

230). La concepción fluyente de lo real reside en una consideración primariamente temporal de esta relación hombre/cosas, poeta/mundo. No es «Mi obra» ya que «Tu fin no está en ti mismo». Frente a la hegemonía del arte, el hablante opone la realidad: «vida y muerte son tu obra». Se trata de rechazar la poesía entendida como estética ordenadora y uniformadora que somete a las cosas a su arbitrio, enmarcando la realidad y creyéndose su dueña. La nueva poesía, en cambio, se amolda al ritmo natural de lo real, que «talla y dispone» para la muerte, y se subordina al imperativo temporal de las cosas. Por consiguiente, la poesía es un discurso transitorio y provisional, como lo expresa su rotundo final: «El cantar que hoy cantas será apagado un día/ por la música de otras olas».

Los guiños autobiográficos edifican otro perfil de este nuevo poeta, al dotarlo de las circunstancias biográficas del autor empírico, algunas fácilmente verificables, que producen la calculada ilusión de identificación de ambos sujetos, para producir un efecto de verosimilitud e historicidad. El espacio autobiográfico que se abre en la escritura trabaja sobre esa virtual relación de analogía entre ambas figuras (una histórica, otra literaria). Construye una identidad ilusoria a través del convincente simulacro de la semejanza.

El «sujeto autobiográfico» que emerge como «correlato autorral» adjudica al hablante del poema el nombre e identidad del autor empírico y se subraya su carácter «ordinario»: «Yo, José Hierro, un hombre / como hay muchos...»(CSM 236). El verso emblemático de su poema «Fe de vida»: «Pero estoy aquí. Me muevo,/ vivo. Me llamo José/ Hierro.»(A 153)- con el cual titulamos este trabajo- busca subrayar esta identidad civil desde el primer momento, exorcizando así los fantasmas puramente ficcionales y convocando su materialidad biográfica e histórica, su ser empírico, imponiéndonos una lectura de fuerte verosimilitud. Pero sabemos que, a la vez, la inserción del autor con su nombre y biografía en el plano ficticio lo convierte en una función verbal más, integrada al orbe poético y en elemento capital de su estructura. La tradicional tendencia del lector de poesía a homologar el hablante lírico con el autor real se ve así reforzada por este recurso a la autonominación, dotando al poema del carácter testimonial

y pseudo-documental al que Hierro dice siempre aspirar, pero sin renunciar a su estatuto lírico<sup>7</sup>.

En numerosas ocasiones el hablante se ubica en el espacio de la cárcel y refiere, desde allí, su experiencia de aislamiento y prisión: «Desde esta cárcel podría verse el mar...» (Q42 239). La polisémica connotación de la imagen de la prisión no resta objetividad a la referencia biográfica; los textos que circunscriben al yo al espacio cerrado de la cárcel tienen inequívocas marcas de la experiencia histórica autoral. Sabemos que Hierro ingresa en la cárcel Provincial de Santander en septiembre de 1939, y luego deambula por varias prisiones hasta 1944, con algunos breves intervalos de libertad: pasa por Comendadoras y Porlier de Madrid, Palencia, de nuevo Santander, Torrijos de Madrid y finalmente Alcalá de Henares. El poema «Reportaje» evoca la permanencia del autor en esas diferentes prisiones de España y diseña el espacio opresivo de la clausura con sus notas más distintivas: «todo es aquí sencillo, terriblemente sencillo», «sentimos parado el tiempo». La opresividad del deíctico «aquí» condensa la circularidad cerrada de este espacio mínimo que funciona simultáneamente como emblema de la muerte: «Porque sin una evidencia / de tiempo, yo no estoy vivo.» (Q42 240-241).

Como vemos, esta correferencialidad con la serie social sitúa al discurso en una línea especulativa que indaga las realidades históricas de la guerra, la derrota política y militar, el exilio, la persecución ideológica, la prisión, la dictadura y la censura. La proyección autobiográfica registrada en el discurso del hablante explora la circunstancia de la guerra civil como referencia puntual, pero también encubierta tras expresiones elípticas como «lo que pasó», «el pasado amargo», «aquel momento». Ya sean giros metafóricos dictados por una prudente autocensura, o bien recursos obligados para disimular mensajes antipáticos al poder, no es posible desco-

---

<sup>7</sup> Datos específicos de su vida ingresan al discurso como materia del enunciado, como aparece paradigmáticamente en el muy citado poema, «Historia para muchachos»: una suerte de autobiografía personal, donde expone su infancia en Santander, su primer oficio en una fábrica como obrero cilindrador, su procesamiento por «adhesión» o «auxilio a la rebelión», su condena en prisión, otros oficios que luego desempeña en Valencia: «palero, moldeador, listero en unas obras...» (LA 462).

nocer en esta poesía la existencia de multitud de menciones a la crueldad de la guerra y la amargura de la derrota, a la parálisis de la dictadura y a la resistencia clandestina, situaciones todas que lo tuvieron como protagonista, pero que además de su evidente factura autobiográfica, modulan una inevitable proyección social e histórica.

Pues también veremos que, desde el principio, este correlato autoral se construye como una identidad colectiva: se ubica en un escenario y como parte de una generación en ruinas, destruida. *Tierra sin nosotros* presenta a este sujeto desplazado, ausente, expulsado, exiliado de un espacio común. El título del primer poema, «Generación», especifica la naturaleza de este colectivo, trazando un autorretrato del sujeto plural: «Porque nacimos bajo el signo del cerebro. Pero ya todo/ se vino abajo una mañana.» (43). *Quinta del 42* retoma el concepto de un hablante colectivo en que se incluye el poeta, actualizando la noción generacional<sup>8</sup>. Esta «aventura» colectiva de devastación, guerra y lucha por la liberación no se comprende si no es emprendida desde una instancia histórica plural: «Primero, no había nadie,/ luego estábamos nosotros./ Entre el «primero» y el «luego»,/ todo un sueño loco.» (281).

Otra peculiar forma de colectivizar la enunciación será la creación de personajes dentro de instancias narrativas donde se configura un narrador poemático, que traza historias domésticas de seres particulares. Quizás la más emblemática es la que desarrolla el poema titulado «Réquiem» (CSM), donde Hierro explota la técnica del «reportaje», en contraste con la otra que denominará «alucinación» (aunque en general entreteje ambas instancias hasta

---

<sup>8</sup> Recordando las circunstancias históricas que rodearon la composición de este libro, Hierro explica: «El título del libro se debe a lo siguiente: la quinta del 42 fue la última movilizada con motivo de la guerra española. Para mí representa esa quinta la juventud que soportó la tragedia de la guerra civil, sin que tuviera la posibilidad de salvarse por medio de la acción, pues no llegó a entrar en fuego. Me pareció el signo del fracaso pues su vida fue truncada, su destino torcido, ya no le quedó ni un recuerdo heroico» (la cita viene de una carta personal de Hierro al crítico Douglas Rodgers, fechada el 26 de marzo de 1962, y aparece en su Disertación Doctoral de la University of Wisconsin, 1964, pp. 216-217).

disolver sus fronteras, en un vaivén consciente entre intimidad e historia, como bien ha señalado García Montero [2003,31]). Aquí, un español en el exilio, Manuel del Río, se configura como un «otro-complementario», desplegando las vicisitudes y fracturas de una experiencia colectiva de destierro, desde la mirada objetivadora de un cronista externo que, sin embargo, al final, no puede contener su vínculo afectivo y su propia proyección subjetiva: «No he dicho que estuve a punto de llorar».

No quedaría completa nuestra revisión de esta singular heterodoxia social de Hierro si ignoráramos la presencia de una especulación desmitificadora, que expresa diversas formas de fracaso y claudicación del sujeto en su credo poético y vital. Alegorizaciones del yo muerto, desmembramientos corporales declarados por el hablante, exégesis críticas del propio discurso de signo negativo, autoincitaciones al silencio, exhibición avergonzada y culposa del fracaso poético. En suma, de estos versos se levanta un *poeta* cada vez más *hombre*, un hombre cada vez más precario, con más dudas y menos certezas, con más decepciones y menos utopías, pero enarbolando una tenacidad vital que lo singulariza.

Lo que en otro lugar denominamos «figuración terminal del fracaso»<sup>9</sup>, nos sumerge en el mayor interrogante que abre su escritura: ¿se trata finalmente de una contra-utopía social? ¿Toda fe se desvanece? ¿No hay lugar más que para el fracaso? La derrota padecida, ¿se extiende como un cáncer del cuerpo social al físico y al estético? No hay duda de que su obra está atravesada por este ingrediente disolvente de signo desmitificador. Su obsesiva recurrencia a estos tópicos terminales (cuya cúspide la constituyó aquella momentánea renuncia a seguir escribiendo, declarada al final de *Libro de las alucinaciones*), otorga dramaticidad a un discurso que se debate entre los límites de su existencia (configurada en la palabra) y su inminente desaparición (condenado al silencio).

Un hablante muerto nos habla de su propia muerte y se contempla desde fuera, alienado y extraviado: «parece que ando por

---

<sup>9</sup> Cfr. mi artículo «La poesía de José Hierro: Crónica de la escritura como acto frustrado», *Revista del Celebis*, No. 3, III, UNMdP, Argentina, 1994, pp. 71-84. Y el capítulo IV, «Escepticismo poético y retórica desmitificadora en la poesía de José Hierro» (en mi libro ya mencionado *Marcar la piel del agua*, 1996).