



Agenda y Cuaderno de Nueva York: la paradoja entre la identidad íntima y la máscara múltiple

Elia Saneleuterio Temporal
Universitat de València

Resumen

José Hierro es recordado en la historia de la literatura española por la poetización en sus obras de posguerra de un claro *yo* autoral, que cobra sentido casi siempre en cuanto englobado en el *nosotros* de una generación concreta y real: los textos hierrianos dan la impresión de estar hablando siempre en clave personal, si bien las confesiones se quedan muchas veces en el ámbito de lo público, raras veces sumergiéndose en la introspección de lo íntimo, esfera que, como es sabido, el poeta solía respetar con abundante prudencia en todos los aspectos de su vida. Todo ello se construye con las oportunas marcas de realismo o realemas, que conducen al lector en la pista de una lectura más o menos realista, tendente a eliminar todo efecto de ficción, como era canónico en la época. La evolución de José Hierro le lleva a ir dejando de lado esta poética de razón histórica para adentrarse en otros caminos, que serían tan exitosos y productivos en los años subsiguientes. No es sorprendente, por tanto, que encontremos líneas evolutivas en un autor de cuya obra se extiende en tan largo período de tiempo –pensemos que se trata de más de cincuenta años–. Sin embargo, sí llama la atención que en sus últimos libros de poesía encontremos una peculiar manera de resolver el problema del pudor y de la identidad. Encontramos en ellos la imbricación de una creciente confesión íntima y un decreciente correlato autoral. No somos las primeras en advertir esta aparente paradoja, pero lo que queremos demostrar es que las frecuentes máscaras culturalistas ejercen una función múltiple en la obra hierriana; permitiéndole conectar

Olivar N° 17 (2011), 97-115, ISSN 1515-1115, CTCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP – CONICET.



con las jóvenes poéticas, el autor consigue dar cabida a las inquietudes íntimas sin sentirse violentado.

Palabras clave: *poesía – identidad – confesionalismo – máscara – intimidad*

Abstract

José Hierro is remembered in the history of Spanish literature for his poetic construction of a clear authorial self, in his works written during the postwar period, that can only be understood in the context of a collective *us* that belongs to a specific generation. Hierro's works often seem to refer to personal matters, although his confessions in most cases belong to the public sphere: it is well known that the private aspects of his life were wisely reserved in Hierro's literary pieces. Appropriate marks of realism guide Hierro's reader to a realistic reading that withdraws any fictional effect, according to the canonic use in the period. José Hierro's literary evolution leaves behind this realistic poetic to enter, in the following years, other similarly successful and productive roads. Nonetheless, it is striking that in his last poetry books we may find a peculiar way to resolve the problem of decorum and identity. We find in these works an increasing confessional tone that is concurrent to a decreasing true biographical discourse. Attending to this paradox, the purpose of this work is to demonstrate that Hierro's frequent use of *culturalistic* masks functions in multiple directions in his work: it allows him to connect with the young poetics as well as to refer to his intimate worries in a way that eludes a violent self exhibition.

Keywords: *poetry – identity – confessionalism – mask – privacy*

La poesía testimonial de José Hierro: experiencia pública personal y compartida

José Hierro (1922-2002) entró en la escena poética española de posguerra en 1947, y lo hizo con paso fuerte: ese año publicó dos libros de poesía, el segundo de ellos como consecuencia de la obtención del prestigioso premio Adonáis. *Tierra sin nosotros* (1947) y *Alegría* (1947) tuvieron muy buena acogida por parte de la crítica, quien no dudó en

afirmar que tales poemarios armonizaban perfectamente con el sentir de su tiempo –otros estudiosos, con el tiempo, hemos ido viendo que las categorías hierrianas no se ajustan tan fácilmente a perfiles prefijados–. Y lo mismo se dijo de *Quinta del 42* (1952), muy aplaudido libro del autor y considerado como uno de los más socialmente comprometidos debido a una serie de rasgos acordes con las poéticas en boga. En efecto, durante los años posteriores a la guerra civil española, los poetas rechazaron la poética anterior y asumieron una actitud que, en rasgos muy generales, defendía el compromiso social a través de una poesía clara y despojada de retórica. Si bien la abundancia de la primera persona en estas obras hierrianas contradecía en cierta manera los presupuestos de la llamada poesía social¹, la temática de los tres no dejaba lugar a dudas: el dolor de la guerra, de los compañeros perdidos, la responsabilidad frente a los muertos, la valoración de cada momento vivido y la alegría por poder estar vivo, la necesidad de ser voz de otros, la nostalgia de los tiempos de paz, del paraíso de la infancia y la juventud, la angustia de la cárcel o el destierro, la necesidad de una verdadera libertad.

Como puede apreciar quien conozca siquiera sucintamente la biografía de José Hierro, todos los aspectos citados pueden relacionarse con la historia y la experiencia del propio poeta, pero hay un rasgo común que es en el que queremos hacer hincapié: se trata de vivencias personales, sí, pero compartidas y experimentadas por muchos otros españoles de la época. Esta idea, que es en la que se fundamenta la poética de José Hierro para justificar la presencia aplastante del yo, la refleja el poeta en sus metatextos: “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). Estas declaraciones llevan consigo una implicación indiscutible: se habla de uno mismo en cuanto ser social, se habla de las experiencias que han

¹ Pedro J. de la Peña lo estudia en varias de sus aportaciones (De la Peña, 1978; 1991). En mi Tesis Doctoral (Saneleuterio, 2011) demostré que a pesar de la abundancia de la canción lírica en la primera época creativa del autor, muchos son los rasgos pragmáticos que abiertamente apuntan hacia el entroncamiento con poéticas realistas o de razón histórica: la abundancia de la primera persona plural referida a la propia generación, el apóstrofe al camarada, al desvalido, etc. Incluso la propia utilización del yo se tiñe de realismo y compromiso al hacer uso de los llamados realemás (Even-Zohar, 1994).

ocurrido en el ámbito público, que son consecuencia de hechos históricos, y que por ello dejan en pie de igualdad a todos los que las vivieron; simplemente, el poeta, para Hierro (1962:6), “Es una hoja que habla entre hojas mudas”. Es decir, el yo surge impudorosamente; no tiene pudor el poeta de escribir “Yo, José Hierro”, aunque a continuación añade: “un hombre / como hay muchos” (*PC*: 298)², versos que neutralizan la especificidad que implica el uso de un antropónimo. Esta extensión en la aplicación y reconocimiento del yo concuerda perfectamente con el fenómeno que estamos abordando: para poder identificarse con la mayoría hay que eliminar todo lo que nos singulariza, es decir, las esferas más profundas de la subjetividad, la pura esencia del ser –ese uno por ciento que queda fuera del “patrimonio común” al que se refería arriba y que tanto nos interesa en esta investigación–. Por eso, y quizás también por la reserva sentimental que lo caracteriza³, se reserva sus vivencias íntimas: lo que sucede en el ámbito privado, en el hogar y en el corazón del poeta. Dice Félix Grande que “Hierro piensa sobre sí mismo con minúsculas” (1991:31): consigna su nombre propio, pero no se lo apropia, porque la realidad que engloba podría ser aplicada a todo un grupo de personas; en eso consiste el concepto de “sustantivo común”, que se cruza cada vez que Hierro escribe en el poema su propio nombre.

Saben también quienes estén al tanto de la bibliografía básica de Hierro –lo que yo llamo los nueve libros canónicos– que lo afirmado arriba no es del todo cierto. En efecto, el tercer poemario del santanderino, *Con las piedras, con el viento...* (1950), es una gran excepción a lo apuntado. Por eso me he referido en algunas ocasiones a este libro en términos de “reducto de amor”. En el término “reducto” condenso las ideas de exclusividad, de intimidad, de presencia intensa frente a la general ausencia de lo amoroso personal en el resto de libros –que quedan al margen, por tanto, de ese reducto o espacio reducido–. Con

² Cito los versos de José Hierro por la edición de sus *Poesías completas* (Hierro, 2009), indicando *PC* seguido del número de página.

³ El pudor hierriano comienza en las esferas íntimas. En todo lo que sea ámbito público sí se percibe cierto impudor, al menos en su poesía, porque en charlas y entrevistas siempre se mostró reacio a hablar de ciertos temas relacionados con las penurias de la cárcel y los años de la guerra y la posguerra. Quienes le trataron aseguran 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” (De la Peña, 2009:41).

todo y con ello, lo que quizás no había sido bastante señalado con respecto a este refugio de lo íntimo es que todavía se guarda el yo amante una esfera más íntima todavía, que calla y que evita constantemente a lo largo del libro.

“No quiero que pienses”, dices.
 Tú sabes que sólo en ello
 puedo pensar. Pasarán
 los días, las noches. Tiempos
 vendrán sin nosotros. Soles
 brillarán en cielos nuevos.
 Ecos de campana harán
 más misterioso el silencio.
 (“No quiero que pienses”.) Yo
 seguiré pensando en ello. (PC: 237)

Lo que piensa el yo constantemente a lo largo del libro tiene que ver con el pasado de la amada. Ese es el gran tormento del amante, pero se expresa mediante el silencio y mediante el juego del implícito: los amantes identifican perfectamente el referente de ese “ello”, pero queda continuamente velado para el lector por formar parte de una intimidad ajena que le es inaccesible.

El yo ajeno y la propia identidad

A medida que avanza la obra lírica de José Hierro, el lector va percibiendo que cada vez se recurre menos a la identificación explícita en el texto del hablante con el yo autoral. En los primeros libros hierrianos, el yo lírico casi siempre era identificado con el autor –por la explicitación de nombre y apellido–, o al menos con el rol cultural de poeta. Si se recurría a otras personas gramaticales, podíamos encontrar desde un nosotros agrupador de generación hasta apelaciones a compañeros y camaradas –entre otros recursos, naturalmente–. Llega un momento en la evolución del poeta en que se va perdiendo el interés por esas identificaciones explícitas y realistas de los actantes poemáticos. Sin embargo, lo interesante es que el poeta no se conforma con no identificarse ex-

plícitamente con el hablante, sino que, además, aumenta el número de casos en los que el yo lírico se presenta como alguien que no puede ser el autor (porque está muerto, porque es un objeto inerte, porque se le atribuye nombre y apellidos o biografía que difieren). Estos yoes imposibles, que nos pueden recordar a un procedimiento dramático –alguien toma la voz–, por sus características merecerían ser tratados como verdaderos yoes alucinados. Esta genuina modalidad de figura pragmática, que triunfará precisamente a partir de *Libro de las alucinaciones* (1964), es una de las características de la modalización lírica hierriana que fundamentan el definitivo cambio de poética a partir de ese momento.

El teórico ruso Iuri I. Levin, al analizar las tipologías comunicativas en poesía, contempla esta posibilidad, denominándola “Primera persona ajena” o “Yo tercero” –“I tierce”, según la versión al francés (Lévine, 1976:205-212) –, si bien él considera que es un modo de expresión impropio del decir lírico. La especificidad del caso hierriano radicaría en que no se trata de un simple yo escénico; los yoes resultantes no son personajes que hablan de manera ajena a quien reproduce sus palabras. Ni siquiera hay voluntad de mera transcripción, sino de todo lo contrario: se seleccionan esas subjetividades precisamente para que sirvan de máscara al yo, que se esconde detrás liberando señales o indicios de vez en cuando. La posibilidad ya la vislumbró el propio Levin. Aunque los ejemplos que ofrece distan mucho de las modulaciones que nos ocupan, en su descripción teórica acierta enormemente: “Aquí el yo implícito es complejo, combina dentro de sí tantos rasgos del yo explícito como rasgos del autor real” (Levin, 1986:117).

En un artículo reciente hice un recorrido por estos enmascaramientos para demostrar cómo se hacía casi sistemáticamente mediante yoes masculinos (Saneleuterio, 2010:439-440). En *Libro de las alucinaciones* habla la bailaora Carmen Amaya en primera persona –y desde la ultratumba–, gran excepción en relación con la modalización general del libro: apóstrofes a hombres y yoes apócrifos del autor, es decir, que el hablante se identifica indirectamente con el autor, si bien a veces es evidente que la anécdota que se le atribuye es inventada, bien por lógica –no está muerto y enterrado cuando escribe el poema (PC: 532-533), ni es una criatura acuática dominada por los japoneses (PC: 487-489) –,

bien porque conocemos su biografía: sabemos que no emigró a América, por ejemplo (PC: 526-528).

Un paso mucho más radical vamos a encontrarnos a partir de 1991: en *Agenda* son Brahms (PC: 590-591), Lope de Vega (PC: 600-602), Odisseo (PC: 595), Machado (PC: 597-598) ... quienes toman la palabra. Y en *Cuaderno de Nueva York* (1998) oímos directamente las súplicas del rey Lear (PC: 673-675) o el fluir de conciencia de Ezra Pound (PC: 644-645).

¿Por qué todo varones? Seguramente porque para dejar traslucir los rasgos de la subjetividad que de cada uno de estos personajes le interesan, le conviene, tanto en lo público como en lo íntimo, el sexo masculino, si bien en los dos casos de “yo mujer” de la segunda época se consiguen resultados magistrales⁴.

En este “culturalismo duro”, como lo llamaría Guillermo Carnero (2000:41-57), el yo hablante no es tan excéntrico como pudiera esperarse: el poeta “trastierra” y “destiempo” héroes y mitos y los actualiza en su propia cocina vivencial: en “Don Quijote trasterrado”, el yo siente en primera persona, cual aventura quijotesca, las vicisitudes de los emigrados españoles en México, “Nueva España” a veces tan irreal que incluso la ficción le parece más cierta:

Ya no cabalgo, sino en Clavileño.
Rocinante era real, y esto es un sueño
soñando en el fanal que el tiempo empaña. (PC: 599)

En todos los poemas de este tipo –aunque no siempre de manera tan explícita– se crea un doble nivel⁵ de atribución de las experiencias, que es lo que hace tan rico, significativo y profundo el culturalismo hierriano. Procedamos a desmenuzarlo.

⁴Al caso ya nombrado de Amaya (“La fuente de Carmen Amaya” se titula el poema) hay que añadir la segunda parte de “Mujer ante el espejo”, de *Cuaderno de Nueva York* (PC: 653-654), siempre que admitamos que la “estatua de una diosa” sea efectivamente una mujer, premisa por cierto bastante discutible.

⁵A veces incluso triple, como sucede en “Alma Mahler Hotel” (PC: 638-639), poema brillantemente diseccionado por Luce López-Baralt (2002:187-199).

La expresión de la identidad en la última poesía de José Hierro

La paradoja a la que nos referimos en el título del presente trabajo alude, precisamente, al hecho de que los escasos momentos de expresión desnuda del sentimiento no los encontramos en los libros de la primera etapa, donde serían más esperables. Así pues, los verdaderos amagos de intimidad no se dan en sintonía con la aparición desnuda del yo autoral, sino que aparecen por las rendijas culturalistas de los últimos libros.

Agenda (1991) y *Cuaderno en Nueva York* (1998) son las obras de un poeta maduro, que ha sabido evolucionar en su decir de manera personal, pero acorde a las nuevas tendencias de la poesía joven. Encontramos en ellos la exuberancia culturalista que comenzara el autor en libros precedentes, a medida que se iban dejando atrás los postulados del viejo realismo de posguerra. Como hemos anticipado ya, rebosan ellos de nombres propios, sobre todo extranjeros⁶: antropónimos, topónimos, referencias culturales. Pasean por sus páginas personajes de la historia, literatos, héroes clásicos de ficción, etc. Sin embargo, a diferencia de algunas de las vertientes de la poesía novísima o de autores afines, el culturalismo hierriano nunca es una pose o un ornato frívolo: los personajes de renombre, por ejemplo, no funcionan en Hierro como actantes de relleno ni son utilizados para crear un ambiente o completar una escenografía, sino que se erigen en los verdaderos protagonistas de los poemas. En ocasiones –lo acabamos de ver–, incluso se les cede la voz⁷, permitiendo que sean ellos los que expresen sus propias turbaciones. Ezra Pound, por ejemplo, se confiesa encerrado en su angustia –objetivamente angustiado en su encierro:

Miro a cada instante la puerta cerrada. Podría entrar por ella el doctor, el coronel, el judío, el sayón, el comunista con su escarpelo, su espada, su estrella, su látigo, su hoz. Traen la jaula en la mano, para encerrarme, y en ella permaneceré hasta el fin de mis días. (PC: 644)

⁶ Puede resultar interesante, al respecto, la tabla de ocurrencias de nombres propios, divididos por categorías, que puede encontrarse en Saneleuterio (2011:541).

⁷ Me he referido en alguna ocasión a este procedimiento –sobre todo cuando va precedido de una presentación en tercera persona– como “montaje perspectivista” (Saneleuterio, 2011:192).

Percibimos perfectamente como en el fragmento citado la continua sospecha de verse amenazado o el temor de la inminente agresión son expresados mediante enumeraciones y símbolos. Otras veces se hace también mediante el anacoluto; no se trata de la revolución verbal, sino de la incapacidad de cohesión del atemorizado: “Tengo miedo. Tengo –soy, estoy– jaula”. Su estado mental se acerca a la confusión espaciotemporal propia de la alucinación, y se expresa lingüísticamente mediante acertados *lapsus linguae* que evidencian el estado de conciencia que se quiere retratar: “oigo el rumor del río que no me dejan ver, el East River, el East Tiber que me trae palomas de Roma” (PC: 645). Y ahí se encuentra uno de los puntos clave de la cuestión: los yoes resultantes coinciden en que siempre expresan su turbación, no son yoes en reposo, no son personajes fotografiados al final de sus historias, sino en la vorágine de las mismas; son captados en los instantes más conflictivos para sus sentimientos o su personalidad.

“Mi reino por un ‘te amo’, sangrándote en la boca” (PC: 674) es lo que desmesuradamente ofrece en intercambio el hablante de “Lear King en los claustros”, un yo tan enjaulado en sus angustiosas obsesiones como el que acabamos de comentar.

Vivo brezado por un sueño,
 inerme en su viscosa telaraña,
 para toda la eternidad,
 si es que la eternidad no es un sueño también. (PC: 673)

Lo curioso es que esas tribulaciones no son seleccionadas de manera aleatoria por el poeta. Hierro quiere reflejar estados del alma humana en los que también está inmerso el yo literario, la conciencia creadora de los libros. Es más, el poeta quiere dejar constancia de esa doble atribución, no de manera explícita, pero sí con pistas innegables que, con la clave de las referencias culturales, el autor va diseminando por los textos.

Por ejemplo, cuando el amante de “Ventana indiscreta” –en principio sin nombre, y por ello susceptible de ser identificado con el yo general implícito– dice a su amada, mientras se besan apasionados: “(No mires, beso tus ojos para que no veas / para que no veas lo que veo / enfrente de nuestra ventana)” (PC: 641), se abre un momento de suspense que no puede ser apartado de las referencias cinematográficas que nos brinda el

título: el mundo de Hitchcock y el terror del *thriller* psicológico nos traen a escena varias posibilidades en una misma realidad textual.

Otras veces, esas pistas se encauzan mediante la trasposición espacial o temporal: el sujeto que habita un lugar y época concretos y lejanos acaba a menudo en el suelo madrileño del siglo xx –o, mejor dicho, en las aguas, porque suelen ser las realidades líquidas⁸ las que se prestan a tales trasfusiones en la poesía hierriana–.

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. (PC: 624)

Surge así un yo trastemporal que mezcla los rasgos referenciales con la subjetividad de quien lo rescata y que fuerza –o simplemente deja que fluya de manera natural– la confusión de identidades: “era mi compañero, era yo mismo, / reflejo mío en los espejos / cóncavos y convexos que inventó Valle-Inclán” (PC: 673).

Son los poemas de “personaje interpuesto”, a los que se refería Aurora de Albornoz antes incluso de que se publicaran estos dos últimos libros del poeta (Albornoz, 1982) y que Isabella Calvagna relaciona con las líneas poéticas del momento, insistiendo, como nosotros hacemos, en que el mecanismo no es sino un recurso para indagar en la propia identidad.

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

⁸Hierro suele recurrir en su poesía a las posibilidades simbólicas de la fusión de las aguas para expresar la posibilidad de encontrar algo familiar en un contexto extraño: en “Cuplé para Miguel de Molina”, por ejemplo, la playa de Nueva York une sus orillas con las mediterráneas, mientras las aguas del East River se Guadalquivirizan (PC: 679). Esto adquiere gran interés si se lee con la clave que aporta Zygmunt Bauman en su teoría sobre la modernidad líquida (Bauman, 2002:7-20).

più avanzata della sua vita, in modo particolare in Cuaderno de Nueva York, pervasa como 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). (Calvagna, 2005:199)

Las razones por las cuales Hierro compone estos poemas mediante la técnica de la pista y la rendija obedece –según creemos– a varios motivos. El primero, de orden artístico o literario: lo evidente no es simbólico, lo literal no es literario, lo explícito no es poético. Y Hierro, como todo escritor con alma de poeta, huye de la explicatura, por mucho que presuma tantas veces de verso fácil y sencillo. El segundo motivo sería la razón última más o menos inconsciente de sortear el momento de desnudar su alma ante los lectores. Ya hemos dicho antes que Hierro evita la esfera íntima: durante los primeros libros, las técnicas de desdoblamiento han obedecido a razones de otra índole, pero ahora, como los poetas de principio del siglo –pero con un alcance totalmente diverso, evidentemente– se resucitan las tácticas de pudor afectivo. En el caso hierriano, al hacerse mediante personajes interpuestos que no dejan de hablar en primera persona, el procedimiento se complica. Pudiera parecer, pues, que el autor juega con las referencias culturales y se divierte escondiéndose entrelíneas, hecho que, planteado así, no tendría nada que ver con una intención de esconderse –pudor–, sino precisamente de exhibirse, aprovechando las concomitancias que se encuentran con las agitaciones de los protagonistas. Sin embargo, lo paradójico del procedimiento es que hay pistas que apuntan a impulsos irreprimibles de expresión personal que el poeta se siente incapaz de comunicar en primera persona, pero que, sin embargo, perderían patetismo si se utilizara una persona gramatical diferente al yo.

Di que me amas. Di “te amo”.
 Dímelo por primera y por última vez.
 Sólo: “te amo”. No me digas cuánto.
 Son suficientes esas dos palabras.
 “Más que a mi salvación”, dijo Regania.
 “Más que a la primavera”, dijo Gonerila.
 (No sospechaba que mentían.)

Di que me amas. Di “te amo”,
Cordelia, aunque me mientas,
aunque no sepas que te mientes. (PC: 673)

¿Cómo expresar la mendicidad de amor⁹, o más indigno quizás, la pobre condición de desear, no el hecho de ser amado, sino solo las palabras que lo cifren, aunque no correspondan con la realidad? No tiene la misma fuerza expresiva contarle de un tercero, pero, ¡qué humillante tener que expresarlo en primera persona! Porque es difícil confesar que se desea escuchar un “te amo” aunque sea falso; es difícil admitir que uno se conforma con la mentira amorosa, con el amor de pago –de pega–. Es fácil atribuirlo a un héroe trágico. Y digo fácil no en cuanto a técnica, evidentemente, sino en cuanto a que no deja de ser echarse de cabeza a la piscina, pero guardando la ropa.

Las vicisitudes de amor son narradas en estos libros mediante experiencias históricas de otras muchas personalidades de la literatura y la música. En “Brahms, Clara, Schumann”, por ejemplo, encontramos a un Brahms viejo y solitario apelando a su amor platónico, que fue Clara Schumann. Sin embargo, este hablante lírico evidencia su heterogeneidad equivocándose varias veces: “Eres mi amor, Paula, mi amor, Paula, Clara quise decir. / Y cuánto tiempo, Paula, digo, Clara / sin ti y sin mí”¹⁰. Y la equivocación no puede ser atribuida a Brahms, quien no amó a ninguna Paula, sino a la parte del yo poético común a otros poemas: “y cuánto nunca, Paula, / sin ti y sin mí”, dice –sorprendentemente– en el poema I de *Agenda* (PC: 557)¹¹.

⁹La referencia cultural puede poner al lector sobre la pista falsa del amor paternal: Cordelia es la hija de Lear. Sin embargo, creemos con Luce López-Baralt (2002:153), que hay otro plano en el imperativo “Di que me amas” –no se traduce el “love me” shakesperiano por “querer”, sino por “amar”, con lo que se abre así una esfera pasional que no estaba en el referente–. Son estas las rendijas que dan sentido al culturalismo hierriano, y que la investigadora citada observa ya en el título del poema, “Lear King”, inversión de *King Lear*; como clave primera de que las anécdotas del argumento original no están tratadas de manera fiel o meramente representativa (López-Baralt, 2002:150-151).

¹⁰Cito 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 (PC: 590-591).

¹¹También estaría relacionado el poema con el “Prólogo con libélulas y gusanos de seda”, donde Hierro compara el amor al nuevo automóvil adquirido en la vejez con el amor principiante de una joven que se entrega por primera vez a un señor maduro, cuyo amor por ella será, inversamente, el postrero que experimente: *‘A los 65 años de mi vida*

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. (López-Baralt, 1992:118; 2002:89)

Pero la obra maestra, la gran declaración amorosa llevada a cabo en diagonal –con esta técnica de la explosión intermitente, según la interpretación de López-Baralt que acabamos de citar–, es el climático “Lope. La Noche. Marta”. El poema al que nos referimos cede la voz poética al gran Lope de Vega, y también en la etapa final de su vida: sacerdote entrado en años, que vive amancebado con su amadísima Marta de Nevarres, que ha quedado ciega y que ya es solo un vago reflejo del esplendor pasional que ambos vivieron. Ella, además, ha perdido la noción de la realidad, pero él la ama más profundamente todavía, y amorosamente se ocupa de ella¹². Para expresar este amor, mezclado de culpa y remordimiento –Lope es sacerdote y Marta, como la Clara de Brahms, estaba casada cuando se conocen– Hierro recurre brillantemente al símbolo de la Noche, personificada y concreta como la conciencia que visita insistentemente al Fénix, fatal como la ceguera que oprime la vista y la mente de la amada, pero al mismo tiempo etérea y sublime, oscura y unitiva, como la noche de amor de San Juan de la Cruz. “La Noche no podría comprenderlo, / y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese” (PC: 600); Tampoco necesita comprensión la Noche, porque la misma Noche que pide explicaciones es la que posibilita el amor, y el amor no precisa de entendimiento. Por eso, la Noche acaba transformándose, acaba haciéndose amiga, y en su transformación alcanzará también a los amantes:

La Noche trae entre los pliegues de su toga
un polvillo de música, como el del ala de la mariposa.
Una música hilada en la vihuela
del maestro del danzar, nuestro vecino.
En la cocina estará escuchando Marta;

/ cambié mi viejo coche. / Y ahora, a los 67, escucho al nuevo / sonar por penúltima vez. / No queda tiempo ya. / Yo he sido para él su amor primero / como él para mí el último” (PC: 552).V. Torres Nebrera (2001:191).

¹²Se trata en parte de un amor paternal y tierno, según Pedro J. de la Peña (1994:17).

danzará, mientras barre el suelo que no ve,
 manchado de ceniza, de aroma, de trigo candeal,
 de jazmines, de estrellas, de papeles rompídos.
 Danza y barre Marta. (PC: 601)

Si nos fijamos en el título del poema –“Lope. La Noche. Marta”– la “Noche” es la que se interpone entre los amantes, como obstáculo separador en cuanto conciencia inquisidora, pero también como único nexo entre ellos: elemento de enlace entre quienes jamás podrían haberse unido –van los nombres significativamente separados por puntos, algo que no deja de ser llamativo en un título tan breve–. La Noche es, en términos de Torres Nebrera, la “querida y temida tercera” (2001:196).

Es significativo, en este monodílogo –como lo llamaría Unamuno–, que el hablante piense en el mar cuando quiere apaciguar a Marta con relatos e historias: olas, barcos, trayectos líquidos¹³ que permiten divagar, conducir la propia vida por la imaginación de lo que pudo haber sido; quizás también conducir la vida de Lope por lo que pudo haber sido la del poeta que lo rescata.

Tengo que dar la cena a Marta,
 asearla, peinarla (ella no vive ya en el mundo nuestro),
 cuidar que no alborote mis papeles,
 que no apuñale las paredes con mis plumas
 –mis bien cortadas plumas–,
 tengo que confesarla. “Padre, vivo en pecado”.
 (no sabe que el pecado es de los dos),
 y dirá luego: “Lope, quiero morirme”.
 (y qué sucedería si yo muriese antes que ella).
Ego te absolvo.

Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,
 aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos marinos,
 de lugares vividos y soñados: de lo que fue
 y que no fue y que pudo ser mi vida. (PC: 601-602)

¹³ Cfr. Bauman (2002:7-20). Véase la nota 8.

Y el poema acaba con un verso de escalofrío, “Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar”. Luce López-Baralt (1992:110) confirma, con el verde del mar y la sonoridad de la experiencia marina –atribuible a Hierro, santanderino de adopción, pero no a Lope– la prueba inequívoca de la impronta hierriana en el poema: el amor por Marta lo sintió Lope, pero la declaración la compuso Hierro. Es una conclusión poemática sobrecogedora, que cifra la posibilidad de ver en el reflejo de los ojos de la persona amada a la propia persona amada convertida en uno mismo gracias a milagro unitivo y transformador del amor. Y lo que es más interesante, al reflejarse él en los ojos verdes de ella, no ve el mar, sino que lo oye: la ceguera de Marta se extiende a la del amado, y los dos necesitan mirarse sin verse, necesitan unirse como una sola carne en la Noche, líquida, informe e infinita como líquido, informe e infinito es el mar que ambos ansían.

No deja de ser, pues, curioso, que siendo como es el amor una excepción temática en la poesía hierriana, sea precisamente en los libros menos testimoniales y más culturalistas del poeta donde encontremos la vehemencia simbólica y pragmática más acuciada de la expresión amorosa, y además puesta en boca de yoes excéntricos, ajenos a la típica modulación de la poesía lírica y erótica de todos los siglos.

Fuera del ámbito de lo amoroso, también encontramos experiencias íntimas contadas de manera transversal, como el confesionalismo –no en tono de confesión, ciertamente– de algunos poemas de *Agenda*, como es la sección central “Cinco cabezas” (PC: 571-577), con anécdotas del ámbito del sufrimiento íntimo cifradas no abiertamente, sino mediante la máscara, al tiempo actitudinal y sinecdótica, de la “cabeza” expresada en tercera persona (Cfr. Saneleuterio 2009:73-85). Del mismo modo podría interpretarse “Oración en Columbia University”, de *Cuaderno de Nueva York* (PC: 676-678), pero nos ha parecido más interesante centrarnos en los temas del corazón por ser con los que más reserva se han mantenido en los poemarios del autor.

En *Libro de las alucinaciones*, el poeta sí incluye sin máscaras en los versos datos concretos de su experiencia personal, pero no son aspectos íntimos. Es decir, son muchos los poemas en los que el autor habla en primera persona provocando fácilmente la identificación autoral, si bien se trata de datos biográficos que definen su recorrido vital público por la historia, sus credenciales objetivas –o como mucho, los recuerdos que

se viven casi como ajenos—. En “Historia para muchachos”, por ejemplo, parece que se haga justo lo contrario de lo que hemos visto que se llevaba a cabo en *Agenda y Cuaderno de Nueva York*: en vez de mostrar que lo ajeno puede ser propio, se da a entender que lo propio puede ser ajeno; no que las experiencias de uno mismo, por su humanidad común, puedan ser transferidas a los demás, como se sentía en los primeros libros, sino que la vida y el dolor pasados se recuerdan como procedentes de una historia ajena que alguien contó: al yo le cuesta adjudicárselos.

Ya ha pasado el tiempo
sobre todos nosotros.
Muchos se han liberado ya del tiempo.
Nuestros pequeños heroísmos
adquirieron su dimensión
verdadera. Aquel verdor de luna
de febrero, con nieve, entre vagones,
no es más que una viñeta. Aquella luna
de agosto, sobre el mar y las montañas,
se ha apagado. Es vulgar. Y tantas cosas
que fueron mías, nunca vuestras,
y hoy ni siquiera son ya mías. (PC: 541)

Si bien *Libro de las alucinaciones* presenta otros muchos rasgos que justifican sus concomitancias con *Agenda y Cuaderno de Nueva York* —hasta el punto de que los trato casi como un trío desde los primeros resultados de mis investigaciones sobre Hierro— las razones que acabamos de exponer justifican que, en el caso concreto de la paradoja entre la identidad íntima y la máscara múltiple, lo excluyamos del estudio, a pesar incluso de que algún poema, como sería el caso de “Retrato en un concierto” (PC: 495-498), podría leerse desde esta perspectiva¹⁴.

¹⁴V. Saneleuterio (2011:214-215), si bien la principal diferencia sería la ausencia de un yo excéntrico conscientemente construido: Bach es presentado en tercera persona y el yo que habla en algunos fragmentos no se construye explícitamente desde la máscara cultural, aunque tampoco tengamos datos que propiamente lo impidan.

A modo de conclusión

Si una de las características del yo posmoderno es la disgregación del sujeto, no sería ilegítimo considerar la pluralidad de máscaras que adopta el poeta en su última época creativa como un reflejo de la imposibilidad de pensar o expresar la esencia del yo. Hay poemas en los que la duda se convierte en uno de los motivos temáticos centrales. En “Alma Mahler hotel” (*PC*: 638-639) se reconoce la propia limitación de conocimiento –“ (ya no estoy seguro de nada)”, dice–, limitación que alcanza a lo más básico: las propias nociones ontológicas y espaciotemporales.

Puede que aún no haya llegado
que no haya estado aquí jamás
que ni siquiera exista yo
o que no sea real mi sufrimiento.

¿Es la realidad la que se desvanece o es el propio sujeto? La sola posibilidad de plantear la duda evidencia la necesidad de contener la masa informe y libre de la conciencia. Con el recurso a la máscara continua se encuentra una manera de dar forma al yo, aunque sea una forma cada vez diferente; el yo es, en sí mismo, cambiante, y qué mejor manera de expresarlo que evidenciarlo. Definitivamente, la conciencia creadora que en la primera época del poeta –con la trampa de la ficción– podía englobarse en el binomio “José Hierro”: tan humano, tan corriente y tan “cualquiera” (*PC*: 298) que quería dar la impresión de subjetividad no específica, aplicable y reconocible por toda una generación de españoles. Ahora, la experiencia vital no es expresable en su totalidad bajo esa imagen del yo autoral, amén de que al mismo tiempo sirve al poeta para expresar libremente unas pasiones humanas ambiguamente atribuidas. No es que le importe que se le atribuyan a él –aunque también, en cierta manera–, sino que le parece más profundo expresarlo con los mecanismos escénicos que le brinda la cultura. Desde luego es más acorde a los gustos poéticos del momento, y sin duda más rico en cuanto a establecimiento de planos de análisis, como ha quedado sobradamente demostrado por muchos de los especialistas que se han acercado a su poesía.

Bibliografía

- ALBORNOZ, AURORA DE, 1980. "Introducción", en *Antología*, José Hierro, Madrid: Visor, 7-30.
- , 1982. *José Hierro*, Madrid: Júcar.
- BAUMAN, ZYGMUNT, 2002. *Modernidad líquida*, Buenos Aires: FCE.
- CALVAGNA, ISABELLA, 2005. *José Hierro. Identità, tempo, amore, morte nella sua poetica*, (Tesi di Laurea), Torino: Università di Torino.
- CARNERO, GUILLERMO, 2000. "Reflexiones egocéntricas: cuatro formas de culturalismo", *Laurel. Revista de Filología I*, 41-57.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, 1994. *Avances en teoría de la literatura: (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, Santiago de Compostela: Universidad.
- GRANDE, FÉLIX, 1991. "Alegoría para un gentilhombre", en *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, VV. AA., Barcelona: Anthropos, 29-40.
- HIERRO, JOSÉ, 1962. "Prólogo", en *Poesías completas. 1944-1962*, Madrid: Giner, 5-12.
- , 2009. *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid: Visor.
- LÉVINE, IURE I., 1976. "Le statut communicatif du poème lyrique", en *Travaux sur les systèmes de signes*, École de Tartu. Bruxelles: Complexe, 205-212.
- , 1986. "La lírica desde el punto de vista comunicativo", *Criterios* 13/20, 101-119.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE, 1992. "José Hierro ante el milagro más grande del amor: la transformación de la amada en el amado", *La Torre* VI/21, 105-173.
- , 2002. *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid: Cátedra.
- PEÑA, PEDRO J. DE LA, 1978. *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro*, Valencia: Universidad de Valencia.
- , 1991. "Ego y populus en José Hierro", en *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, VV. AA., Barcelona: Anthropos, 57-65.
- , 1994. "La vejez y la ternura", *Rey lagarto. Literatura* 17, 17.

- , 2009. *José Hierro. Vida, obra y actitudes*, Madrid: Universidad Popular San Sebastián de los Reyes.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, ELIA, 2009. “‘Cinco cabezas’, de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo”, *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada* 4,73-85.
- , 2010. “Espacio público y territorialización. La imagen de la mujer en la obra de José Hierro”, en *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, María Mercedes González de Sande (cur.), Roma: Aracne, 429-440.
- , 2011. “*En la carne desnuda la escarcha*”. *Modalización lírica y construcción simbólica en la poesía de José Hierro*, (Tesis Doctoral), Universitat de València.
- TORRES NEBRERA, GREGORIO, 2001. “Lope. La Noche. Marta’. La alucinación de José Hierro”, en *Comentario de textos. Poetas del siglo xx*, Francisco J. Díaz de Castro (ed.), Palma: Universitat de les Illes Balears, 191-216.