíamos vislumbrado desde la perspectiva de la modalización lírica, también fundamentarían cierta inflexión a partir de *Libro de las alucinaciones*, aunque esta ya se anticipara en *Cuanto sé de mí*. El mismo Hierro, en varias declaraciones, se ocupó de señalar la novedad de su nueva poesía, con relación a la que había venido escribiendo<sup>6</sup>.

A esto podemos sumar el creciente desencanto hacia la función de la escritura, hacia la fuerza del propio canto, pues el yo empieza a ver que los postulados en los que se sostenía la llamada «poesía social» son en realidad vacuos. La poesía es palabra, y la palabra no puede más que decir. Vemos que en la antesala de la segunda época poética de Hierro comienza ya a sentirse más acusada la desconfianza hacia el *logos*: «Para qué cantas», se pregunta el hablante lírico en las últimas páginas de *Cuanto sé de mí* (CSM: 457). Quizás algún día la poesía tuvo sentido, sirvió para algo –aunque no sepa muy bien el poeta para qué–; ahora, la inutilidad del canto le lleva a anunciar su inminente silencio, aunque en realidad esto sucede hacia el final de casi todos sus libros, como bien ha advertido José Olivio Jiménez (1972: 243).

Frente a la fe en la palabra como reflejo de la vida misma, la alucinación se yergue como una especie de solución provisional –que, sin embargo, acabará siendo definitiva–: ante la imposibilidad de capturar la vida, se vadeará el sueño y la nebulosa de la imaginación. El espejo ha devenido en espejismo. Otros lo han dicho de manera

---

<sup>6</sup> Consúltense, por ejemplo, sus palabras en un recital del libro, un año antes de su publicación (ápuđ Luis Alberto Salcines 2001: 113).



parecida: «la tarea poética se convirtió con el paso de los años en una tarea esquelética, en un recuerdo de las inspiraciones felices o dolorosas, revividas para nada» (Arturo del Villar 1975: 79). De ese «para nada» se desprendería el desencanto del que hablamos.

De manera cercana a las consideraciones de Sánchez Zamarreño (1995: 27-28), lo que ocurre en la primera época es que el poeta, que ha alcanzado ciertamente la revelación, se ve incapaz de transmitirla mediante el acto poético, y de ahí las continuas tentativas que le acaban desalentando. En la segunda época se acepta que «no hay nada que cantar» –si bien la idea, en realidad, está ya formulada en su segundo libro (A: 205)–: la revelación solo es abarcable mediante la alucinación, siendo esta imposible de comunicar a posteriori. Por eso los poemas se transforman ahora en el mismo proceso de alucinar, para que el lector asista, en directo, a una revelación que –y este es el drama– únicamente resulta lúcida para quien la experimenta<sup>7</sup>. De esto es consciente el poeta y por eso el tono de los poemas es ya desencantado: no hay un conflicto por lograr la comunicatividad, sino que la dialéctica es mantenida intransitivamente, siendo el yo quien, sin ni siquiera plantearse la posibilidad de compartirla –ya no se cree en el poder de la palabra–, lucha por mantener en sí mismo el efecto de la alucinación. La palabra no puede recrear lo que ya pasó –objetivo que se intenta y en el que, con altibajos, se cree en los primeros libros–, pero tampoco es transparente para entender el presente, pues este es fugaz y se deshace –la palabra acaba resonando vacía de significado–. En definitiva, se trata de lo que el poeta dejó planteado en el pórtico de su nueva etapa: la poesía no es vida, sino lo que «da apariencia de vida», una apariencia que, por lo subjetiva, resultará incompartible. Se acaba así negando la existencia última de una realidad objetiva y, por tanto, común.

---

<sup>7</sup> Así, se cumple lo que dice Julia Barella refiriéndose a la estética novísima: «Cualquier intento de transcribir esa realidad se siente como inútil. El poeta prefiere manifestar las imperfecciones de su conocimiento –a través de recuerdos, impresiones, irracionalidad–, constatar la falacidad de cualquier asentamiento y manifestar, igualmente, su impotencia en un afán de liberación» (1983: 76).



## 9. RÉSUMÉ ET SCHÉMA CONCLUSIF<sup>1</sup>

Notre parcours à travers la poésie de José Hierro a pu trouver une réponse aux questions que nous nous avons posées auparavant. L'hypothèse principale de notre recherche était que l'œuvre poétique hierrienne pouvait se diviser en deux parties correspondant à deux conceptions et esthétiques différentes. Pour l'analyser nous avons choisi des points de vue complémentaires : la structure communicative des poèmes et les procédés symboliques qui en dérivent. En effet, selon ces deux perspectives, il est possible de déterminer un moment d'inflexion dans la trajectoire du poète. Ce point d'inflexion coïncide dans les deux cas : entre *Cuanto sé de mí* et *Libro de las alucinaciones*.

Les chemins d'analyse que nous avons ouverts dans les différentes sections ont abouti à deux conclusions qui pourraient synthétiser en quelque sorte les petites trouvailles que nous avons remarquées progressivement : d'un côté, que la modalisation lyrique du premier Hierro s'accommode plus ou moins aux poétiques réalistes, et évoluent ensuite vers des formes postmodernes en accord avec les courants de la jeune poésie ; d'un autre côté, que la construction symbolique de ses livres, bien qu'elle ne résulte pas si déterminante, est aussi différente suivant les livres, en présentant certaines similitudes générales dans ces appartenances à chaque moment créatif.

---

<sup>1</sup> Cette Thèse commence et finit en français parce que, comme requise pour obtenir le Doctorat Européen, une partie du travail doit être rédigée dans une langue d'Europe différente de celles qui sont officielles dans l'Espagne – entre d'autres conditions. Vid. note 1 du premier chapitre (p. 17).

Les données les plus éminentes nous les offrons maintenant réunies dans des tables qui prétendent illustrer plus clairement nos conclusions principales. En premier lieu, avec un tableau schématique au sujet de la modalisation lyrique, on peut percevoir visuellement la différence de perspectives pragmatiques employées dans chacun des livres de José Hierro, ainsi que les nuances d'attitude qui les caractérisent :

Livres →	Première époque						Deuxième époque		
	TSN	A	CPCV	Q42	EY	CSM	LA	Ag	CNY
<i>Je ubiqué</i>	x	x	x	x	x	x			
<i>Je halluciné</i>							x	x	x
Nous pluriel	x	x		x		x			
Nous duel			x						
Tu aimée			x				x	(x)	(x)
Tu nature	x	x	x	x		x			
Dialogue intérieur	x	x		x		x			
Tu divin ou transcendent	x			x					
Tu patrie	x	x		x					
Tu anonyme ou camarade	x	x		x		x			
Tu culturel ou historique							x	x	
Vous camarades		x		x		x			
Vous lecteurs							x	x	
Lui anonyme: reportage				x	x	x			
Lui historique: énonciac. hallucinée							x	x	x
Montage perspect.					x				x
Dédoubl. 1 <sup>er</sup> gr.			x	x		x			
Déd. 2. <sup>ème</sup> gr. poète/homme				x		x			
Déd. 2. <sup>ème</sup> gr. personnage historique							x	x	x

Pour finir, nous offrons, avec un schéma synthétiseur, une compilation des symboles les plus remarquables pour étudier le changement de poétique dans l'œuvre de José Hierro. Comme on voit dans la table, il y a des catégories symboliques et plusieurs

manifestations concrètes qui justifient le rassemblement des livres du poète dans deux moments créatifs différenciés.

SYMBOLES		PREMIÈRE ÉPOQUE		Interprétation différente dans chaque époque	DEUXIÈME ÉPOQUE	
		Caractériseur	Plus fréquent		Plus fréquent	Caractériseur
Emblèmes chromatiques	Vert			x		
	Bleu			x		
	Doré		x			
	Violet				x	
	Blanc				x	
Emblèmes floraux			x	x		
Emblématique végétale			x			
Embl. géom.	Circulaires		x	x		
	Prismes					x
Archétypes centriques	Maison			x	x	
	Nid	x				
	Centre		x			
	Temples					x
Archétypologie ascensionnelle	Montagne	x				
	Cime	x				
	Arbre		x	x		
	Ciel		x	x		
	Objets célestes			x		
	Nuages			x		
	Brouillard		x			
	Vent			x		
Échelle	x		x			
Archet. descens.	Échelle			x		x
	Pluie			x		
	Neige			x	x	
	Tempête			x	x	
Eau	Étanchée					x
	Fleuve		x	x		
	Mer		x	x		
Feu	Rudimentaire	x				
	Technologique					x
Symboles terrestres	Terre		x	x		
	Pierres			x		
	Boue			x		
	Poudre			x		
	Gemmes			x	x	

Les catégories temporelles	Aubes		x			
	Crépuscules			x	x	
	Nuit			x		
	Printemps		x			
	Hiver		x			
	Été		x			
	Automne		x	x		

Animaux	Oiseaux		x	x		
	Fauves			x	x	
	Insectes				x	

Acteur/réalisation du parlant	Poète : créateur, héros, nommeur, discriminateur...	x				
	Poète incapable de transmettre				x	
	Homme solidaire	x				
	Déshérité : blessé, emprisonné, etc.	x				
	Personnages culturels					x

Autres protagonistes symboliques	Sujets privés : moribonds, souffrants, etc.	x				
	Sujets en dehors du temps				x	
	L'enfant			x		
	L'aimée		(x)			
	Héros désenchanté					x
	Fou					x
	Personnages culturels			x	x	

Symboles scéniques	Campagne	x				
	Paradis	x				
	Patrie	x				
	Désert	x				
	Lieux isolés	x				
	Prison	x				
	Grande ville					x
	Lieux exotiques					x

## BIBLIOGRAFÍA





## A. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE JOSÉ HIERRO<sup>1</sup>

### Ediciones originales de su obra poética:

(1947): *Tierra sin nosotros*, Santander, Proel.

(1947): *Alegría*, Madrid, Adonais.

(1950): *Con las piedras, con el viento...*, Santander, Proel.

(1952): *Quinta del 42*, Madrid, Editora Nacional.

(1955): *Estatuas yacentes*, Santander, Bedia.

(1957): *Cuanto sé de mí*, Madrid, Ágora.

(1964): *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Editora Nacional.

(1991): *Agenda*, Madrid, Prensa de la Ciudad.

(1998): *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión.

---

<sup>1</sup> Recordamos al lector que la paginación con que hemos citado los textos del poeta a lo largo de todo el trabajo sigue la edición de sus *Poesías completas* (2009), por ser la más reciente y la única completa. Como ya adelantamos en la nota 7 del capítulo tercero, antes de las páginas citadas hemos preferido indicar las iniciales del libro correspondiente, para facilitar la ubicación del lector. Así, las obras de Hierro aparecen con las siguientes abreviaturas e intervalos de paginación –referentes a dicha

**Algunos poemas y relatos en la prensa y otras ediciones consultadas:**

- (1949): *Viento sur*, tirada privada de 100 ejemplares.
- (1951): *15 días de vacaciones*, Santander, Bedia.
- (1953): *Antología poética*, Bedia, Pablo Beltrán de Heredia.
- (1954): *Antología poética*, Cantalapiedra.
- (1955b): «El obstinado (Cuento para contar con odio)», *Ateneo*, 73-76, enero, pp. 121-122.
- (1956): «Cestillo de flores a J. R. J. y Z. C. A.», *Poesía Española*, 60, p. 8.
- (1957b): *Poesía del momento*, Madrid, Afrodisio Aguado.
- (1960): *Poesías escogidas*, Buenos Aires.
- (1962): *Poesías completas. 1944-1962*, Madrid, Giner.
- (1968): «Texto en verso», en *Variaciones sobre París*, 15 litografías de Eduardo Vicente, Madrid, Arte y Bibliofilia.
- (1971): «Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca», *Peña Labra*, 1, pp. 9-16.
- (1972-1973): «Variaciones sobre Santander. Antología de poeta montañés», *Peña Labra*, 6.
- (1974): *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral.
- (1978): «Compasivamente en la noche (Poemas de agenda)», *Cuadernos hispanoamericanos*, 341, pp. 391-396.

---

antología–: *Tierra sin nosotros* (TSN: 47-125), *Alegría* (A: 127-206), *Con las piedras con el viento...* (CPCV: 207-282), *Quinta del 42* (Q42: 283-385), *Estatuas yacentes* (EY: 387-397), *Cuanto sé de mí* (CSM: 399-463), *Libro de las alucinaciones* (LA: 465-544), *Agenda* (Ag: 545-606) y *Cuaderno de Nueva York* (CNY: 607-687). Aprovechamos para agradecer a Tacha Romero, nieta de Pepe Hierro, su disponibilidad e incondicional ayuda en el acceso a textos difíciles y ediciones originales del poeta, así como a artículos y estudios que no eran localizables en Valencia y sí en el Centro de Poesía José Hierro (Getafe), dirigido por ella, que ha acogido con entusiasmo nuestra investigación. Gracias, también, al equipo del CPJH, ya Fundación, especialmente a Mayka García, y cómo no a Manolo Romero, yerno del poeta, por su asesoramiento y por plantar un ciprés en el octavo mes de mi embarazo, como es tradición y costumbre en la familia Hierro.

- (1978b): *Aguafuertes y puntasecas. Colección de diez grabados de Francisco Bores. Introducción y textos de José Hierro*, Madrid, Arte y Bibliofilia.
- (1980): *Antología*, Madrid, Visor. Ed. de Aurora Albornoz.
- (1981): *Cinco cabezas*, en Juan Barjola, *Cinco variaciones visionarias* (cinco serigrafías originales), Valladolid, Carmen Durango. Edición de lujo.
- (1985): *Antología*, Madrid, Visor, [2.<sup>a</sup> edición ampliada]. Ed. de Aurora Albornoz.
- (1986): *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Cátedra.
- (1988): *Cabotaje* (con doce aguatinas de Guillermo Vargas Ruiz), Madrid, Hispánica de Bibliofilia.
- (1989): «Cabotaje», *ABC Literario*, 29 de julio, p. XVI.
- (1990): *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial. Ed. de José Olivio Jiménez.
- (1990b): *Seis sonetos olvidados*, Málaga, Rayuela-El Cantor de Jazz.
- (1991b): *Prehistoria literaria (1937-1938)*, Santander, Bedia (edición no venal).
- (1991c): *Quinta del 42*, San Sebastián de los Reyes, Universidad.
- (1991d): «Vino de crianza», Etiqueta de una edición de vino de Valdepeñas, en *Vaso IV*, Ciclo «Vinos nobles» de las tertulias literarias del grupo A-7.
- (1992): «Tres coplas puertorriqueñas», *La Torre*, 21/VI, enero-marzo, pp. 3-4.
- (1993): *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe. Ed.: de Gonzalo Corona
- (1993b): *Sonetos (1939-1993)*, Santander, Ayuntamiento de Santa María de Cayón.
- (1995): *Nombres propios*, Salamanca, Universidad. Ed. de Sánchez Zamarreño.
- (1998b): *Música. Antología temática*, Almería, Óptica Almería.
- (1999): *Agenda*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (1999b): *Música*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- (1999c): *Cuaderno de Nueva York / New York Notebook*, trad. Gordon E. McNeer, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (1999d): *Sonetos (1937-1998)*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2000): *Agenda / Agenda*, trad. Gordon E. McNeer, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2000b): *Tierra sin nosotros*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2001): *Quinta del 42*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2002): *Ocho décadas. Homenaje a José Hierro. Dibujo y poesía*. Castilla-La Mancha, Junta de Comunidades.
- (2003): *Sonetos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro. Ed.: Manolo Romero.
- (2003b): *Alegría*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2003c): *Quinta del 42 y Estatuas Yacentes*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2003d): *Cuanto sé de mí*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2003e): *Libro de las alucinaciones / Book of hallucinations*, trad. Gordon E. McNeer, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2003f): *Fe de vida. 22 poemas de José Hierro*, (ed. de bibliófilo), AFEDA.
- (2004): *Con las piedras, con el viento...*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- (2005): *Dos años de Hierro. Selección de poemas de José Hierro*, Getafe, Centro de Poesía José Hierro. Ed.: Tacha Romero.
- (2006): *Prehistoria literaria 1937-1938*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.

(2007): «Dos sonetos apócrifos, uno agónico y dos dibujos», en Joaquín SABINA, *A vuelta de correo. Sabina epistolar*, Madrid, Visor, pp. 147-156.

(2009): *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid, Visor<sup>2</sup>. Ed. de Julia Uceda y Miguel García-Posada.

(2009b): *Palabra e imagen (Antología videográfica)*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.

MUÑOZ, Jesús y José HIERRO (1990): *Emblemas neurroradiológicos*, Madrid, Imprenta Koragrafik.

MUÑOZ, Jesús y José HIERRO (1995): *Emblemas neurroradiológicos*, Madrid, Endymion.

MUÑOZ, Jesús y José HIERRO (2006): *Emblemas neurroradiológicos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.

### **Metatextos del poeta<sup>3</sup>:**

(1950): Carta-prólogo a *Con las piedras, con el viento*, Santander, Proel, pp. 11-13.

(1950b): «El arte de hacer un día», *Proel*, 6, pp. 209-233.

(1952b): «Algo sobre poesía, poética y poetas», en Francisco RIBES, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribución Mares, pp. 99-107.

---

<sup>2</sup> A lo largo de la Tesis, todas las citas poéticas de José Hierro siguen –como ya se ha dicho– la paginación de esta edición.

<sup>3</sup> No nos interesa aquí consignar todos los ensayos y reflexiones publicados por el poeta, sino solo aquellos que citamos o son de interés en nuestro estudio, de la misma manera que tampoco hemos presentado una relación exhaustiva de su obra de creación diseminada en revistas o antologías varias. Existen trabajos que a ello se dedican, como el de Corona (1992c: 38-68) o, más reciente, el de Corona y González Fuentes (2001: 227-247). Sin embargo, la bibliografía que sobre Hierro referimos abajo sí pretende ser el más completo inventario de las monografías y artículos publicados hasta la fecha, pretensión que no equivale –somos conscientes de ello– a que sea completa. Ahí queda el reto, siempre enriquecedor para todos, de descubrir sus lagunas, que posiblemente sean muchas, dado el interés que suscita la poesía hierriana en las publicaciones más inusitadas.

- (1953b): «Poesía y poética», *Arbor*, 85, enero-abril, pp. 26-36.
- (1957b): Prólogo a *Poesía del momento*, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 7-13.
- (1957c): «Juan Ramón, comparado», *Ínsula*, 128-129, julio-agosto, p. 11.
- (1957d): «Poesía pura, poesía práctica», *Ínsula*, 132, noviembre, pp. 1 y 4.
- (1960): Introducción a *Poesías escogidas*, Buenos Aires, Losada, pp. 7-10.
- (1960b): «Poésie espagnole d'aujourd'hui», *La Table Ronde*, 145, enero, París, pp. 111-115.
- (1961): «Una divagación», *Estafeta literaria*, 208, enero, p. 7.
- (1961b): «La primera patria de Lope», *Cuadernos de Ágora*, 61-62, noviembre-diciembre, pp. 19-23.
- (1962): «Prólogo» a *Poesías completas. 1944-1962*, Madrid, Giner, pp. 5-12.
- (1965): «Poética», en Leopoldo DE LUIS (ed.), *Poesía española contemporánea (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Afaguara, pp. 217-220.
- (1966): «Poética», en Antonio Molina (ed.), *Poesía española contemporánea (1939-1964). Poesía cotidiana*, Madrid, Afaguara, pp. 399-400.
- (1967): «Palabras antes de un poema», en Enrique ALARCOS LLORACH (et ál.), *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 83-94.
- (1967b): «La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española», *Cuadernos hispanoamericanos*, 212-213, agosto-septiembre, pp. 347-367.
- (1968b): «Prólogo» a Alfonso LÓPEZ GRADOLÍ, *El sabor del sol*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 13-15.
- (1968c): «Prólogo» a Antonio MACHADO, *Antología poética*, Barcelona, Marte, pp. IX-XXI.
- (1972): «Palabras desde Santander para Gerardo», *Peña Labra*, 4, p. 14.
- (1973): «Epílogo», en Emilio Nájuez, *La lengua que hablamos. Creación y sistema*, Santander, Bedia, 135-137.

- (1973b): «Proel desde dentro», *Peña Labra*, 8.
- (1974): «Palabras para la presente edición», en *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-9.
- (1974b): «La Nueva antología de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos hispanoamericanos*, 284, febrero, pp. 387-399.
- (1976): «Poesía sinfónica y poesía de cámara», *Peña Labra*, 20, p. 22.
- (1976b): «La misión de la poesía es comunicar y persuadir», *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 38, p. 5.
- (1976c): «Me siento un poco poeta jubilado», *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 49, pp. 28-29.
- (1977): «Una divagación informal y frívola para Gerardo Diego», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto, p. 11.
- (1982): «Palabras de José Hierro Real», en VV. AA., *En torno al poeta José Hierro (Palabras desde Cantabria)*, Santander, Servicio de Publicaciones del Gobierno de Cantabria, pp. 41-48.
- (1982b): «El romance de Juan Ramón Jiménez», *Los cuadernos del norte*, 12, abril, pp. 58-67.
- (1983): *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. *Cuadernos de literatura*, 2, pp. 5-34.
- (1984): «Prólogo» al «Soneto al claro de luna», de Yannis RICHOS, *Peña Labra*, 50, p. 22.
- (1986b): «Extracto de poética», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 7, pp. 18-19.
- (1988b): «Poesía política y social en la postguerra», en Aurora EGIDO (coord.), *Política y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 109-124.
- (1988c): «Introducción», en Gerardo DIEGO, *Antología poética*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, pp. 9-26.

- (1989b): «Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas», *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 193, pp. 29-35.
- (1989c): «Lectura comentada de poesía», *La Torre*, 10, abril-junio, pp. 413-440.
- (1992b): «[Sin título]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 282-286.
- (1996): «El punto de vista del poeta», en Gerardo DIEGO, *La Montaña. 12 grabados de Joaquín Capa*, Madrid, Hispánica de Bibliofilia.
- (1998c): «Versos con Nueva York al fondo», *Revista de occidente*, 211, pp. 151-153.
- (2002b): *Guardados en la sombra. Textos de la prehistoria literaria de José Hierro*, Madrid, Cátedra.
- (2003g): *Los poetas del 27 y mi generación*, Madrid, Federación de Asociaciones de Profesores de Español.

### **Principales antologías en las que aparece José Hierro:**

- AGUIRRE, J. M. (1980): *Antología de la poesía española contemporánea*, Zaragoza, Ebro, 2.<sup>a</sup> ed.
- CANO, José Luis (1963): *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 2.<sup>a</sup> ed.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1965): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- IFACH, María de Gracia (1960): *Cuatro poetas de hoy (José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro)*, Madrid, Taurus.



LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, Luis MARTÍNEZ DE MINGO y Javier PÉREZ ESCOHOTADO (1999): *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*, Madrid, Castalia.

LUIS, Leopoldo de (1965): *Poesía española contemporánea (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Afaguara.

MANTERO, Manuel (1966): *Poesía española contemporánea (1939-1965)*, Barcelona, Plaza-Janés.

MOLINA, Antonio (1966): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía cotidiana*, Madrid, Alfaguara.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1993): *1939-1975: Antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara.

RIBES, Francisco (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribución Mares.

RUIZ SORIANO, Francisco (1997): *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia.

#### **Webs interesantes sobre el poeta:**

<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1826>

<http://www.soypoeta.com/monograficos/hierro/index.htm>

<http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/>

<http://www.poesia-inter.net/indexjh.htm>

<http://www.geocities.com/versoados/webpoemas/josehierro.htm>

<http://www.ayto-getafe.org/paginas/asp/pweb.asp?id=10631>

<http://amediavoz.com/hierro.htm>

<http://www.rincondelpoeta.com/poetas/lpoetas/Josehierro.htm>

## B. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE JOSÉ HIERRO Y SU OBRA<sup>1</sup>

AGUIRRE, Ángel Manuel (1990): «La palabra sencilla de José Hierro», *Tertulia*, 3, pp. 9-11.

AGUIRRE, Francisca (s/d): «Tocata y fuga para José Hierro» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_aguirre.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_aguirre.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].

AGUIRRE, Francisca, Verónica ARANDA, Adolfo ESTRADA, Pedro J. de la PEÑA, Jesús MUNÁRRIZ, Lorenzo OLIVÁN, Manuel RICO y Alberto SANTAMARÍA (2010): «Ocho años sin Hierro», *Nayagua. Revista de poesía*, 13, junio, pp. 95-103

AGUIRRE, Jesús (1981): «El decir y el hacer de José Hierro», *El País*, 4 de agosto, p. 7.

——— (1982): «Un poeta para un Príncipe», *Peña Labra*, 43-44, pp. 13-14.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1958): «Escritores contemporáneos: José Hierro», *El libro español*, I, 4, abril, pp. 173-176.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1959): «José Hierro: *Cuanto sé de mí*», *Archivum*, IX, enero-diciembre, pp. 440-442.

---

<sup>1</sup> Hemos hecho referencia a la gran mayoría de ellos durante el trabajo, pero hemos querido añadir también algunos que no citamos, con la pretensión de ofrecer al lector la bibliografía sobre el poeta más exhaustiva y actualizada que, hoy por hoy, pueda encontrarse. Seguramente no sea completa, pero sí posiblemente la que más se acerque.

- (1992): «[Sin título]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 157-171.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2001): «La conciencia lectora ante José Hierro», en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-43.
- ALBERTI LEÓN, Aitana (2001): *José Hierro*, La Habana, Arte y Literatura.
- ALBORNOZ, Aurora de (1974-1975): «Aproximación a la poética de José Hierro (Exposición y comentarios)», *Río Piedras*, 5-6, septiembre-marzo, pp. 47-85.
- (1978): «Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)», *Cuadernos hispanoamericanos*, 341, noviembre, pp. 273-290. Reeditado en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp. 103-127.
- (1980): «Introducción», en José HIERRO, *Antología*, Madrid, Visor, pp. 7-30.
- (1981): «José Hierro: Entre la realidad y la niebla», en Domingo Ynduráin, *Época contemporánea: 1939-80*, Barcelona, Crítica, pp. 231-248.
- (1982): *José Hierro*, Madrid, Júcar.
- (1985): «Introducción», en José HIERRO, *Antología*, Madrid, Visor, 2.ª edición aumentada.
- ALCÁNTARA, Manuel (1958): «*Cuanto sé de mí* (poemas de José Hierro)», *La Hora*, 6 de marzo, p. 17.
- ALCORTA, Carlos (2001): «*Cuanto sé de mí* en su circunstancia histórica», en Juan Antonio González Fuentes y Lorenzo Oliván (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 71-78.
- ALEIXANDRE, Vicente (1957): «Los contrastes de José Hierro», *Papeles de Son Armadans*, V, XIII, abril, pp. 41-46. Recogido en *Peña Labra*, 43-44, 1982, pp. 9-12 y en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1978, y en *Peña Labra*, 43-44, 1982, pp. 9-12. Publicado recientemente en Salvador CARRETERO REBÉS y Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES (eds.), *José Hierro (1922-2002): La Torre de los Sueños*, Santander, Museo de Bellas Artes y Ayuntamiento de Santander, 2004, pp. 16-19.

- ALONSO MONTERO, Xesús (2002): «José Hierro traduce *Follas Novas* en 1945. Gabanza dun tradutor e datos sobre unha recente edición facsímile non exenta de picaresca», *Revista de Estudos Rosalianos*, 2. Reeditado en *Páxinas sobre Rosalía de Castro (1957-2004)*, Vigo, Xerais, 2004, pp. 162-168.
- ÁLVAREZ, Guzmán (1980): «José Hierro (1922)», en *Lírica española del siglo xx. En busca de una trayectoria*, León, Nebrija, pp. 301-319.
- AMORÓS, Amparo (1994): «José Hierro: La musicalidad del silencio», en *Rey Lagarto. Literatura*, 17, 1994, pp. 10-12.
- ANDIVIA Gómez, Juan (1995): *La teoría literaria de José Hierro*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.
- (1998): «La poesía desconocida de un hombre conocido: José Hierro Premio Cervantes 1998», *Diario de Andalucía*, 11 y 12 de diciembre.
- (2003): *José Hierro. Entre madera y ceniza*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva.
- ANDREU, Blanca (s/d): «Recuerdo de José Hierro» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_andreu.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_andreu.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- ANDROMINA (2010): «José Hierro: poesía en el tiempo», en *Andromina.org* [en línea]. Disponible en <[http://www.andromina.org/JOS%C3%89\\_HIERRO:\\_POES%C3%8DA\\_EN\\_EL\\_TTIE MP](http://www.andromina.org/JOS%C3%89_HIERRO:_POES%C3%8DA_EN_EL_TTIE MP)> [ref. de 26 de octubre de 2010].
- ANTONIO, Roberto E. di (1988): «The broken mythological cycle; José Hierro's *Requiem* and *Canto a España*», *Rivista di Letterature moderne e comparate*, xli, genio-marzo, pp. 41-54.
- ARCE, Manuel (1952): «Préface», en *Poèmes de José Hierro*, (trad. Roger Noël-Mayer) Paris, Pierre Seghers, p. 9-14.
- (1982): «Días de ayer en un flash de urgencia», *Peña Labra*, 43-44, pp. 23-24.
- (2009): «Tal como éramos cuando José Hierro desconocía Nueva York», conferencia publicada en tres fragmentos en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES, «Manuel Arce y José

Hierro, cuando no conocían Nueva York (I, II y III)», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 16, 17 y 18 de febrero [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=885>>, <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=887>> y <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=888>> [ref. de 5 de abril de 2011].

ARCOS, Gonzalo de (1958): «Cuanto José Hierro sabe de sí», *Punta Europa*, 29, mayo, pp. 123-124.

ARIMOTO, Toshiaki (1972): *La poesía de José Hierro*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Navarra.

——— (1974): «Algunas reflexiones sobre José Hierro», *Hispánica*, 18, pp. 1-36.

ARISTEGUIETA, Juan (1965): «*Libro de las alucinaciones: José Hierro*», *El Universal*, Caracas, 10 de febrero, s/p.

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo (1954): «La palabra humilde de José Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 53, mayo, pp. 152-155.

——— (1956): «Tres poetas santanderinos en la joven poesía española», *Acta Salmanticensia. Filosofía y Letras*, 10, Salamanca, pp. 337-344.

ASARQ AL-AWSAT (1990): «José Hierro», *ART5*, 4340, 16th october.

AUB, Max (1956): «José Hierro», *Ideas de México*, año VI, vol. 3, 15-16.

BALBONA, Guillermo (2003): «José Hierro. Imposible el olvido», *Cántabros*, 5, pp. 22-33.

BARCE, Ramón (1963): «*Poesías Completas. José Hierro*. Ediciones Giner. Madrid, 1962. 565 págs.», *IAL*, XII, 175-176, p. 38.

BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María (1999): *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

——— (2001): «El poema como autobiografía y confesión en la obra de José Hierro», en Juan Antonio González Fuentes y Lorenzo Oliván (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 141-164.

- (2003): «Sobre lo que José Hierro trajo a la poesía española del siglo xx», *Quimera*, 232-233, pp. 71-74.
- BARTOSZEWSKA, Jolanta (1992): *José Hierro en su tiempo*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- BARUFALDI, Rogelio (1960): «Poesías escogidas de José Hierro», *Crítica*, 33, Buenos Aires, p. 332.
- BARY, David (1968): «José Hierro's "Para un esteta"», *Publications of the Modern Language Association of America*, 83, 4, octubre, pp. 1347-1352.
- (1987): «El esteta vicario de José Hierro», en *Lo que va de siglo. Ensayos sobre cien años de Literatura Hispánica*, Valencia, Pre-Textos, pp. 131-142.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Pablo (1982): «Rimas y letras de José Hierro», en *Peña Labra*, 43-44, pp. 15-21. Reeditado en *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 5, junio 2006, pp. 5-15.
- (2007): «Palabras testimoniales de Hierro», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 6, enero, pp. 9-16.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1965): «Carta de Alemania: José Hierro, en Berlín», *Estafeta Literaria*, 316, p. 13.
- (1981): «José Hierro y su testimonio lírico (1922)», en *Literatura de la postguerra: La poesía*, Madrid, Cincel, pp. 55-61 y 87-91.
- (1999): *Vida y poesía en José Hierro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid [1.ª ed.: 1997].
- (2001): «Lo social en la obra de José Hierro», en Juan Antonio González Fuentes y Lorenzo Oliván (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 67-86.
- (2002): *José Hierro*, Madrid, Eneida.
- (2002b): «En torno a la poesía de José Hierro», *Buxía (arte y pensamiento)*, 2, p. 75.

- (2006): «Algunos datos sobre José Hierro en Madrid», *El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 20, pp. 35-40.
- (s/d): «José Hierro y su tiempo» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_benito.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_benito.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- BERMÚDEZ, Silvia (1994): «Epitafios, lápidas y deseo: Subjetividad y lenguaje en la poesía de José Hierro», *Symposium. A Quartely Journal in Modern Foreign Literatures*, XLVII, 4, pp. 243-259.
- BORDAO, Rafael (1991): «Entrevista con José Hierro», *La nuez. Revista internacional de arte y cultura*, 8-9, pp. 35-38.
- BOUSOÑO, Carlos (1992): «La frustración en la poesía de José Hierro. Dos tipos de crítica literaria: la "verdadera realidad"», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 172-193.
- BRINES, Francisco (1992): «El poema sin música», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 101-112. Reproducido con variaciones, como «Lectura de "El poema sin música"», en Francisco Brines, *Escritos sobre poesía contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 295-310; y con el título «Lectura de *El poema sin música* de José Hierro», en Anthony L. Geist y Álvaro Salvador, *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, Renacimiento, 2004, pp. 56-69.
- (1995): «Nayagua», en *Escritos sobre poesía contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 287-294.
- BRÍO CARRETERO, Clara del (2003): «...si est dolor sicut dolor meus. Unidad y sentido de *Cuaderno de Nueva York*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 24, [en línea]. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jhierro.html>> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- BROWN, Bonnie Maurine (1979): «Point of view in José Hierro's *Libro de las alucinaciones*», *Crítica Hispánica*, vol. 1, 2, pp. 99-113.
- (1982): «La metapoésia de José Hierro», *Ínsula*, 422, enero, p. 3.

- (1991): *The Poetry of José Hierro*, Ann Arbor, University Microfilm International.
- CABRÉ, M.<sup>a</sup> Ángeles (2001): «La búsqueda de la emoción poética: *Cuaderno de Nueva York*», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 141-150.
- CÁCERES, Antonio (1994): *Una lectura de José Hierro*, Sevilla, Fundación El Monte.
- CADENAS MARTÍN, Ivo Isaac y Raquel HERMOSILLA RUIZ (s/d): *Miguel de Unamuno y José Hierro: El problema de la existencia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CALVAGNA, Isabella (2005): *José Hierro. Identità, tempo, amore, morte nella sua poetica*, (Tesi di Laurea), Università di Torino.
- CAMPO, Ángel del (1953): «José Hierro, Premio Nacional de Poesía, 1953», *Revista*, 89, p. 16.
- CAMPO MARTÍNEZ, Marisa (2001): «José Hierro. Poeta de la luz y el sonido», en *Estrellas de Hierro*, Santander, Comisiones Obreras de Cantabria, pp. 7-10.
- CANELO, Pureza (2001): «Un poema a José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 199-204.
- CANO, José Luis (1947): «José Hierro: *Alegría*», *Ínsula*, 22, octubre, p. 4.
- (1953): «La poesía de José Hierro», *Ínsula*, 86, febrero, pp. 6-7. Recogido en *De Machado a Unamuno. Notas sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1955.
- (1955): «Cuatro poetas jóvenes de posguerra: J. Hierro, R. Morales, E. de Nora, C. Bousño», en *De Machado a Bousño. Notas...*, Madrid, Ínsula.
- (1960): «José Hierro», en *Poesía española del siglo xx. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama, pp. 483-488.
- (1965): «José Hierro y sus alucinaciones», *Ínsula*, 218, pp. 8-9.



- (1974): «La poesía de José Hierro: de *Tierra sin nosotros* a *Libro de las alucinaciones*», en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, pp. 93-103.
- (1982): «Aurora de Albornoz: la poesía de José Hierro», *Ínsula*, 427, p. 9.
- (1994): «Alegoría de José Hierro», *Rey Lagarto. Literatura*, 17, p. 4.
- CAÑAS, Dionisio (1986): «Introducción», en José HIERRO, *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Cátedra.
- (1988): «La poética de José Hierro», *Ínsula*, 496, p. 12.
- CARNERO, Guillermo (2003): «José Hierro, más allá de la poesía de posguerra», *Claves de Razón Práctica*, 134, pp. 46-50.
- CARREÑO, Antonio (1992): «*La voz que ya no es tuya*. De Lope de Vega y José Hierro», *Lazarillo*, 2, julio-diciembre, pp. 9-13.
- CARRETERO REBÉS, Salvador (2001): «José Hierro, “pintor de servilletas”», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 211-221.
- y Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES (eds.) (2004): *José Hierro (1922-2002): La Torre de los Sueños*, Santander, Museo de Bellas Artes y Ayuntamiento de Santander.
- CARVAJAL MILENA, Antonio (2001): «José Hierro: La desmesura de lo medido», en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-62.
- CASAS, Arturo (2000): «Topografía de una niebla», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 53-64.
- CASTRO, Luisa (1992): «*La casa*», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 113-118.
- CAVALLO, Susan Ann (1982-1983): «El tiempo en *Libro de las alucinaciones*», *Explicación de textos literarios*, XI-2, pp. 81-96.

- (1987): *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus.
- (1988): «Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, enero-diciembre, pp. 291-309.
- (1991): «Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 67-90.
- (1994): «José Hierro, único e inolvidable», *Rey Lagarto. Literatura*, 17, p. 9.
- CHAVES, Antonio (2003): «Fotografías y acuarelas de José Hierro rememoran la alegría de su poesía. La Fundación Antonio Gala muestra la faceta pictórica del escritor», *El País*, 7 de diciembre.
- COLINAS, Antonio (2001): «Primera lectura de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 49-58.
- (2004): «La palabra originaria. El ejemplo de José Hierro», en *Otras voces, nuevas voces*, Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca.
- COLLAR, Jorge (1958): «Nuevos poemas de José Hierro», *Nuestro Tiempo (P)*, 44, febrero, pp. 230-233.
- COOKS, María Luisa (1985): *Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro*, Tesis Doctoral, Purdue University.
- (1990): «José's Hierro "Las nubes": A Futurist Manifiesto», *Romance Languages Anual*, 2, pp. 382-386.
- CORENCIA CRUZ, Joaquín (1999): «Entrevista a José Hierro: La poesía ha de tener el ritmo de la música i el color de la plàstica», *Caràcters*, II, 6, enero, pp. 27-28.
- CORONA MARZOL, Gonzalo (1986): «Entre prosa y poesía. Varios cuentos de José Hierro escritos en la década de los años cincuenta», en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza-Madrid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, pp. 267-282.
- (1988): *Bibliografía de José Hierro Real*, Zaragoza.

- (1989): *La poesía de José Hierro*, Zaragoza, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- (1990): «La presencia de Rainer María Rilke en José Hierro», *Turia*, 15, octubre, pp. 21-32.
- (1991): *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- (1991b): «Prólogo», en José HIERRO, *Prehistoria literaria (1937-1938)*, Santander, Bedia, pp. 9-18. Reproducido en la edición de San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2006, pp. 15-23.
- (1992): «Con Agenda, de José Hierro», *Ínsula*, 541, enero, p. 9.
- (1992b): «Datos para Agenda», *Poesía en el Campus*, 17, pp. 3-6.
- (1992c): «Bibliografía de José Hierro. Obra de creación», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 38-68.
- (1993): «Introducción», en José HIERRO, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 11-70.
- (1994): «Sobre el niño –Agenda (1991)–», de José Hierro», *Rey Lagarto. Literatura*, 17, pp. 5-7.
- (1997): «Un villancico de José Hierro en Nueva York», *Poesía en la diana*, 1, pp. 14-16.
- (2003): «Introducción», en José HIERRO, *Antología poética 1936-1998*, Madrid, Espasa-Calpe, 2.ª edición ampliada, pp. 11-70.
- CORONA MARZOL, Gonzalo y Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES (2001): «Bibliografía», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 225-267.
- CORRAL, P. y C. I. BUSTOS (1990): «José Hierro: “Escribo para compartir con los demás lo que me enriquece espiritualmente»», *ABC*, 1 de junio, p. 51.

- CREIS CÓRDOBA, Francisco (2002): «Prólogo» a José HIERRO, *Ocho décadas. Homenaje a José Hierro. Dibujo y poesía*. Castilla-La Mancha, Junta de Comunidades.
- CRUSET, José (1968): «José Hierro: pasión y razón hacia la esencial expresividad», *La Vanguardia Española*, 25, julio, p. 43.
- CUENCA, Luis Alberto de (1992): «El muerto», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 72-75. Reproducido en *Poesía en la diana*, 1, 1997, pp. 18-19.
- (2004): «José Hierro», *Barcarola*, 63-64, pp. 401-403.
- CUENCA, Luis Alberto de, et ál. (2004): *La vida nieva. Homenaje a José Hierro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- DEBICKI, Andrew P. (1978): «José Hierro a la luz de Antonio Machado», *Sin nombre*, IX, 3, pp. 41-51.
- DELGADO, Fernando G. (1981): «Un poeta en ejercicio permanente del lenguaje», *El País*, 6 de febrero, p. 27.
- (1991): «La frontera imprecisa. Agenda. José Hierro», *El Mundo*, Suplemento literario *La esfera*, 31 de marzo, p. 7.
- (2005): «La gata que huyó», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 3, junio, pp. 5-6.
- (2007): «José Hierro en *El Mono-Gráfico*», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 7, diciembre, pp. 7-12.
- DERUSHA, Will (2000): «Los muertos de José Hierro», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 65-78.
- DÍAZ, Lorenzo (1994): «José Hierro: Mi epitafio sería: el esclavo más libre», *Sobremesa*, 110, enero, pp. 8-12.
- DÍAZ, Janet W. (1976): «José Hierro. *Cuanto sé de mí*», *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, 4, pp. 222-224.

- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (2001): «Cuaderno en Nueva York», en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 105-128.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1999): «Cuaderno de Nueva York. Imaginación y vida en José Hierro», *Rey Lagarto. Literatura*, 39-40, pp. 6-7.
- (2000): «José Hierro, genial y alucinado», *Cuaderno de Letras*, 4, pp. 27-28.
- (2000): «Más sobre la recepción de la poesía de Lope (Lope-Gerardo-Hierro)», en Maria Grazia PROFETI (cur.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, vol. III, Firenze, Alinea Editrici, pp. 153-166.
- (2004): «José Hierro, con Lope, en Nueva York», en Salvador GUTIÉRREZ ALCÁNTARA (coord.), *Después de todo. Homenaje de Bilaketa a José Hierro*, Aoiz, Bilaketa, pp. 55-57.
- (2005), «Introducción», en José Hierro y Gerardo Diego, *Cuaderno de amigos*, Madrid, Devenir Ensayo, pp. 7-27.
- DIEGO, Gerardo (1947): «Un poeta nuevo», *ABC*, 16 de julio. Recogido en *Gerardo Diego y Adonais*, Madrid, Rialp, pp. 34-38 y en *Obras Completas. Prosa*, vol. VIII, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 809-811.
- (1947b): «José Hierro», *Panorama poético Español*, 7, mayo.
- (1950): «José Hierro», *El Alcázar*, 25 de agosto. También en *Obras Completas. Prosa*, vol. VIII, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 812-814.
- (1957): «Diez años ya», *Alerta*, 3 de febrero.
- (1958): «*Cuanto sé de mí*», *Panorama poético Español*, 8 de enero. También en *Obras Completas. Prosa*, vol. VIII, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 818-819.
- (1973): «Las dos HH», *Diario Arriba*, 28 de octubre. También en *Obras Completas. Prosa*, vol. VIII, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 818-819.

- (2005): «Sobre José Hierro», en Gerardo DIEGO y José HIERRO, *Cuaderno de amigos*, Madrid, Devenir, pp. 31-46. [Incluye «Un poeta nuevo», «José Hierro», «Cuanto sé de mí» y «Las dos HH»].
- DIRSCHERL, Klaus von (1999): «Eine Waffe, geladen mit Zukunft zu José Hierro», en *Die Buch Woche*, Instituto Cervantes.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2003): «Estructuras métricas y sentido artístico», *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 3, mayo, pp. 37-44. Disponible en <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre3/entretextos3.pdf>> [ref. de 12 de febrero de 2011].
- DÓNOAN (1991): «Poesía, vida y autobiografía. Una poética testimonial: reportaje alucinado», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 7-26.
- DOWNING, Gloria R. (2000): «Cinco tardes con José Hierro y la memoria», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 9-44.
- ECHEVERRI MEJÍA, Óscar (1970): «Tres poetas españoles de la posguerra (Rafael Morales, Blas de Otero y José Hierro)», *VA*, 179, pp. 595-599.
- El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 20 (2006): *José Hierro: de Valencia a Nueva York*.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1953): «Antología poética de Hierro», *Revista Literaria*, 8, IV, pp. 409-471.
- ESCÁNEZ CARRILLO, José (2005): «Naufragios en la aurora: Lectura de *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro», *HwebRA. La revista electrónica de literatura*, 4. Disponible en <[http://hwebra.com/hwebra\\_4/Ensayo/Cariilo.htm](http://hwebra.com/hwebra_4/Ensayo/Cariilo.htm)> [ref. de 12 de febrero de 2011].
- ESPLANDIÁN (1956): «Entrevista con José Hierro», *Punta Europa*, 1, 7-8, julio-agosto, pp. 141-144.
- F. F. (1975): «José Hierro: "La poesía se escribe ella sola, cuando quiere"», *Alerta*, 6 de julio, p. 5.

- F. L. (1981): «José Hierro: “La poesía se escribe ella sola, cuando quiere”», *El País*, 6 de febrero, p. 27.
- FAGUNDO, Ana María (1972): «La poesía de José Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 263-264, mayo-junio, pp. 495-500.
- FERNÁNDEZ, Julio (1994): «José Hierro: “De la realidad no se puede hacer poesía”», *ABC Cultural*, 212, 24 de noviembre, pp. 16-18.
- FERNÁNDEZ, Lidio Jesús (1986): «Mi encuentro con José Hierro», *Iris*, 1, pp. 69-74.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1958): «Sobre José Hierro», *La Vanguardia Española*, 28 de enero.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1970): «José Hierro: Desconfianzas y exigencias», en *De escritor a escritor*, Barcelona, Táber, pp. 185-190.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (1982): «El testimonio de José Hierro. Entrevista», *Fin de siglo*, 1, junio, pp. 46-50.
- FERRARI, Marta Beatriz (1991): «José Hierro tras 25 años de silencio poético», *Propuesta: Revista del Centro Médico del Mar del Plata*, 53, septiembre, pp. 24-26.
- (1992): «Análisis de los “metatextos” en la poesía de José Hierro. En torno a 25 años de silencio», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 16, pp. 199-219.
- (2001): *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*, Mar del Plata, Martín.
- FOMBELLIDA, Rafael (2001): «Quinta del 42», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 41-58.
- FORTALEZA GONZÁLEZ, B. (1998-1999): «Israel. Poesía y lugar común en Cuaderno de Nueva York de José Hierro», *Literatura Española*, VI.
- FUENTE, Jaime de la (1980): «José Hierro: “No he rectificado mucho”», *Diario Montañés*, 8 de marzo, p. 10.

- FRUTOS CORTÉS, Eugenio (1963): «José Hierro, poesía humana», *El Noticiero Universal*, 12 de septiembre, p. 5.
- GALÁN LORES, Carlos (1982): «José Hierro, profesor en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo», *Peña Labra*, 43-44, pp. 30-32.
- (2001): «José Hierro, profesor en la UIMP», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 191-198.
- (2003): «Sobre los homenajes a José Hierro», *Pluma y pincel*, 10, pp. 11-13.
- (2004): «José Hierro: Retrato de un poeta», *Cantabria infinita*, 1, pp. 6-14.
- GARCÍA BAENA, Pablo (1995): «Música de otras olas», en *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 33-37.
- (2000): «José Hierro», *El Maquinista*, 1-2, diciembre, p. 173.
- (2007): «Lope. La noche. Hierro», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 6, enero, pp. 6-7.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (1976): «Cuanto sé de mí resume mi vida a través de mi poesía, nos dice el poeta José Hierro», *Alerta*, 18 de agosto, p. 5.
- (1982): «Los primeros escritos de José Hierro sobre arte» y «Bibliografía de José Hierro», en *Peña Labra*, 43-44, pp. 25-29 y 54-55.
- (1991): «Apuntes para una biografía apasionada», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 41-56.
- (1993): «Cuanto sé de él», *El Mundo*. Suplemento cultural *La Esfera*, 6 de marzo, p. 4.
- (1995): «Alucinación en torno a José Hierro», *El Diario Montañés*, 6 de septiembre, p. VI.
- (2000): «Huellas primeras: *Tierra sin nosotros* de José Hierro», *El Mirador Cultural*, 4, p. 12.
- (2004): «José Hierro: Ecos en el primer aniversario», en Salvador GUTIÉRREZ ALCÁNTARA (coord.), *Después de todo. Homenaje de Bilaketa a José Hierro*, Aoiz, Bilaketa, p. 77.



- GARCÍA CASSANYES, F. J. (1974): «Entrevista con José Hierro, poeta», *Autores y Lectores. Revista de la Agrupación Hispana de Escritores*, pp. 22-23.
- GARCÍA CONDE, Luisa e Isabel LOZANO-RENIEBLAS (1992): «Símbolos del tiempo en las "alucinaciones" de José Hierro», *Barcarola*, 39, abril, pp. 149-163.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): «El realismo existencial de José Hierro», en *La poesía española de posguerra (Teoría e historia de sus movimientos)*, Madrid, Prensa Española, pp. 491-506.
- (1987): «Un poeta del tiempo histórico: José Hierro», en *La poesía española de 1935 a 1975 (II) De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid, Cátedra, pp. 632-660.
- (1991): «Prehistoria literaria (1937-1938)», *ABC, ABC Literario*, 17 de enero, p. 8.
- (1992): «[Sin título]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 194-218.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, José Ignacio (1965): «Libro de las alucinaciones, José Hierro», *Reseña*, II, 8 junio, pp. 203-208.
- GARCÍA LÓPEZ, Ángel (1992): «Lope. La noche. Marta», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 136-142.
- GARCÍA LUENGO, Eusebio (1971): «Al conjuro de un libro de José Hierro», *Estafeta Literaria*, 481, pp. 14-15.
- GARCÍA NIETO, José (1960): «José Hierro», *Mundo Hispano*, 144, p. 35.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1991): «Agenda. José Hierro», *ABC, ABC Literario*, 23 de marzo, p. V.
- (2009): «Nota al texto» y «Epílogo» a José HIERRO, *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid, Visor, pp. 33-35 y 703-711.
- GARCÍASOL, Ramón de (1952): «José Hierro: Quince días de vacaciones», *Ínsula*, 75, p. 7.

- GHIGNOLI, Alessandro (2001): «José Hierro, Passione e ragione», *Poesía: Mensile internazionale di cultura poetica*, XIV, 149.
- GIL, Ildelfonso-Manuel (1992): «Romancero de José Hierro», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 219-239. Publicado, con recortes, en *Poesía en el Campus*, 17, 1992, pp. 7-12.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2004): «Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Compostela: Apoteosis, ruina y restitución periférica de la ciudad en la lírica hispánica del siglo XX (O. Gironde, J. L. Borges, F. García Lorca, J. Hierro y L. G. Tosar)», en Susanne GRUNWALD, Claudia HAMMERSCHMIDT, Valérie HEINEN y Gunnar NILSSON (eds.): *Pasajes: homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 215-238.
- GONZÁLEZ, José M. (1982): *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.
- GONZÁLEZ BEDOYA, Juan (1971): «José Hierro: En pintura estamos a la altura de cualquier país», *Alerta*, 18 de agosto, p. 3.
- (1981): «El poeta José Hierro, seriamente emocionado en el homenaje que le tributó Cabezón de la Sal», *El País*, 5 de agosto, p. 18.
- (1982): «El poeta José Hierro pasa en Cantabria su vacación creadora», *El País*, 15 de agosto, pp. 1 y 8.
- GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio (1947): «Alegría de José Hierro», *Espadaña*, 30, p. 645.
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio (1995): «Hierro, o la oportunidad de la poesía», *El Diario Montañés*, 6 de septiembre, p. VI.
- (2001): «La historia que no se oye (notas a una lectura del poema "Beethoven ante el televisor")», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 169-176.
- (2004): «José Hierro, de la falsa juventud al definitivo desencanto», en Salvador CARRETERO REBÉS y Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES (eds.), *José Hierro (1922-2002)*:

*La Torre de los Sueños*, Santander, Museo de Bellas Artes y Ayuntamiento de Santander, pp. 59-69.

- (2006): «Mi última mañana con José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 26 de mayo [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=114>> [ref. de 25 de noviembre de 2010].
- (2006b): «Leamos un poema: “Estatua mutilada”, de José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 21 de noviembre [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/Leamos-un-poema-Estatua-mutilada-de-Jose-Hierro>> [ref. de 25 de noviembre de 2010].
- (2007): «Verdi 1874, de José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 30 de marzo [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/Verdi-1874-de-Jose-Hierro>> [ref. de 25 de noviembre de 2010].
- (2007b): «José Hierro, un poeta endemoniado», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 10 de mayo [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=439>> [ref. de 25 de noviembre de 2010].
- (2007c): «Libro de las alucinaciones, de José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 26 de julio [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=513>> [ref. de 5 de abril de 2011].
- (2008): «La Torre de los Sueños o la Vida y la obra de un poeta: José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 15 de enero [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/La-Torre-de-los-Sueos-o-la-Vida-y-la-obra-de-un-poeta-Jose-Hierro>> [ref. de 25 de noviembre de 2010].
- (2008b): «Epitafio para José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 14 de febrero [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=643>> [ref. de 5 de abril de 2011].
- (2008c): «La bahía de cámara (Santander) que evocó José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 23 de abril [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=691>> [ref. de 5 de abril de 2011].

- (2008d): «Escultura de José Hierro junto al mar, llegando al mar...», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 25 de abril [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=693>> [ref. de 5 de abril de 2011].
- (2009): «*Poesías Completas* de José Hierro (Visor). Una decepción mayúscula», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 17 de diciembre [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=1065>> [ref. de 13 de enero de 2011]. Publicado bajo el título «Hierro merecía otra edición de sus poesías completas», en *El Diario Montañés*, 21 de diciembre de 2009. Disponible en <<http://www.eldiariomontanes.es/20091221/cultura/literatura/hierro-merecia-otra-edicion-20091221.html>> [ref. de 13 de marzo de 2011].
- (2010): «José Hierro retrata en un soneto a Leopoldo Rodríguez Alcalde», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 29 de enero [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=1092>> [ref. de 5 de abril de 2011].
- (2010b): «Las cenizas de José Hierro», *Revista digital Ojosdepapel.com*, 9 de junio [en línea]. Disponible en <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=1203>> [ref. de 5 de abril de 2011].
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio y Lorenzo OLIVÁN (eds.) (2001): *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, 2 tomos, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1974): «José Hierro: La poesía como forma de autoconocimiento», *Peña Labra*, 13, pp. 33-35.
- (1982): «La alucinación poética de José Hierro», *Peña Labra*, 43-44, pp. 50-51.
- GONZÁLEZ MORENO, Pedro A. (ed.) (1994): *Homenaje a José Hierro*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1962): «Poesías de Hierro», *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII, enero, pp. 49-50.
- GONZÁLEZ NIETO, Luis (1982): «*Quinta del 42*», *Peña Labra*, 43-44, pp. 44-47.
- GOYTISOLO, José Agustín (1990): «La voz más limpia», *El País*, 1 de junio, p. 39.

- GRANDE, Félix (1990): «Leyendo a José Hierro», *El Mundo*, Suplemento la Esfera, 21 de octubre, p. 12.
- (1991): «Alegría para un gentilhombre», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 29-40.
- (1992): «La edad de Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 502, abril, pp. 59-70.
- (1992): «[Nocturno]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 79-84.
- GRANDE, Guadalupe (s/d): «José Hierro o la estela de la poesía» [en línea]. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_grande.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_grande.htm) [ref. de 23 de marzo de 2011].
- GRASSO, Sebastiano (2006): «Andante con gracia cántabra», en José HIERRO, *Beethoven davanti al televisore ed altre poesie*, Belluno, Colophon, pp. 19-28.
- GRAZIAPLENA, Roberta (1997): *La poetica di José Hierro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Macerata.
- GULLÓN, Ricardo (1947): «Mundos poéticos. Hierro, premio Adonais 1947», *Proel*, 4, pp. 159-169.
- (1950): «Confidencia al viento», *Cuadernos hispanoamericanos*, 17, septiembre-octubre, pp. 301-303.
- (1953): «Claridad y penetración de una poesía», *Cuadernos hispanoamericanos*, 39, marzo, pp. 386-387.
- (1982): «Pity, hablemos de José Hierro», *Peña Labra*, 43-44, pp. 33-35.
- (1988): «*Libro de las alucinaciones*. José Hierro. Editora Nacional. Madrid, 1964», *ABC*, 10 de julio, p. XI.
- (1993): «Hierro, José», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana I*, Madrid, Alianza, p. 713.

- GUTIÉRREZ, Domingo (1994): «Algunas actitudes líricas en la poesía de José Hierro», en Pedro A. GONZÁLEZ MORENO (ed.), *Homenaje a José Hierro*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, pp. 23-28.
- GUTIÉRREZ ALCÁNTARA, Salvador (coord.) (2004): *Después de todo. Homenaje de Bilaketa a José Hierro*, Aoiz, Bilaketa.
- GUZMÁN, Almudena (1991): «José Hierro: “Ya no tengo tanto miedo al ridículo”», *ABC, ABC Literario*, 16 de marzo, pp. VIII-IX.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1999): «José Hierro, esa ternura», *República de las Letras*, 6, enero, pp. 8-9.
- HERNÁNDEZ, Carmen Dolores (1999): «José Hierro: poeta de las convergencias», *La Jornada Semanal*, 250, 19 de diciembre.
- HIERRO TORRES, Margarita (1983): «Bibliografía de José Hierro», en José HIERRO, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 31-34.
- (1999): «Introducción» a José HIERRO, *Vida. Antología*, Madrid, Aguilar.
- IBÁÑEZ DE LA CUESTA, Miguel (2001): «Sobre la modernidad en *Tierra sin nosotros*, de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 15-22.
- IFACH, María de Gracia (1952): «El espíritu de la letra. José Hierro: 15 días de vacaciones», *Bernia*, 4 de marzo, pp. 26-31.
- (ed.) (1960): *Cuatro poetas de hoy (José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro)*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, Diego Jesús (1992): «Nocturno», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 75-79.
- (2000): «José Hierro, poeta para el tiempo», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 79-90. Publicado también en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ

BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 203-214.

JIMÉNEZ, José Olivio (1960): «José Hierro. Poesías escogidas», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, IX, enero-diciembre, pp. 120-124.

——— (1964): «José Hierro en sus alucinaciones», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LVII, pp. 280-295.

——— (1972): «La poesía de José Hierro», en *Cinco poetas del tiempo. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*, Madrid, Ínsula, (1964), 2.<sup>a</sup> ed. aumentada, pp. 177-326.

——— (1972b): «José Hierro en su *Libro de las alucinaciones* (1964)», en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, pp. 123-143. Reeditado en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, pp. 36-54.

——— (1983): «José Hierro», en José Olivio Jiménez y Dionisio Cañas, *7 poetas españoles de hoy*, México, Oasis, pp. 37-74.

——— (1990): «Otra vez el tiempo (y la temporalidad) en José Hierro: ensayo de un minicolquio crítico», en José HIERRO, *Antología poética*, Madrid, Alianza, pp. 7-21.

——— (1991): «José Hierro en su *Libro de las alucinaciones*», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 105-127.

——— (1992): «De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de José Hierro», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 240-264. Reproducido en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 84-106.

——— (1992b): «Retrato interior de poeta con familia (Un Testimonio)», *Poesía en el Campus*, 17, pp. 13-17.

JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (1991): «Introducción» a José HIERRO, *Alegría*, Madrid, Torremozas.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1958): «*Cuanto sé de mí*», *Ágora*, 15-16, pp. 47-48.

——— (1960): «Cuatro poetas del Norte», *Ágora*, 49-50, noviembre-diciembre, pp. 54-56.

- (1962): «Terna de poetas: José Hierro, Luis López Anglada y Jesús Delgado Valhondo», *Estafeta literaria*, 251, octubre, pp. 19-20.
- (1964): «Unas claras alucinaciones», *Estafeta literaria*, 298, 15 de agosto, p. 22.
- (1978): «José Hierro a examen general», *Estafeta literaria*, 643-644, 1 al 15 de septiembre, pp. 3297-3298.
- (1994): «Poeta y animador cultural», en Pedro A. GONZÁLEZ MORENO (ed.), *Homenaje a José Hierro*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, pp. 31-33.
- KUBOW, Sally (1973): «La voz del silencio en la poesía de José Hierro», *Revista de Estudios Hispánicos*, VII, 1, enero, pp. 79-90.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1995): «Prólogo», en Jesús MUÑOZ y José HIERRO, *Emblemas neurorradiológicos*, Madrid, Endymion.
- LANZ, Juan José (1991): «José Hierro: "Escribir poesía es siempre una frustración"», *El urogallo*, 57, febrero, pp. 11-19.
- (1991): «José Hierro», en VV. AA., *El urogallo*, 64-65, septiembre-octubre, pp. 92-93.
- (1992): «Esquema biográfico», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 22-34.
- (2001), «El *Libro de las alucinaciones* y la renovación de la poética de los 60», en M. MUELAS HERRAIZ y J. J. GÓMEZ BRIHUEGA (eds.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 129-200.
- LAURIÑO, Francisco J. (1994): «Un conocimiento de José Hierro», *Rey Lagarto. Literatura*, 17.
- LÁZARO SERRANO, Jesús (1982): «*Con las piedras, con el viento...*», *Peña Labra*, 43-44, pp. 41-43.
- (2001): «Todo para nada», en Juan Antonio González Fuentes y Lorenzo Oliván (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 179-190.



- LEY, Charles Davis (1962): «The Poets Give Their Own Opinions: José Hierro» y «José Hierro (1921- )», en *Spanish Poetry since 1939*, Washington, The Catholic University of America Press.
- LLOPESA, Ricardo (2006): «La poesía de José Hierro», *Nuevo Milenio*, 28. Publicado también en *Álbum nocturno*, 22 de septiembre de 2010 [en línea]. Disponible en <<http://albumnocturno.blogspot.com/2010/09/la-poesia-de-jose-hierro-ricardo.html>> [ref. de 13 de abril de 2011].
- LOGROÑO, Miguel (1993): «José Hierro. Confesiones de un poeta», *El Mundo*, Suplemento cultural *La esfera*, 6 de marzo, pp. 2-3.
- LÓPEZ, Dámaso (2001): «Estatuas yacentes: historia, representación y palabra», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 59-69.
- LÓPEZ, Elsa (1992): «[Lope. La noche. Marta]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 142-146.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier (1986): «José Hierro: Poeta de testimonio», *Hispanic Review*, LIV, pp. 487-489.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis (1965): «José Hierro», en *Panorama poético español. Historia y Antología (1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional, pp. 141-145.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1989): «Poesía como exploración de los límites de la conciencia en José Hierro», *La Torre*, III, 10, abril-junio, pp. 393-412.
- (1992): «José Hierro ante el milagro más grande del amor: la transformación de la amada en el amado», *La Torre*, VI, 21, enero-marzo, pp. 105-173.
- (1993): «José Hierro: Agenda», *La Torre*, VII, 25, enero-marzo, pp. 105-113.
- (2002): *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra.
- (2002b): «Introducción», en José HIERRO, *Guardados en la sombra*, Madrid, Cátedra, pp. 9-27.

- (2005): *Hacia islas imposibles y luminosas: el epistolario de José Hierro y Juan Ramón Jiménez (1949-1953)*, Puerto Rico, Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1972): «Vigencia de Antonio Machado: la temporalidad en la poesía de José Hierro», *Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1-4, enero-diciembre, pp. 143-167.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1999): «“Requiem”, de José Hierro», en LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, Luis MARTÍNEZ DE MINGO y Javier PÉREZ ESCOHOTADO (eds.): *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*, Madrid, Castalia, pp. 102-112.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1982): «Formas de conocimiento», *Peña Labra*, 43-44, pp. 48-49.
- LÓPEZ GORJÉ, Jacinto (1952): «José Hierro», *Al-Motamid: Verso y prosa*, 24, junio.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-CABALLERO, José Manuel y Esteban ORIVE CASTRO (2003): «Prólogo» a José HIERRO, *Los poetas del 27 y mi generación*, Madrid, Federación de Profesores de Español.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2001): «Teoría y práctica de la alucinación», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 91-100.
- LUCARDA, Mario (1987): «José Hierro en su *Libro de las alucinaciones*», *Hora de poesía*, 51-52, mayo-agosto, pp. 164-166.
- LUCAS, Antonio (2001): «Otra vuelta a la emoción. Sobre el libro *Agenda* de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 117-124.
- LUIS, Leopoldo de (1951): «José Hierro: *Con las piedras, con el viento*. Col Proel, Santander, 1950», *Ínsula*, 65, s/p.
- (1960): «La obra de José Hierro y la de Eugenio de Nora», *El Universal*, 17 de marzo.

- (1963): «Las *Poesías completas* de José Hierro», *Papeles de Son Armadans*, LXXXVI mayo, pp. 213-215.
- (2001): «Mi evocación del primer José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 179-183.
- LUJÁN, Ángel Luis (2010): «Alucinada tentación de lo clásico», *Revista de Libros*, 161, mayo.
- M. B. (1990): «El poeta José Hierro recibe el Premio Nacional de las Letras por el conjunto de su obra», *El País*, 1 de junio, p. 39.
- (1991): «José Hierro», *El urogallo*, 64-65, septiembre-octubre, pp. 92-93.
- MACÍAS, Sergio (1992): «José Hierro, poeta social y de las alucinaciones: “La poesía se escribe cuando ella quiere”», *Previsión sanitaria nacional*, 79, diciembre, pp. 58-62.
- MACRÍ, Oreste (1963): «José Hierro», *La Nazione*, 19 de diciembre, p. 3.
- MAESO, María Ángeles (s/d): «José Hierro o la poesía como acción de espectros» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_maeso.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_maeso.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- MAINER, José-Carlos (1994): «1964. Alucinación y verdad», en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- MALDONADO ARQUE, Francisco Javier (2006): «José Hierro», en *Poética de los poetas. Una biografía intelectual de la poesía española de posguerra*, Granada, Universidad de Granada, pp. 290-299.
- MANRIQUE DE LARA, José Gerardo (1963): «*Poesías completas* de José Hierro», *Poesía Española*, 125, mayo, pp. 2-4.
- (1974): «La circunstancia histórica de José Hierro», en *Poetas sociales españoles*, Madrid, EPESA, pp. 117-125.
- (1974b): «José Hierro, la voz alucinada», *El libro español*, XVII, 195, marzo, pp. 109-111.

- MANTERO, Manuel (1962): «José Hierro y el tiempo que huye de nuestros brazos», *Ágora*, 67-70, mayo-agosto, pp. 38-42.
- (1986): «José Hierro» y «*Libro de las alucinaciones*», en *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 153-189 y 475-486, respectivamente.
- (2000): «Noticia de un endemoniado (*Hierro en Weimar*)», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 99-102.
- MARCHÁN, Ignacio (1995): «José Hierro, el poeta de la reflexión», *Alerta*, 10 de octubre.
- MARÍN, Diego (1971): «José Hierro», en *Poesía española. Siglos xv al xx. Antología comentada*, Chapel Hill, University of North Carolina, pp. 375-385.
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor (1981): «Conversación con José Hierro: *Casi cuanto sé de mí*», *Triunfo*, XXV, 13, pp. 43-48.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Victoriano (2007): «José Hierro», en Petra SECUNDINO (coord.), *Poesía del siglo xx en lengua española (Selección y estudio)*, París, Consejería de Educación Embajada de España en Francia. Disponible en <<http://www.educacion.es/exterior/fr/es/publicaciones/poesia.pdf>> [ref. de 20 de noviembre de 2009], pp.57-77.
- MARTÍN IGLESIAS, Víctor (2010): «La ilógica del tiempo y del espacio en Cuaderno de Nueva York de José Hierro», *Naufragios*, vol. 2, n.º 2 [en línea]. Disponible en <<http://www.publications.villanova.edu/naufragios/2010-02/ensayo/martin-iglesias-hierro.html>> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- MARTÍN SARMIENTO, Ángel (1961): «José Hierro: *Quinta del 42*», *Falange*, 14 de febrero, p.3.
- MARTÍNEZ RIVAS, Carlos (1947): «A propósito de un premio de poesía. José Hierro: *Alegría*. Premio Adonáis de Poesía 1947. Edición «Adonáis». Madrid», *Alférez*, 9-10, pp. 8-10. Disponible en <<http://www.filosofia.org/hem/194/alf/ez0908.htm>> [ref. de 28 de octubre de 2010].
- MCNEER, Gordon E. (1997): «José Hierro y el arte de hacer poesía», *Salina*, 11, noviembre, pp. 159-161.

- (2000): «Libélulas y gusanos de seda o Yelmo Mambrino», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 91-98.
- (2001): «Al margen de una traducción al inglés del *Cuaderno de Nueva York*», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 159-168.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2001): «Poesía (y) crítica en el caso de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 191-203.
- MESTRE, Juan Carlos (2001): «Notas sobre la condición del otro en un poema de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 79-89.
- MIRANDA, Julio (1969): «La poesía perdida de José Hierro», *El Universal*, 9 de noviembre, s/p.
- MIRÓ, Emilio (1964): «José Hierro: *Libro de las alucinaciones*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 180, diciembre, pp. 568-573.
- (1974): «José Hierro y Vicente Gaos: *Poesías completas*», *Ínsula*, 336, noviembre, pp. 6 y 15.
- (1978): «José Hierro: *Libro de las alucinaciones*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 341, noviembre, pp. 273-290.
- (1982): «Exploración de José Hierro (*José Hierro*. Aurora de Albornoz. Colección Los Poetas. Ed. Júcar. Madrid-Gijón. 1982)», *El País*, 25 de abril, p. 6.
- MOGA, Eduardo (2001): «*Cuaderno de Nueva York*: continuidad y tiempo», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 125-139.
- MOLINA, Ricardo (1947): «*Alegría*, de José Hierro», *Cántico*, 1, p. 12.

- MONCY, Agnes (1999): *Versiones inglesas de poemas de Hierro*, Santander, Bedia.
- MORALES, José Luis (ed.) (1994): *Antología recordada de José Hierro*, Madrid, Aula de poesía «Gerardo Diego» del Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón.
- MORALES, Rafael y Fernando YUBERO (1988): «José Hierro desde el silencio», *Diario*, 16, 30 de enero, p. VIII.
- MORALES, Rafael (1992): «Ría de Bilbao», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 89-95.
- MOREIRAS, Alberto (1987): «La escritura política de José Hierro», en *La escritura política de José Hierro. Antología*, Ferrol, Esquíu, pp. 9-35.
- MORENO RIVAS, Matilde (1985): «Algunas notas sobre la poesía de José Hierro», en *Libro homenaje al profesor doctor don Manuel Vallecillo Ávila*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 147-152.
- MUDROVIC, William M. (1976): «Cuanto sé de mí», *Books abroad*, L, p. 127.
- MUELAS HERRAIZ, Martín y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.) (2001): *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2001): «Presentación», en *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-13.
- MUÑOZ QUIRÓS, José María (2003): «Prólogo», en José HIERRO, *Fe de vida. 22 poemas de José Hierro*, (ed. de bibliófilo), AFEDA, pp. 23-31.
- MURCIANO, Carlos (1959): «José Hierro: el lógico iluminado», *Punta Europa*, 48, pp. 109-112.
- (1992): «[¿Afanarse? Para qué]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 85-89.
- MYRIAM (2008): «“Cuaderno de Nueva York”, un libro para el inolvido», *Detrás de la máscara*, 27 de abril [en línea]. Disponible en <[http://elguanterojo.blogspot.com/2008\\_04\\_01\\_archive.html](http://elguanterojo.blogspot.com/2008_04_01_archive.html)> [ref. de 13 de abril de 2011].

- NAHARRO CARRASCA, María José (1994): «José Hierro: la sencillez del don y la inteligencia», *El ojo de la aguja. Revista de literatura*, 6, pp. 47-54.
- (1995): *Agenda en la trayectoria poética de José Hierro*, Tesis Doctoral, Universidad Central de Barcelona,.
- NAVALES, Ana María (2001): «Encuentros con José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 205-210.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2000): «Épica en Cuaderno de Nueva York», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 99-102.
- (2001): «Historias de Herrumbre y de musgo: Cuaderno en Nueva York», en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-104.
- NARVIÓN, Pilar (1954): «José Hierro, premio José Antonio para poesía, espera encontrar su expresión en la novela», *Ateneo*, 49, 1 de enero, p. 6.
- NICOLÁS, Domingo (ed.) (1999): *A José Hierro. Encuentros*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- NÚÑEZ, Antonio (1966): «Encuentro con José Hierro», *Ínsula*, 240, noviembre, p. 4.
- OLIVÁN, Lorenzo (2001): «Hierro a vista de pájaro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 347-362.
- (2002): «José Hierro o el tiempo eternizado», *El maquinista de la Generación*, 5-6, diciembre, pp. 162-164.
- (2003): «José Hierro. Con las piedras, con el viento», en *Centuria*, Madrid, Visor, pp. 419-425.

- (2004): «José Hierro: Fe de Vida», en Salvador CARRETERO REBÉS y Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES (eds.), *José Hierro (1922-2002): La Torre de los Sueños*, Santander, Museo de Bellas Artes y Ayuntamiento de Santander, pp. 28-48.
- (2005): *La palabra viva de José Hierro*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Emilio Alarcos.
- (2008): «José Hierro o el movimiento como filosofía de la vida. Evocación del autor de “Cuaderno de Nueva York”, su figura y el espíritu de su obra poética», en *El Diario Montañés*, 5 de enero. Disponible en <<http://www.eldiariomontanes.es/20080105/cultural/poesia/jose-hierro-movimiento-como-20080105.html>> [ref. de 13 de marzo de 2011].
- ONTORIA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Antonia. y Javier PÉREZ IGLESIAS (2000): «Entrevista a José Hierro. Sentido y sensibilidad», en «Poesía y Bibliotecas», *Educación y Biblioteca. Revista mensual de documentación y recursos didácticos*, vol. 12, n.º 111, abril, pp. 38-42.
- ORTEGA, Antonio (2001): «La naturaleza del sujeto poético en José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 165-178.
- ORTEGA, Esperanza (2001): «“Marina impasible” (*Libro de las alucinaciones*)», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 101-105.
- OTERO, Isaac Ángel (1972): «El magisterio poético de José Hierro», *Peña Labra*, 5, pp. 41-42.
- (1972b): *La poesía de José Hierro*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- (1975): «La poética de José Hierro y análisis de “Para un esteta”», *Cuadernos hispanoamericanos*, 303, septiembre, pp. 719-729.
- PALOMO, María del Pilar (1983): «José Hierro entre *testimonio* y *alucinación*», en Ángel BALBUENA, *Historia de la literatura española, IV. Época contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 578-582.
- (1988): «“Requiem”, de José Hierro», en *La poesía en el siglo xx (desde 1939)*, Madrid, Taurus, pp. 179-199.



- (1991): «Testimonio y alucinación (o “reportaje alucinado”)», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 91-103.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976): «Análisis rítmico de la poesía de José Hierro», en *Teoría del ritmo de la prosa, aplicada a la hispánica moderna*, Barcelona, Planeta, pp. 59-71.
- (1988): «Comentario 5.º: “Corazón que te hieren...”, de José Hierro», en *El comentario de textos poéticos*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, pp. 103-117.
- (2001): «Ritmo, exaltación y belleza: la poesía de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 229-252.
- PARDO, Jesús (2001): «Pepe Hierro en Santander», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 185-189.
- PAREJO-DÍAZ, J. (1962): «Un poeta con prisa: José Hierro», *Signo*, 1149, p. 9.
- PARIENTE, Ángel (2003): «Hierro, José», en *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, pp. 160-161.
- PASCUAL, Javier María (1959): «La montaña y los montañeses, primeros en el afecto de Pepe Hierro», *Alerta*.
- PAZ, Octavio (1992): «[Sin título]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 278-280.
- PELAYO, Alejandro (1999): «José Hierro, la voz desnuda», *Leer: el magazine literario*, año 99, 8, marzo-abril.
- PENELLA JEAN, María Lourdes (1988): *La poesía testimonial de José Hierro*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de México.
- PEÑA, Pedro J. de la (1975): *Lo individual y lo colectivo en la obra poética de José Hierro*, Tesis Doctoral (versión inédita), Valencia, Universitat de València.
- (1977): «La concepción poética de José Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 319, enero, pp. 132-138.

- (1977b): «La concepción poética de José Hierro», *Ínsula*, 39, p. 10.
- (1978): *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro*, Valencia, Universidad de Valencia.
- (1990): «La estética de José Hierro», *Las Provincias, Cultura*, 13 de julio.
- (1991): «Ego y populus en José Hierro», en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 57-65.
- (1992): «Regreso de J. Hierro», *Madrid*, 12, marzo, pp. 82-83.
- (1992b): «Una Agenda con nombre propio», *Cuadernos hispanoamericanos*, 502, abril, pp. 142-145.
- (1994): «La vejez y la ternura», *Rey lagarto. Literatura*, 17, enero, p. 17.
- (1994b): «Razones de la actualidad de José Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 525, marzo, pp. 133-135.
- (2001): «La influencia de los viajes en la obra de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 87-111.
- (2003): «La música en José Hierro», *Cuadernos del Sur*, 24 de abril. Publicado también en *Náyade. Revista de literatura*, 13, mayo, pp. 21-25.
- (2006): «Hierro en Nueva York», *El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 20, pp. 41-48.
- (2009): *José Hierro. Vida, obra y actitudes*, Madrid, Universidad Popular San Sebastián de los Reyes.
- PEÑAS BERMEJO, Francisco Javier (2000): «Modos de conciencia en la poesía de José Hierro», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 121-136.
- PEREDA, Rosa M.<sup>a</sup> (1974): «José Hierro: Montañés de "alma"», *Diario Montañés*, 10 de noviembre, p. 16.

- (1974b): «Conversación con José Hierro. “Cuanto sé de mí” y el realismo desentrañado», *Informaciones*, 26 de diciembre, pp. 3-4.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Sofía (2000): «Cuaderno de Nueva York (Música y arquitectura)», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 137-187.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2000): «Estrategia de resistencia, discurso de Hierro», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 188-204.
- PERLADO, José Julio (1967): «Cuerpos y almas. José Hierro», *EA*.
- PIÑA, Begoña (1989): «Para hacer poesía nunca he hecho esfuerzos, ella viene cuando quiere, asegura José Hierro», *Diario 16*, 4 de mayo, p. 35.
- PIQUERO, José Luis (2001): «*Con las piedras, con el viento: el peso del ayer*», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 33-39.
- PISAN, Esteban (1999): «Comentario de poesía sobre José Hierro», *Per Lliure*, 98.
- PIZÁ DE RIEFKHOL, Gloria (1982): «José Hierro frente a su poesía», *Mairena*, IV, pp. 22-26 y 135.
- POLO, Milagros (1999): «José Hierro una memoria para la suya», *Leer: el magazine literario*, año 99, 8, marzo-abril.
- POLO ALBA, Javier (2004): «Canción de cuna para dormir a José Hierro», *Barcarola*, 63-64, julio, pp. 404-405.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1953): «Hierro, José: *Quinta del 42*», *Arbor*, 90, junio, pp. 263-265.
- (1953b): «La nueva poesía de Hierro», *Revista Hispánica Moderna*, 28, 2-4, abril-octubre, pp. 333-334.
- PRAAG CHANTRAINE, Jacqueline van (1962): «Chronique des lettres espagnoles. Les poètes aux prises avec le réel: Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya», *Synthèses*, 194, juillet, pp. 423-436.

- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2001): «José Hierro y la poesía de su tiempo histórico», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 21-48.
- PRIETO HERNÁNDEZ, Carlos, (1958): «José Hierro, una vida verso a verso. *Cuanto sé de mí*, Premio de la Crítica», *El español*, 495, pp. 48-51.
- PROVENCIO, Pedro (2001): «La música en la poesía de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 253-261.
- PUENTE, Antonio (1995) : «José Hierro teme que las metáforas le conviertan en un viejo verde», *El País*, 23 de noviembre, p. 38.
- PUERTO, José Luis (2001): «José Hierro. Una meditación sobre el canto», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 207-227.
- PUJANTE, David (2001): «Sobre “Ballenas en Long Island”», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 151-158.
- PUJOL RUSSELL, Sara y Julia UCEDA (coords.) (2000): *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- QUINTANA, Antonio (1990): «José Hierro, mano a mano (entrevista)», *Cuadernos del Sur*, 15 de noviembre.
- QUIÑONES, Fernando (1975): «Claves de José Hierro en su poesía reunida», *Cuadernos hispanoamericanos*, 296, febrero, pp. 440-443
- RABASCO Macías, Ester (2007): «José Hierro: jugando con poemas y descubriendo al poeta», *Revista de Didáctica MarcoELE*, 5, junio-diciembre [en línea]. Disponible en <<http://marcoele.com/descargas/5/rabasco-josehierro.pdf>> [ref. de 15 de octubre de 2007].

- RAMOS, Alfredo J. (1994): «Aportaciones sobre la agenda de José Hierro», en Pedro A. GONZÁLEZ MORENO (ed.), *Homenaje a José Hierro*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, pp. 44-52.
- REGUEIRO, María Luisa (2003): «José Hierro: poeta amigo», *Razón y Fe: Revista de cultura fundada en 1901*, tomo 247, 1252, febrero, pp. 129-143.
- REXACH, Rosario (1974): «La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 289-290, julio-agosto, pp. 86-119.
- RIECHMANN, Jorge (2001): «El soplo mágico y ajeno. Notas en homenaje a José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 297-308. Reeditado en *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*, Barcelona, Montesinos, pp. 24-31.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1992): «La fuente de Carmen Amaya», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 118-123.
- RIPOLL, José Ramón (s/d): «La música de José Hierro» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_ripoll.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_ripoll.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1956): «Recuerdo de un poeta o memorias de una generación», en *Vida y sentido de la poesía actual*, Madrid, Editora Nacional, pp. 219-237.
- (1982): «De “Tierra sin nosotros” a “Alegría”», *Peña Labra*, 43-44, pp. 39-40.
- RODRÍGUEZ DE LA ROBLA, Ana (2007): «Cuestión de desmemoria», en *El Diario Montañés*, 23 de diciembre. Disponible en <<http://www.eldiariomontanes.es/20071223/cultura/cine/cuestion-desmemoria-20071223.html>> [ref. de 13 de marzo de 2011].
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1979): «La poesía de José Hierro», *Resurgimiento*, pp. 79-89.
- ROGERS, Douglass Marcel (1961): «El tiempo en la poesía de José Hierro», *Archivum*, XI, enero-diciembre, pp. 201-230.

- (1964): *A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry*, Tesis Doctoral, University of Wisconsin.
- (1995): «Death in a New Key: On a Function of Orality in José Hierro's *Agenda*», en Adelaida LÓPEZ DE MARTÍNEZ (ed.), *A Ricardo Gullón: sus discípulos*, Pennsylvania, ALDEEU, Erie, pp. 211-219.
- ROMERO, Leonardo (1992): «"Requiem", de José Hierro: sobre héroes y tumbas», *Poesía en el Campus*, 17, pp. 24-26.
- ROMERO, Manuel (2003): «Combate nulo», epílogo a José HIERRO, *Sonetos*, Madrid, Universidad Popular José Hierro.
- (2004): «Nayagua», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 1, junio, pp. 7-9.
- (2006): «Rimas y letras de José Hierro», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 5, junio, pp. 5-15.
- (2006b): «Nayagua», *El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 20, pp. 29-34.
- ROMERO HIERRO, Tacha (2005): «Prólogo», en *Dos años de Hierro. Selección de poemas de José Hierro*, Getafe, Centro de Poesía José Hierro, pp. 11-13.
- (2007): «Editorial», *Boletín. Centro de Poesía José Hierro*, 7, enero-marzo, Getafe, Centro de Poesía José Hierro, pp. 4-7.
- ROQUEL, Irene (2004): «Homenaje a José Hierro», *Barcarola*, 63-64, julio, pp. 399-400.
- ROSALES, José Carlos (1991): «Hilo de seda. Nueva entrega poética de José Hierro tras 25 años de silencio. *Agenda. José Hierro*», *El País*, Suplemento Libros, 14 de abril, p. 7.
- ROVIRA, José Carlos (1990): «José Hierro y la alucinación», *Arte y letra*, 22 de junio.
- RUIZ SILVA, José Carlos (1979): «Algunas reflexiones sobre un poema inédito de José Hierro», *Ritmo*, XLIX, 489, pp. 26-29.
- RUIZ SORIANO, Francisco (1996): «Hidalgo y Hierro bajo el magisterio de Gerardo Diego», *Cuadernos hispanoamericanos*, 553-554, julio-agosto, pp. 59-69.

- (2001): «“Cinco cabezas” de José Hierro, espacio juanramoniano», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 327-345.
- (2001b): «La cabeza de la percepción y el conocimiento de José Hierro», *Hispania*, vol. 85, n.º 1, marzo, pp. 20-30.
- RUPÉREZ, Ángel (1991): «El peso del pasado. La intensidad celebrativa en la antología de José Hierro», *El País*, Suplemento Libros, 27 de enero, p. 4.
- S. A. (2006): «Rosalía de Castro leída y recreada: Historia de una traducción de José Hierro», *Nayagua. Revista Literaria. Centro de Poesía José Hierro*, 5, junio, pp. 92-96.
- SAHAGÚN, Carlos (1992): «El pasaporte», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 123-136.
- SAIZ VIADERO, José Ramón (ed.) (1999): *En homenaje a José Hierro (poemas)*, Santander, Ayuntamiento de Santander.
- SALCINES, Luis Alberto (1977): «José Hierro: Entre la poesía y la pintura», *El Diario Montañés*, 29 de octubre, s/p.
- (2001): «Hierro explica la alucinación», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 107-115.
- SÁNCHEZ, Carlos Manuel (1994): «José Hierro el poeta del quinto. Entrevista», *Paisajes desde el tren*, 50, febrero, pp. 14-17.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2001): «Materia y acción en la poética de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 309-325.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2001): «Las palabras difíciles. En torno a *Alegría*, de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo II, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 23-32.

- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (1995): «La poesía de José Hierro: vida, compañía, canto», en José HIERRO, *Nombres propios*, Salamanca, Universidad, pp. 7-38.
- (2001): «En el principio fue la música: notas sobre el ritmo en la primera poesía de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 263-296.
- SANDOVAL, José Antonio (1977): «José Hierro: de *Proel* a 1977», *El Diario Montañés*, 2 de abril, p. 4.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2009): «“Cinco cabezas”, de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo», en *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*, 4, Universitat de València <<http://www.uv.es/extravio>>, pp. 73-85.
- (2010): «Espacio público y territorialización. La imagen de la mujer en la obra de José Hierro», en María Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE (cur.), *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Roma, Aracne, pp. 429-440. También en: *X Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea. La mujer en la literatura, la sociedad y la historia: identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas*, La Coruña, pp. 503-511.
- (2011): «“Llevar yo sola todos tus dolores”. La voz femenina en el poeta José Hierro», en Beatriz FERRÚS (ed.), *La Literatura Comparada en tiempos de crisis. Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Comparada*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- (e/p): «Los reductos amorosos en la poesía de José Hierro: la mujer como espacio de intimidad», en Ana ORTEGA (coord.), *Actas de las Jornadas Interdisciplinares de Estudios de la Mujer*, en prensa.
- (e/p): «Hierro y Tagore frente a sus ataduras: la alucinación como espacio poético de libertad», en *Reflejos y miradas de la literatura hispánica. Actas del VII Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, en prensa.
- SANTOS, Ceferino (1959): «La poesía de José Hierro en su último libro (Notas marginales a *Cuanto sé de mí*)», *Humanidades. Universidad Pontificia de Comillas*, XI, 22, enero-abril, pp. 55-62.



- SANTOS, Dámaso (1960): «José Hierro, poeta de palabras heridas», *Acento Cultural*, 7, pp. 22-24.
- (1962): «Pepe Hierro: oscura crónica de luz y música», en *Generaciones juntas*, Madrid, Bullón, pp. 165-168.
- SASTRE, Luis (1959): «Amarillo, en Moguer. Con José Hierro», *Índice de las artes y las letras*, 122, febrero, p. 8.
- SCARANO, Laura (1994): «La voz "social". Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)», en *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, pp. 69-107.
- (1994b): «La poesía de José Hierro: crónica de la escritura como acto frustrado», *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 3-1, pp. 71-84.
- (1996): «Escepticismo poético y retórica desmitificadora en la poesía de José Hierro», en *Marcar la piel del agua: la autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 77-101.
- (2008): «"Me llamo José Hierro": una voz social con nombre propio», *Cuadernos hispanoamericanos*, 697-698, pp. 109-124.
- SCARANO, Mónica Elsa (1993): «La construcción de la instancia colectiva en la poesía de José Hierro», *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico), XX, pp. 113-134.
- SERNA, Alfonso de la (1992): «[Sin título]», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 267-276.
- SERRANO, Pío E. (s/d): «Lecturas de Hierro» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_serrano.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_serrano.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- SHIMOSE, Pedro (s/d): «José Hierro» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_shimose.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_shimose.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- SICARD, Alain (1966): «José Hierro (Berceuse pour un prisonnier; Chant pour l'Espagne; Hallucination sous-marin)», en *Chants pour l'Espagne*, Paris, Club des amis du libre progressiste, pp. 182-193.

SIEBENMANN, Gustav (1973): «José Hierro, 1947» y «José Hierro, 1964», en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, pp. 453-456; 482-485.

SILES, Jaime (1998): «José Hierro: Poeta por destino», *La Razón*, 10 de diciembre, p. 22.

——— (1999): «José Hierro: Entre el testimonio y la alucinación», *Rey Lagarto. Literatura*, 39-40, p. 5.

SILVER, Phillip W. (1961): «Canto a España del libro *Quinta del 42*, 1953», *TQ*, 4, pp. 274-277.

SOLER ONÍS, Yolanda (1995): «Sombra de Nueva York», *El Diario Montañés*, 6 de septiembre.

——— (1998): «Introducción», en *José Hierro para niños*, Madrid, Ediciones de La Torre, pp. 7-26.

SOLLET SAÑUDO (1972): «José Hierro: Mi poesía es una poesía frustrada», *Alerta*, 18 de agosto, p. 5.

SOPEÑA, Ángel (2002): «Palabras para José Hierro. Elogio del soneto y elogio de José Hierro, sonetista (Todo el amor que cabe en un soneto)», en *El Diario Montañés*, 11 de marzo. Disponible en <<http://canales.eldiariomontanes.es/suplementos/soti/sotin18.htm>> [ref. de 11 de marzo de 2011].

SORDO, Enrique (1958): «La poesía de José Hierro», *Revista de actualidades, artes y letras*, 312, pp. 14-15.

SÖRSTAD, Fredrik (2009): *Conciencia y temporalidad. Un estudio sobre la concepción del tiempo en seis poemarios de José Hierro*, Tesis Doctoral, Stockholms Universitet.

STIXRUDE, David L. (1983): «*The Road to Plaza sola*: an Introduction to the Poetry of José Hierro», en Silvia MOLLOY y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES (eds.): *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis Books, pp. 217-223.

TELLO, Rosendo (1992): «“Cenizas de oro” para José Hierro», *Poesía en el Campus*, 17, pp. 27-30.

TEMPORELLI, Manuela (1998): «José Hierro: La voz y la palabra de la resistencia», *La Buena Letra*, 1, mayo.

TORRE, Emilio Edwards de (1979): *El compromiso en la poesía de José Hierro*, Lansing, Mi. City University of new York.

- (1983): *José Hierro: Poeta de Testimonio*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- (1987): «La ciencia ficción en la poesía de José Hierro», *Monographic Review / Revista Monográfica*, III, 1-2, pp. 100-106.
- (1987b): «Una entrevista con José Hierro», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, pp. 419-431.
- (1987c): «El espacio en la poesía de José Hierro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 445, julio, pp. 111-122.
- (1990): «Algunos aspectos del exilio interior en José Hierro», *Ojancano. Revista de Literatura Española*, 3, febrero, pp. 21-39.
- TORRES, Aldo (1960): «José Hierro», *Iberia*, 9, p. 9.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1999): «José Hierro», en *Entendimiento del poema. De Rubén Darío a Claudio Rodríguez*, Madrid, Ediciones de La Torre, pp. 239-270.
- (2001): «“Lope. La Noche. Marta”. La alucinación de José Hierro», en Francisco J. DÍAZ DE CASTRO (ed.), *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*, Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 191-216.
- UCEDA, Julia (1963): «Tres tiempos en el poeta José Hierro», *Ínsula*, 197, abril, p. 6.
- (1964): «Juan ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo», *Anales de la Universidad Hispalense*, XXV, 1, pp. 51-75.
- (1998): «Cuaderno de Nueva York en la poesía de José Hierro», *Salina: revista de lletres*, 12, pp. 125-128.
- (2000): «De la costa de sombra», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 45-52.
- (2009): «Prólogo» a José HIERRO, *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid, Visor, pp. 9-31.
- ULLÁN, José Miguel (1966): «El Libro de las alucinaciones», *La Trinchera*, 1-III, pp. 51-54.
- UMBRAL, Francisco (1963): «Poesías completas de José Hierro», *Punta Europa*, 81, enero, pp. 120-122.

- (1964): «*Proel*, en diez preguntas a José Hierro», *Poesía Española*, 140-141, agosto-septiembre, pp. 20-21.
- (1990): «José Hierro», *El Mundo*, *Los placeres y los días*, 7 de junio.
- (1993): «Cuanto sé de él», *El Mundo*, Suplemento cultural *La esfera*, 6 de marzo, p. 4.
- (1995): «Hierro, José», en *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, pp. 130-131.
- (2000): «José Hierro: Melancolía», *El Mundo*, Suplemento cultural, 28 de junio.
- (2004): «José Hierro, ala de oxígeno», en Salvador CARRETERO REBÉS y Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES (eds.), *José Hierro (1922-2002): La Torre de los Sueños*, Santander, Museo de Bellas Artes y Ayuntamiento de Santander, 2004, pp. 20-25.
- URBANO, Pilar (1995): «José Hierro», *El Mundo*, 3 de diciembre, pp. 6-7.
- URRUTIA, Jorge (2001): «Introducción», en José HIERRO, *Quinta del 42*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1983): «José Hierro, entre testimonio y alucinación», en *Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 578-582.
- VALENTE, José Angel (1971): «Hierro “imita” a Rubén Darío», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, pp. 83-84.
- VALERO, Alejandro y Elena Martínez (1982): «Conversando con José Hierro. “Amar la vida más que a su sentido”. Un acercamiento a la poesía de José Hierro», *Puente del aire*, 4, mayo. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/conversando.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/conversando.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- VALERO, Alejandro (s/d): «La perplejidad de José Hierro» [en línea]. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca\\_de/visiones\\_valero.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/hierro/acerca_de/visiones_valero.htm)> [ref. de 23 de marzo de 2011].
- VALLIS, Noël (2000): «El espectro de la poesía», en Sara PUJOL RUSSELL y Julia UCEDA (coords.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 205-216.

- VARELA, David (2004): «Conversación con José Hierro», *Cuadernos del matemático*, 33, noviembre, pp. 51-53.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2001): «José Hierro en el contexto de la creación poética de los años 60 y 70 (Incitaciones para un debate)», en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-70.
- (2001b): «Compromiso y Estética: Juan Ramón Jiménez y José Hierro», en Martín MUELAS HERRAIZ y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 71-88.
- VERGÉS, Pedro (1975): «Las obras incompletas de José Hierro», *Camp de l'Arpa*, 16, enero, pp. 26-27.
- VEYRAT, Miguel (1970): «José Hierro: lo único que sabe la gente joven es que huye», *Nuevo Diario*.
- VIERNA, Fernando de (2003): «La leyenda del almendro», *Exordio*, 2.
- VILLAR, Arturo del (1974): «Lo que sabe José Hierro», *Alerta*, 13 de septiembre, p. 17.
- (1975): «El vitalismo alucinado de José Hierro», *Arbor*, 349, enero, pp. 67-80.
- (1978): «El escritor al día: José Hierro», *Nueva Estafeta*, 639, julio, pp. 7-11.
- (1992): «José Hierro, nombrador de cosas», en VV. AA., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 146-154.
- (1993): «Conversaciones con José Hierro», *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, pp. 43-48.
- (1999): «Los momentos poéticos de José Hierro», *Diario de Málaga. Papel Literario*, 3 de enero.
- (1999b): «Igual que la pintura, la poesía de José Hierro», *Escriartes*, 9 de mayo, pp. 70-74.
- (1999c): «José Hierro identifica Santander con el paraíso perdido de la infancia», *Alerta*, 2 de junio.
- (1999d). «José Hierro, pintor y crítico de arte», *El Diario Montañés*, 12 de julio, p. 57.

- (2001): «Santander en la poesía de José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 113-139.
- VILLENA, Luis Antonio de (1999): «Celaya, Otero, Hierro y la poesía social del futuro», en VV. AA., *Poesía española del medio siglo. La isla de los ratones*, Santander, Caja Cantabria, pp. 41-54.
- (2001): «Esteticismo en José Hierro», en Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES y Lorenzo OLIVÁN (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, tomo I, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 59-66.
- VV. AA. (1982): *En torno al poeta José Hierro (Palabras desde Cantabria)*, Santander, Servicio de Publicaciones del Gobierno de Cantabria.
- VV. AA. (1991): *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos.
- VV. AA. (1992): *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV. AA. (2001): *Estrellas de Hierro. Homenaje a José Hierro*, Santander, Comisiones Obreras de Cantabria.
- WRIGHT, Eleanor (1986): «José Hierro», *The Poetry of Protest under Franco*, London, Tamesis Books, pp. 157-161.
- XIRAU, Ramón (1975): «Gerbasi, Hierro y algo sobre Diego», *Diálogos*, 64, julio-agosto, pp. 37-39.
- (1983): «Poesía y poética de J. H., o del testimonio y la alucinación», en *Lecturas: ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 125-141.
- YNDURÁIN, Francisco (1953): «Quinta del 42 de José Hierro», *El Noticiero: Las letras y las artes*, 15 de marzo, p. 11.
- ZARDOYA, Concha (1974): «José Hierro con las piedras y el viento», *Poesía española del siglo xx. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 209-213.

**C. BIBLIOGRAFÍA SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA, TEORÍAS LITERARIAS Y  
CRÍTICA METODOLÓGICA**

ALEIXANDRE, Vicente (1968): «Algunos caracteres de la nueva poesía española», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1411-1435.

ALGUACIL GARRIDO, Raquel (2008): *Imagen personal*, Málaga, Vértice.

ALONSO, Dámaso (1969): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, (1.<sup>a</sup> ed.: 1952).

ARANGO, Manuel Antonio (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos.

ARLANDIS, Sergio (2002): «Estética del 70: la lucha por el lenguaje», *Cuadernos de Filología*, Anejo L, pp. 401-416.

——— (2005): *Macrotexto poético y construcción simbólica (Una aproximación a la poesía de Francisco Brines)*, Tesis Doctoral, Universitat de València.

AZAUSTRE, Manuel y Juan CASAS (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.

BACHELARD, Gaston (1943): *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti.

——— (1966): *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza [1.<sup>a</sup> ed. en francés: 1938].

——— (1978): *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica [1.<sup>a</sup> ed. en francés: 1942].

- (1998): *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica [1.<sup>a</sup> ed. en francés: 1957].
- (2006): *La tierra y los ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, México, Fondo de Cultura Económica [1.<sup>a</sup> ed. en francés: 1948].
- BARELLA, Julia (1983): «La reacción veneciana: la poesía española en la década de los setenta», *Estudios humanísticos*, 5, pp. 69-76.
- BARRAL, Carlos (1969): «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima poesía española», *Cuadernos para el diálogo*, XIV, mayo, pp. 39-42.
- BARTHES, Roland (1994): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BEIGBEDER, Olivier (1971): *La simbología*, Barcelona, Oikos-Tau.
- BELDA MOLINA, Rosa María (1995): «La modalización lírica en la poesía de Miguel Fernández», *Memoria de Licenciatura*, Valencia, Universitat de València.
- (2003): *Mundo representado y figuración simbólica. Un acercamiento a la poesía de Miguel Fernández*, Madrid, UNED.
- BENN, Gottfried (1999): *El yo moderno*, Valencia, Pre-textos.
- BOUSOÑO, Carlos (1968): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos [1.<sup>a</sup> ed. 1950].
- (1976): *Teoría de la expresión poética*, 2 tomos, Madrid, Gredos [1.<sup>a</sup> ed: 1952].
- (1977): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- (1979): *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- (1981): *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea*, 2 tomos, Madrid, Gredos.
- (1985): *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar.
- BRINES, Francisco (1977): «Carlos Bousoño: una poesía religiosa desde la incredulidad», *Cuadernos hispanoamericanos*, 320-321 (febrero-marzo), pp. 221-248. Publicado



también en Francisco Brines, *Escritos sobre poesía contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 311-350.

—— (1995): *Escritos sobre poesía contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.

BUBER, Martin (1995): *Yo y tú*, Madrid, Caparrós [1.ª ed. en alemán: 1923].

BURGOS, Jean (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil.

CALLES, Juan María (2002): *La modalización en el discurso poético*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CAMPBELL, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.

—— (1992): *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*, Madrid, Alianza.

CANO, José Luis (1960): *Poesía española del siglo xx. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama.

—— (1974): *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.

—— el ál. (1993): *Medio siglo de Adonais (1943-1993)*, Madrid, Rialp.

CANO BALLESTA, Juan (1972): *La poesía española entre pureza y revolución: (1930-1936)*, Madrid, Gredos.

CAÑAS, Dionisio (1989): «El sujeto poético posmoderno», *Ínsula*, 512-13, agosto-septiembre, pp. 52-53.

—— (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.

CARNERO, Guillermo (1989): «La poética de la poesía social en la posguerra española», *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo xx*, Barcelona, Anthropos, pp. 299-236.

—— (2000): «Reflexiones egocéntricas: cuatro formas de culturalismo», *Laurel. Revista de Filología*, I, pp. 41-57.

- CARREÑO, Antonio (1981): *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1965): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral.
- CEPOLLARO, Andrea (1954): *Il rituale mitriaco*, Roma.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (2007): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1966): *El poeta y la poesía*, Madrid, Ínsula.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- COHEN, Jean (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
- CORBALÁN, Pablo (1993): «El ego y el *populus*», *Informaciones*, 13 de julio.
- CÓRDOBA, Asunción (2008): *Fábula muerta. En torno al universo simbólico en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid, Devenir.
- CUESTA ABAD, José Manuel (1991): *Teoría hermenéutica y literatura*, Madrid, Visor.
- DEBICKI, Andrew P. (1987): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.
- (1997): *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- DELEUZE, Gilles (1977): *Empirismo y subjetividad. Las bases filosóficas del anti-Edipo*, Barcelona, Granica.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1985): *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- (1988): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

- DERRIDA, Jacques (1972): *L'écriture et la différence*, París, Seuil.
- DIEL, Paul (1952): *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, París, Payot.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1974): «Dos poetas-dos ciudades (Lorca-Alberti: Nueva York-Roma)», *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 55-78.
- (1977): «García Lorca: Geometría y angustia de *Poeta en Nueva York*», *Monteagudo*, 58, pp. 41-47.
- (1993): «Dámaso Alonso, *Hijos de la ira* y el origen de la poesía social en España», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, vol. 4, n.º 1, pp. 153-162.
- (1998): «“Hablo de mí pero hablo del mundo...”: Vicente Aleixandre en su paraíso», *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 23, pp. 47-70.
- (2009): *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Tres Fronteras.
- DURAND, Gilbert (1976) : *L'imagination symbolique*, París, Presses Universitaires de France [1.ª ed.: 1964].
- (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica [1.ª ed. en francés: 1960].
- ELIADE, Mircea (1972): *Tratado de historia de las religiones*, México, Era [1.ª ed. en francés: 1964].
- (1981): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama.
- ELIOT, Thomas Stearns (1999): *Selected Essays*, Faber and Faber, London.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysystem Studies*, en *Poetics Today*, 11, n.º 1.
- FANTZ, Robert (1961): «The origin of form perception», *Scientific American*, 204, p. 72.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (1992): *Primera generación poética de posguerra*, Madrid, Libertarias.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.

——— (1997): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo Veintiuno.

FOX, Edward Inman (1969): «La poesía "social" y la tradición simbolista», *La Torre*, XVII: 64, abril-junio, pp. 47-62. Reproducido en Carlos Magis, (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 355-363.

FRAZER, James George (1947): *Mitos sobre el origen del fuego en América*, Buenos Aires, Emecé. [1.ª ed. en inglés: 1930].

FRIEDRICH, Hugo (1959): *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): *La poesía española de 1935 a 1975*, 2 vols., Madrid, Cátedra.

GARCÍA GARCÍA, Fernando (2003): «La idea representada. Símbolo y concepto, ejemplo de investigación en arte a partir de un análisis crítico comparativo», en Juan C. Arañó y Alberto Mañero (eds.): *INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 169-179.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1981): «Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra», en Pilar Gómez Bedate (ed.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, pp. 195-226.

——— (1986): *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación.

GIRARD, Rafael (1952): *El Popol-vuh: fuente histórica*, vol. 1, Guatemala: Ministerio de Educación Pública.

GENETTE, Gérard (1967): *Estructuralismo y crítica literaria*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba.

——— (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus [1.ª ed. en francés: 1981].

——— (2001): *Umbrales*, Madrid, Siglo XXI [1.ª ed. en francés: 1987].

- GÓMEZ SANCHO, Marcos (2005): *Morir con dignidad*, Madrid, Arán.
- GONZÁLEZ, José María (1982): *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro. 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- GREIMAS, Algirdas J. (1971): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUÉNON, René (1995): *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós [1.<sup>a</sup> ed. en francés: 1962].
- GUILLÉN, Claudio (1989): *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HARDT, Michael y A. NEGRI (2002): *Imperio*, Barcelona, Paidós.
- HARSHAW, Benjamin (1997): «Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico», en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, pp. 122-157.
- HUIDOBRO, Vicente (1916): *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994): «El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas», en Darío VILLANUEVA (ed.), *Avances en teoría de la literatura: (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 309-356.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972b): *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961): *El trabajo gustoso*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.
- (1977): *Cartas literarias (1937-1954)*, ed. Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera.
- JUNG, Karl G. (1962): *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós.
- (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- (1989): *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós.

- KAYSER, Wolfgang (1976): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- LANGBAUM, Robert (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada [1.ª ed. en inglés: 1957].
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LECHNER, Johannes (1975): *El compromiso en la poesía española del siglo xx. Parte segunda: de 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Pers.
- LENTINI, Rosa (2009): «Editar poesía nunca ha sido rentable», *La opinión.es. La opinión de Tenerife*, 24 de enero [en línea]. Disponible en <[http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009012400\\_24\\_194428\\_\\_2C-Editar-poesia-nunca-sido-rentable](http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009012400_24_194428__2C-Editar-poesia-nunca-sido-rentable)> [ref. de 26 de octubre de 2010].
- LÉVINE, Iure I. (1976): «Le statut communicatif du poème lyrique», en École de Tartu, *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Complexe, pp. 205-212.
- (1986): «La lírica desde el punto de vista comunicativo», *Criterios*, 13-20, enero-diciembre, pp. 101-119.
- LLUCH Prats, Javier (2000): «Escritores españoles exiliados: una meditación de retorno», *Macondo*, 4, pp. 21-23.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis (1965): *Panorama poético español. Historia y Antología (1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, y Eduardo ALONSO (1975): *El análisis estilístico. Poesía / Novela*, Valencia, Bello.
- (1982): *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1992): *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*, Castellón, Universitat Jaume I.
- (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- (2001): *Diccionario metodológico de análisis literaria. (I) A poesía*, Vigo, Galaxia.

- (2002): «Poesía española de nuestro tiempo: sistema y escritura en los “poetas del 50”», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 22, enero-julio, pp. 44-52.
- (2007): *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- LUIS, Leopoldo de (1981): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Júcar [1.ª ed.: 1965].
- LYOTARD, Jean-François (1998): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MAINER, José-Carlos (1994): *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- MANNHEIM, Karl (1990): *Le problème des générations*, Paris, Éditions Nathan.
- MANRIQUE DE LARA, José Gerardo (1974): *Poetas sociales españoles*, Madrid, EPESA.
- MARÍN, Diego (1968): *Literatura Española*, vol. 2, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- (1976): *Poesía paisajística española 1940-1970. Estudio y antología*, London, Tamesis Books Limited.
- MANTERO, Manuel (1966): *Poesía española contemporánea (1939-1965)*, Barcelona, Plaza-Janés.
- (1971): *La poesía del «yo» al «nosotros»*, Madrid, Guadarrama.
- (1986): *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Victoriano (2007): «La lírica en España a partir de 1939», en Petra Secundino (coord.), *Poesía del siglo XX en lengua española (Selección y estudio)*, París, Consejería de Educación Embajada de España en Francia. Disponible en <<http://www.educacion.es/exterior/fr/es/publicaciones/poesia.pdf>> [ref. de 20 de noviembre de 2009], pp. 15-21.
- MARTÍNEZ, José Enrique (1989): «Introducción» a *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, pp. 19-48.
- MARTÍNEZ PERERA, Miguel Ángel (2008): *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*, Tesis Doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Disponible en <[http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3354/1/MOTIVOS%20RELIGIOSOS%20EN%20LA%20POES%C3%8DA%20EXISTENCIAL%20ESPA%C3%91OLA%20DE%20POSGUERRA%20\(1939-1952\)%20Miguel%20%C3%81ngel%20Mart%C3%ADnez%20Perera.pdf](http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3354/1/MOTIVOS%20RELIGIOSOS%20EN%20LA%20POES%C3%8DA%20EXISTENCIAL%20ESPA%C3%91OLA%20DE%20POSGUERRA%20(1939-1952)%20Miguel%20%C3%81ngel%20Mart%C3%ADnez%20Perera.pdf)> [ref. de 11 de noviembre de 2010].

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1971): *La nueva poesía española. Antología crítica (Segunda generación de postguerra 1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MAURON, Charles (1962): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti.

MIGNOLO, Walter (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.

NAVAS OCAÑA, M.<sup>a</sup> Isabel (1996): *La «Quinta del 42» y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada, Universidad de Granada.

NAHARRO-CALDERÓN, José María (1994): *Entre el exilio y el interior: el entresiglo y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos.

OKOPIEN-SLAWINSKA, Aleksandra (1986): «Las relaciones personales en la comunicación literaria», *Criterios*, 13-20, enero-diciembre, pp. 83-100.

OLEZA, Joan (1976): *Sincronía y diacronía: la dialéctica interna del discurso poético*, Valencia, Prometeo.

——— (1979): «Discurso y espacialidad en el relato», *Cuadernos de Filología*, I, 1, noviembre, pp. 49-85.

——— (1985): «La formalización del punto de vista narrativo», *Cuadernos de Filología*, I, 3, pp. 237-271.

——— (1993): «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras. Historia y ficción*, n.º 3, pp. 113-126.

——— y Santiago Renard (1986): «La modalización del discurso narrativo», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, pp. 529-540.

ORTEGA Y GASSET, José (1997): *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.



- PARRA, Jaime D. (coord.) (2001): *La simbología: grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos*, Barcelona, Montesinos.
- PAULINO AYUSO, José (2003): *Antología de la poesía española del siglo xx (1900-1980)*, Madrid, Castalia.
- PAYERAS GRAU, María (1986): *Poesía española de posguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.
- PAZ, Octavio (1967): *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica [1.ª ed.: 1956].
- PEÑAS BERMEJO, Francisco Javier (1993): *Poesía existencial española*, Madrid, Pliegos.
- PÉREZ BOUZA, José Antonio (2007): «Aproximación a la poesía de medio siglo», en Petra Secundino (coord.), *Poesía del siglo xx en lengua española (Selección y estudio)*, París, Consejería de Educación Embajada de España en Francia. Disponible en <<http://www.educacion.es/exterior/fr/es/publicaciones/poesia.pdf>> [ref. de 20 de noviembre de 2009], pp. 22-30.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1991): «La diáspora de los hijos de la ira (Lírica española de 1944 a 1952)», en *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo xx*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 109-157.
- (1993): *1939-1975: Antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara.
- (1995): *Poetas de los 50. Estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España.
- (1996): *Musa del 68: claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- (1996b): «Luz versus lucidez: una difluencia estética en los poetas del 50», en Antonio Pérez Lasheras (ed.), *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: actas del congreso. Compañeros de viaje*, vol. 2, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, pp. 143-148.
- (1999): «La construcción de la ciudad en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo», en José Carlos Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, pp. 159-193.

- (2004): «Poetas del 68... después de 1975», *Anales de literatura española*, 17, pp. 159-184.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de (1981): *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (2001): *Las revistas literarias en España entre la «edad de plata» y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- (coord.) (2006): *Revistas literarias españolas del siglo xx (1919-1975)*, 3 vols., Madrid, Ollero y Ramos.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989): *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- RIERA, Carme (1988): *Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001): *La norma literaria*, Madrid, Debate.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- RUBIO MARTÍN, María (1991): *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid, Júcar.
- RUIZ SORIANO, Francisco (1997): «Introducción» a *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia, pp. 7-48.
- (1997b): *La poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*, Barcelona, Montesinos.
- SALINAS, Pedro (1970): «El signo de la literatura española del siglo xx», en *Literatura española: siglo xx*, Madrid, Alianza, pp. 34-45.
- SALVAGO, Javier (1988): *El oleaje de la llama (Homenaje de la poesía al baile flamenco)*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2007): «La voz a ti debida: los ecos de la voz de Pedro Salinas», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, n.º 32, enero-junio 2007, pp. 53-61.
- (2008): «El yo, el ay y el hoy: Trasmundo como diario poético íntimo», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, n.º 34, enero-junio, pp. 53-59.

- (2009b): «La mirada infantil del poeta Ángel García López», en Ana ORTEGA (coord.), *Actas del I Congreso Internacional de Literatura Infantil y Juvenil. Los Clásicos y su influencia en la Literatura Infantil y Juvenil*, Valencia, Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir», pp. 245-257.
- (2009c): «Vicente Aleixandre, 1954: amor y vida», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, n.º 37, julio-diciembre, pp. 13-21.
- (2010b): «Estructura comunicativa y figuras pragmáticas [Claves de la modalización lírica en la poesía de Miguel Hernández]», en Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (ed.): *La lengua en corazón tengo bañada. Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*, Valencia, PUUV, pp. 37-63.
- (2010c): «La modalización imaginativa y el conceptismo estrófico de *Perito en lunas*», *Confluente. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 2, n.º 1, Università di Bologna, pp. 150-164.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1994): *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SCARANO, Laura, Marcela ROMANO y Marta FERRARI (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos.
- (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina.
- SCARANO, Laura y Marta FERRARI (1996): «La autorreferencia en el discurso poético: una aproximación teórica», en *Marcar la piel del agua: la autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 11-27.
- SCHNEIDER, Marius (1946): *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Madrid, CSIC.
- SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

- SERNA, Mercedes, Vicente FRANCO y José Ángel ASCUNCE (1997): *La poesía de postguerra*, vol. 1, Madrid, Júcar.
- SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos [1.<sup>a</sup> ed. en alemán: 1965].
- SILVER, Philip (1969): «Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines», *Ínsula*, 270, mayo, pp. 1-14.
- (1985): *La casa de Anteo*, Madrid, Taurus.
- SPRANGER, Eduard (1935): *Formas de vida: psicología y ética de la personalidad*, Madrid, Revista de Occidente.
- TALENS, Jenaro (1983): «Práctica artística y producción significativa», en Jenaro TALENS et ál., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp.48-49.
- TESTA, Enrico (1984): «Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico», *Lingüística testuale*, Bulzoni, pp. 131-152.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1964): *Literatura española contemporánea. I. Estudio crítico*. Madrid, Guadarrama.
- TREVI, Mario (1996): *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos.
- URRUTIA, Jorge (1997): *La verdad convenida. Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1983): *Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VASTA, Ross, Marsha M. HAITH y Scott A. MILLER (2008): *Psicología infantil*, Barcelona, Ariel.
- VELA, Rubén (1965): *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, Buenos Aires, Dead Weight.
- VILLANUEVA, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (ed.) (1994): *Avances en teoría de la literatura: (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad.

VILLEGAS, Juan (1978): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

VIÑALS, Carole (2006): «André Malraux y Max Aub: dos visiones de la guerra civil española», en Manuel BRUÑA CUEVAS et ál., *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, SPUS, pp. 745-754.