

*La poesía de José Hierro:  
Crónica de la escritura como  
acto frustrado*

**Laura Scarano**

**E**s posible advertir en la obra completa de José Hierro el entretreído de una compleja trama textual atravesada por un ingrediente disolvente. Se trata de una perspectiva de creciente escepticismo poético montada sobre una retórica de signo desmitificador. El discurso autorreferencial culmina en la producción de este poeta "social" de posguerra con una reflexión en torno a la escritura como acto frustrado. Al motivo romántico de la inefabilidad poética, se contraponen la lucidez posmoderna de la imposibilidad material de la poesía. Sin embargo esta postura no hace más que extremar el impulso de la nueva práctica poética inaugurada en España por los poetas sociales, ya que supone el desmantelamiento de los postulados del antiguo modelo simbólico y la negación de operatividad a la tradicional mitología artística carismática y trascendente.<sup>1</sup>

En su poesía coexiste, junto a un diseño textual de lo social-colectivo, e imbricado en el montaje dialéctico de su estructura, una especulación desmitificadora que expresa diversas formas de

fracaso y claudicación del sujeto en su credo poético y vital. Aparece una consistente fabulación en torno al desmembramiento y muerte del sujeto. El extrañamiento de la propia identidad, creado por los sucesivos desdoblamientos, se agudiza mediante la proyección en el discurso de un hablante que dice no reconocerse: "No es posible que yo/ sea éste" (A 130).<sup>2</sup> Este distanciamiento genera un vacío en el sujeto que contempla su propio cuerpo como ajeno: "Marcha mi cuerpo por la orilla./ Se detiene (no: me detengo)" (TSN 57). El desmembramiento físico supone la pérdida de una unidad pasada que el hablante busca recuperar unificando y recogiendo sus restos dispersos. El máximo distanciamiento se produce cuando el hablante se aplica a describir su propia muerte: "Parece que ando por la tierra/ asistiendo a mi propio entierro" (TSN 57). Se explotan recurrentemente fórmulas asociadas al rito funerario, ya sea el réquiem, el epitafio, o las visiones de ultratumba como en "El muerto" (A 96).

El fracaso que admite el hablante adopta diversas formulaciones y configura una crónica de sucesivas decepciones. El hastío, la derrota, la inutilidad de la lucha, el agobio de la historia, la irremediable soledad, son formas terminales de un vencimiento inexorable que en el volumen total de esta poesía configuran una visión disolvente de las esperanzas y luchas simultáneamente construidas en el texto. El diseño de la instancia social construyó un credo político y poético basado en la actitud de denuncia y testimonio, la solidaridad colectiva, la proclamación de la lucha contra las fuerzas opresoras. Sin embargo, esa instancia es corregida por el mismo discurso alternativamente mediante una perspectiva escéptica que afirma su fracaso e inutilidad: "Nunca jamás. Oh nunca/ podremos hacer nada/ Nos hiera el desaliento/ con su flecha de plata." (CPCV 204); "Yo, José Hierro, un hombre/ que se da por vencido/ sin luchar" (Q42 237).<sup>3</sup>

El resultado existencial de esta derrota es el hastío de vivir y la impotencia que lo inmovilizan: "Qué cansancio, Dios mío,/ de todas las cosas" (Q42 308), "Ya no me importan nada/ mis versos ni mi vida" (LA 466). El proceso de aprendizaje supone en realidad no una elevación del hombre en el cumplimiento de sus afanes más altos, sino un itinerario descendente, un aprendizaje invertido cuyo producto es el desaliento y el fracaso de aquellos ideales que lo movilizaban. Porque la fe antigua, la esperanza y la lucha son sólo "momentos inasibles, recuerdos o proyectos" (LA 466). Y el hablante sólo contempla "un montón de escombros/ que fueron mi edificio, mi alcázar/ sin una sola lágrima -para qué- que llorar", pues no hay forma de liberarse de "este dolor presente/ que ya no encuentra llanto" (LA 446). Esta visión derrotista genera un creciente escepticismo ante la posible existencia de una verdad que justifique los esfuerzos: "Como si hubiese una verdad tan sólo./ Como si una verdad fuera bastante/ para darnos la vida." (LA 456). La imagen resultante es la de un hombre que ha sido despojado de todas las amarras que lo sujetaban a la vida, muerto en vida no por el paso acelerado de un tiempo existencial sino por el profundo sinsentido al que lo arroja el fracaso acumulado de sus ideales: "Inútilmente interrogas/ desde tus párpados ciegos./ ¿Qué haces mirando a las nubes,/ José Hierro?" (CSM 373).

El escepticismo poético aflora en reflexiones autorreferenciales que analizan este camino de frustración y decepción. A partir de CSM, con más insistencia, se articula un movimiento deconstrutor de la fe poética, pero cuyos antecedentes pueden rastrearse abundantemente en alusiones anteriores. Al final de CPCV el hablante ensaya posturas antitéticas y opone en los dos últimos poemas del libro las dos actitudes posibles ante la poesía y el futuro: la de "El indiferente": "para qué queremos músicas/ si

no hay nada que cantar" (152), frente a la de quien lucha por expresar su "Fe de vida": "...aunque todo esté muerto/ yo aún estoy vivo y lo sé." (153). La proyección posterior de su poesía consolidará la primera postura, deteriorando esa fe de vida frente a la conciencia generalizada de la muerte y el fracaso.

"Historia para muchachos" retoma al modo de una autobiografía final, las posibles objeciones de sus lectores, que el autor pretende discernir y anticipar; por ejemplo, su repliegue al mundo personal: "Dicen: "Ese señor/ habla tan sólo de sí mismo", "sin ver lo que sucede alrededor", "hablaba de su vida/ y nada más", "bueno para cortar/ con un hacha y quemarlo, y calentarnos/ si es capaz de calor" (LA 461). Su confrontación personal con una medida de poeta paradigmático y su personal rebajamiento e insuficiencia también aparecen en forma de avergonzada disculpa: "No es cosa de palabras/ como estas mías. (Sólo un gran poeta/ podría contagiaros la emoción:/ mis palabras no bastan)." (LA 463). El anuncio de su futura renuncia a la poesía reaparece como declaración taxativa: "No cantaré ya más. El canto/ se me ha secado en la garganta" (Q42 286). La escritura describe pues la inminente muerte (poética) de su propio autor:

*Hemos venido a enterrar a una criatura  
tierna y absurda. Un ser que tal vez soñaría  
con la inmortalidad. Trazaba rayas  
sobre una plancha de metal, la mordía con  
[ ácidos...*

*Así evocaba a sus demonios, daba fe de su vida,  
escribía sus sueños... (Humildemente  
dejó pasar sus días. Sin fuego transcurrieron).  
Un pobre ser que ya descansa.*

(LA 456).

Las palabras son "criaturas de sombra" y el poeta las conjura para que desaparezcan: "A silencios perpetuos os sentencio,/ a vivir prisioneras, siempre a oscuras,/ (Silencio). Impronunciables criaturas/ que no (silencio)... naceréis./ (Silencio)."(CSM 380). El recurso a la auto-negación en un juego infinito de réplicas y críticas a la propia escritura empuja al hablante de estos textos a anunciar su muerte y el fin de su escritura. Habiendo desmontado la tradicional fe en el lenguaje como ordenador del mundo (y en consecuencia dominador del mismo) "la agonía de Hierro ocurre en su necesidad de utilización de un instrumento envenenado como antídoto de su propio veneno" (Moreiras, p.28), buscando elaborar una escritura que no traicione "el desorden maravilloso" del mundo, pero, a la vez, admitiendo el carácter perversamente falso del lenguaje. La instancia que abre el autor es la del silencio, no como plenitud sino como vacío, la interrupción definitiva de la escritura. Sin embargo, la presencia de un discurso que elabora este conflicto y queda configurado en poesía material, cristaliza una alternativa de solución a aquel conflicto.

La metaescritura de **Libro de las Alucinaciones** propone una asepsia estética que precipita la ruptura metafísica anunciada y lleva a la poesía a sus límites extremos. Aquí se construye una visión retrospectiva y nostálgica (pero claramente negativa) de las "alucinaciones", espejismos o engaños que sometieron al hablante en su pasado poético y vital a la construcción de ideales: el poético, el socio-político, el trascendente.<sup>4</sup>

Mediante el enlace intertextual con Lope de Vega, la comprensión del recurso alucinatorio se hace evidente: "Noche, fabricante de embelecocos,/ loca, imaginativa, quimerista,/ que muestras al que en ti su bien conquista,/ los montes llanos y los mares secos." El velo nocturno alegoriza el efecto alucinatorio

que distorsiona la realidad, disociando planos temporales y espaciales ("Alucinación en Salamanca"), escindiendo la identidad ("Alucinación submarina"), confundiendo niveles de percepción ("Los andaluces"), produciendo dislocaciones gráficas y estructurales en forma de collage ("Yepes cocktail"), alegorías ("El niño de la jaula vacía"), discurso lúdico ("La fuente de Carmen Amaya"), o superponiendo planos remotos ("Alucinación en América").

"Teoría y Alucinación en Dublín" constituyen el prefacio programático del libro en una doble ilustración expositiva, un poema para la teoría y el otro para su aplicación. El núcleo de la visión alucinada reside en su misma proyección connotativa: tomar por real un espejismo, conferir existencia a lo que sólo es un simulacro, en síntesis creer en un engaño sin conciencia de su falsedad. Desde esta óptica, **Libro de las alucinaciones** es una crónica del desengaño, en la cual el hablante toma conciencia del carácter artificioso y falaz de tales espejismos. En ese movimiento de verdadera "anagnórisis", el poeta vuelve a llamar a las cosas por sus nombres exhibiendo su condición de simulacros, sin disimular su propio desencanto ante el hallazgo. El blanco preferido de este movimiento desmitificador es el mito poético, completando la dialéctica general de su obra que somete a crítica al mismo acto de la poesía, no sólo en su afán metafísico (modelo ya claramente desmontado en todos los niveles del discurso), sino en su pretensión referencial y comunicativa también.

En "Teoría en Dublín" el hablante presenta la poesía como un ejercicio más, un acto que "llena un instante vacío", y que no es más que "acción de espectros, vino con remordimiento". Su posible mérito es la construcción en el papel de "una vida momentánea", que, sin embargo, no es más que "apariencia de vida"

(p. 395). El poema siguiente constituye la aplicación práctica de esta teoría expuesta. El hablante intenta reconstruir su vida y su pasado "llenando de palabras" "el instante vacío". "Imaginar y recordar" (Dublín estando en Madrid) producen una superposición de espacios y un estado alucinatorio en el hablante: "De los árboles (de Dublín) caen hojas doradas/ sobre el asfalto de Madrid." Esta continuidad fantástica, este instante mágico (de estirpe cortazariana) es apresado por la escritura: "Y lo acaricio, lo hago/ presente, con la poesía". Pero el hablante debe reconocer su falsedad: "Fuera no es Dublín lo que veo,/ sino Madrid", y el espejismo poético se desvanece. No es más que "un espectro/ que persigue a otro espectro del pasado" (p. 397).

"Estatua mutilada" se abre con una evocación del hablante frente a la estatua de una mujer romana. El poema transita, desde la especulación en torno a la vida histórica de esta mujer cuya imagen inspiró al escultor en el tallado magistral de la piedra, hacia una meditación acerca de la obra de arte y la realidad que la origina: "Jamás podrá la piedra/ albergar un soplo de vida./ Y entonces a dónde ha ido tanta vida...", "¿Qué hay de común entre este bulto [...] y aquella estatua de ola tibia...?" La obra de arte es sólo un "espectro", un "simulacro" absurdo de la vida, una "mutilación" que no la preserva sino que la degrada creando de ella un engaño, otra alucinación más ante la cual el hombre "escarba inútilmente/ con el afán de un perro hambriento." (p. 430).

El emblema tradicional de la poesía como pájaro aprisionado en los estrechos límites del poema, aparece distorsionado por la imagen de una "jaula vacía". El poema es sólo un espacio en blanco que expresa una ausencia, la de la vida, como aparece en el poema titulado "El niño de la jaula vacía"(p.432). La poesía es vista además como "juguete" "objetivamente inútil", y si algún

mérito conserva es sólo el que le puede atribuir el hombre que la emite, en los límites acotados de su experiencia personal:

*Un documento, no un poema.  
Un testimonio, una radiografía  
que no pretende ser hermosa, sino útil*

*Útil, tal vez, para mí solo  
(es decir, objetivamente inútil). ¡Qué tristeza  
este juguete que llega tan tarde!0 (p. 454).*

En "Historia para muchachos" la perspectiva nihilista del sujeto no sólo expone el fracaso de sus ideales de juventud, sino también la inutilidad de su poesía y de su vida: "Ya no me importan nada/mis versos ni mi vida. /Lo mismo exactamente que a vosotros./ Versos míos y vida mía, muertos/ para vosotros, y para mí." (p. 466) Expresión que al confrontarse con otras anteriores de su obra, pone de manifiesto la magnitud de la fractura y el corolario autodestructivo que supone este libro de homenaje a las ilusiones pasadas del hombre aquel que dijo: "Sé que nada está muerto mientras viva mi canto." (A 139).<sup>5</sup>

En el "Epílogo", el poeta cierra su obra con un reconocimiento contenido de su fracaso ante el lector. El título, "Cae el sol", dibuja la imagen de un atardecer simbólico que expresa la decadencia y muerte del impulso creador. Aquí anticipa su repliegue futuro, la renuncia definitiva a la poesía, su reclusión al ámbito cerrado de su soledad individual. "Perdóname. No volverá a ocurrir" es la frase con la que abre el poema, y exhibe otra vez la disculpa del poeta por su obra, como la de un niño que justifica una travesura y promete enmendarse. La promesa es la reclusión y el silencio: "Ahora quisiera/ meditar, recogerme, olvidar: ser/ hoja de olvido y soledad." La súplica de perdón convierte a toda



su obra en un error desde la perspectiva del hablante, un memorial de sus "pecados". En este poema final se hace necesario "un mea culpa", desnudando un arrepentimiento (haber creído, haber escrito) que cierra el libro y la edición con la promesa de un vínculo con sus lectores, sin palabras ni alucinaciones, rescatando la vida para este poeta muerto que asiste al funeral de sus propias utopías.<sup>6</sup>

*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. (p. 470).*

La poesía de Hierro, que aspiró declaradamente a ser testimonio histórico de su tiempo, se aparta de lo que el autor llamó poesía política porque no busca proponer soluciones a los problemas, sino exhibir la falta de respuestas a los interrogantes colectivos e individuales. El discurso de Hierro desnuda un fracaso propio y generacional, como él mismo lo nota en un artículo para el periódico santanderino **Alerta**, bajo el título de "Arte bajo cero": "Había cosas grandes que decir y todo quedaría sin expresarse, porque cada tiempo tiene su fruto, cada generación su lenguaje y su lección que dar. Y no lo fue por frivolidad, por falta de raíces, de sangre, de alma" (30 de noviembre de 1960, p. 6). El diagnóstico de la crisis artística a la que se enfrenta el poeta de posguerra no puede ser más claro, sin embargo Hierro no acierta a ver en este pasaje las causas de la misma y atribuye el fracaso a sus consecuencias (ausencia de anclaje con la tradición, ausencia de emoción o compromiso). Si nos atenemos a sus reflexiones teóricas, Hierro no parece comprender el desafío histórico que su

propia poesía, controvertida y dialéctica, le insinúa. Lo que elabora finalmente es el fracaso poético individual (reclusión al silencio). Y si éste, en una perspectiva biográfica supone para el autor frustración y decadencia, desde un punto de vista epistemológico e histórico-literario supone la ruptura con la concepción canónica de la poesía inmortal e inmortalizadora, creadora de orbes alternativos al real, estética de superación y embellecimiento artificial de la realidad. Lo que experimenta individualmente Hierro como fracaso es en realidad triunfo de un discurso que cuestiona lo dicho por la norma, que crea un nuevo lenguaje dialéctico y de-constructor, una metaescritura que ensaya alternativas de constitución de un nuevo y diferente discurso cultural.

La poesía de Hierro exhibe un combate de escrituras que, como señala Moreiras, "destruye la disyuntiva a favor de una escritura política que acepta la paradoja de su constitución. En esa paradoja nace la posibilidad de inmanencia. Cada palabra cobra el peso que le da la tensión del combate por la instauración de un reino donde las presencias dominantes o totalizadoras no están garantizadas de antemano."(p. 34).

La lucha entablada en esta poesía se expresa en un poeta que piensa y poetiza dentro de la estructura metafísica tradicional: aspira a una sobrevida por el canto, se afana buscando "el instante eterno". La intencionalidad aparente del autor (que según los cánones de la estética clásica determina el significado de la obra) es ser ese poeta que define en "Unos versos perdidos": "Ser poeta es vestimos/ túnicas de luz, oír/ la voz que nos va trazando/ todos los caminos" (CSM 307). Es decir, hacer poesía es reproducir en el significante poemático un significado trascendental, dictado por una voz revelatoria que se erige como centro metafísico de sentido. La escritura pues sólo perseguiría significa-

dos preexistentes al lenguaje ordenándolos y traduciéndolos en andadura verbal. Sin embargo, hemos visto la indole paradójica de la poesía de Hierro, la precariedad de las afirmaciones, la lucha de escrituras que promueve el movimiento dialéctico y erosiona las bases de este credo trascendentalista hasta anularlo. En principio, porque el resultado siempre resulta inferior a lo traducido y preexistente, abriendo el conocido abismo entre concepción y consumación, como se lamenta repetidamente en sus escritos teóricos. La escritura necesariamente se transforma en metaescritura de su insuficiencia. Pero postular tal insuficiencia del lenguaje, exigiría mantener intacta la creencia en ese centro trascendente ("la voz"), del que el poema es mera reproducción. Y ya sabemos que Hierro cuestiona esos mismos fundamentos metafísicos: "Para qué queremos músicas/ si no hay nada que cantar". Opone pues a ese marco de referencias trascendentes, otro soporte de referencias escépticas. Como señala Moreiras es posible leer a Hierro como "poeta de la insuficiencia de la escritura" o como "poeta de la imposibilidad". En el primer caso "su poesía se agota en un diálogo con la tradición que no aporta posibilidades emancipadoras." En el segundo caso, su poesía "abre nuevas posibilidades. Esencialmente: lo que abre es una opción práctica del pensar, un pensamiento inmanente que, al no postular trascendencia, exige el reconocimiento de su existencia como inmediatamente política: orientado desde un principio a su fin a una reflexión sobre el hombre y su historia libre de ataduras dogmáticas; libre incluso, de **analizar y destruir indefinidamente sus propios prejuicios.**"(el subrayado es mío, p. 34).

La construcción de esta retórica terminal, cuya cúspide la constituye la renuncia a seguir escribiendo poesía, otorga dramaticidad a un discurso que se debate entre los límites de su existencia (configurada en la palabra) y su desaparición (conde-

nado al fracaso y al silencio) El recurso alucinatorio opera como una asepsia por la cual el hablante declara la falsedad de su discurso, adjudicándole una naturaleza ambivalente por vía metafórica (la alucinación), y descrea de la eficacia del signo para referir la realidad. La especificidad de lo poético —si es que existe como axioma general— parece reducirse a la cifra personal, dentro del campo de necesidades del productor, a veces individuales, otras sociales. Esta meditación disolvente de Hierro entronca directamente con el cuestionamiento generacional a las prerrogativas tradicionales del arte. Desde esta nueva óptica la poesía es una actividad más entre otras, un simulacro verbal que sólo da una "apariencia de vida". La resistencia del discurso a un recorte crítico unidireccional se confirma en este último movimiento autodestructivo que cuestiona la validez de la existencia misma de estos versos, en una demolidora perspectiva de escepticismo poético.

## NOTAS

<sup>1</sup>. Para un estudio pormenorizado de la poesía de José Hierro, véanse los tres capítulos titulados "El diseño textual de la instancia social" (sujeto-lector-enunciado), "La construcción dialéctica del discurso" (falsas dicotomías, antinomias semánticas, manipulación de tópicos líricos trascendentalistas y montaje por contraste y disociación) y "Escepticismo poético y retórica desmitificadora" (tópicos terminales, el recurso alucinatorio) (pp.308-420), en mi *Disertación Doctoral: La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra)*, Universidad de Buenos Aires, 1991 (Inédita). Algunos capítulos de la misma han sido publicados en revistas de la especialidad: *España Contemporánea*, *Anales de Literatura Española Contemporánea* (USA), etc. No será posible por razones de espacio citar aquí toda la bibliografía consultada para José Hierro, sólo haremos mención de aquellos estudios o artículos puntuales que resulten operativos para este trabajo específicamente.

<sup>2</sup> José Hierro, **Cuanto sé de mí** (Barcelona: Seix Barral, 1974), p.236 Todas las citas se harán de esta edición de sus poesías completas que contiene los siguientes libros que consignamos con la abreviatura que utilizaremos y la fecha de la primera edición:

- TSN **Tierra sin nosotros**. Santander: Proel, 1947.  
 A **Alegría** Madrid: Adonais, 1947.  
 CPCV **Con las piedras, con el viento**. Santander: Proel, 1950.  
 Q42 **Quinta del 42** Madrid: Editora Nacional, 1952  
 EY **Estatuas yacentes**. Santander: Proel, 1955  
 CSM **Cuanto sé de mí**. Madrid: Agora, 1957.  
 LA **Libro de las alucinaciones**. Madrid: Editora Nacional, 1964]

En 1991 Hierro recopilará poemas dispersos desde 1964 en:

- Ag **Agenda**. Madrid: Prensa de la Ciudad, 1991

<sup>3</sup> . En cuanto a la crítica especializada sobre Hierro, aproximaciones críticas tematólogicas son las que abundan y de ellas busca diferenciarse este estudio, por eso no abordamos aquí la discusión o análisis de temas puntuales relacionados con la perspectiva disolvente que proponemos (tales como el tiempo, la muerte, la vida). Esta veta ha sido agotada de manera productiva por críticos como José Olivio Jiménez (**Cinco poetas del tiempo**. Madrid: Insula, 1964), Douglas Rodgers "El tiempo en la poesía de José Hierro", *Archivum* XI [1961], 201-230), Aurora de Alborno (José Hierro. Barcelona: Júcar, 1981), Susan Cavallo (**La poética de José Hierro**. Madrid: Taurus, 1987), Pedro de la Peña (**Individuo y colectividad. El caso de José Hierro**. Valencia: Universidad, 1978), Emilio Miró ("José Hierro: **Libro de las alucinaciones**" **Cuadernos hispanoamericanos** 341 [noviembre 1978], 273-290); Emilio de Torre (**José Hierro: Poeta de testimonio**. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983). Antonio Moreiras se atreve a una lectura derridiana sometiendo al término "política" a una redefinición ajustada a la problemática del lenguaje presente en la poesía de Hierro (**La escritura política de José Hierro. Antología**. La Coruña: Esquío Ferrol, 1987): "Lo político es o funciona aquí como aquello que preside las relaciones entre hombres y mundo" (p. 12). Cabe destacar por último, dentro de la ya profusa bibliografía crítica sobre Hierro (de la cual esta nota es sólo apretada síntesis), el estudio introductorio de Dionisio Cañas a José Hierro, **Libro de las alucinaciones** (Madrid: Cátedra, 1986, pp. 11 a 77), que advierte esta perspectiva escéptica y la integra a una meditación sobre la escritura como parte de "la poesía posterior a la modernidad" (p.12).

<sup>4</sup> . En la **alucinación** señala Hierro que "todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan esas emociones" (Prólogo a **Poesías completas 1944-1962** Madrid: Giner, 1962, pp. 16-17). La aplicación de la distinción "reportaje-alucinación" a los textos poéticos admite dos lecturas. O bien adscribimos el rótulo "reportaje" exclusivamente a la técnica narrativa, coloquial, prosística, y el de "alucinación" a los recursos irracionales, de ilogicidad metafórica y afán experimental; o bien (y también) entendemos el tecnicismo "reportaje" como un patrón estético general que expresa su aspiración a construir una poesía documental, "testimonial" y "práctica", dejando para "alucinación" la deuda y conexión con estéticas de cuño simbolista-surrealista, donde se explota el automatismo psíquico, el discurrir onírico de imágenes, las metáforas irracionales y visionarias. En ambos casos nos enfrentamos con un afán deliberado por difuminar sus fronteras, adscribirse a una estética sin renegar de la otra, explotar sus aristas distintivas en una suerte de collage poético que las opone, contrapone y fusiona simultáneamente.

<sup>5</sup> Es notable advertir cómo la mayoría de los críticos se resisten a advertir el peso de este escepticismo en la poesía de Hierro, excepto el caso de Moreiras y Cañas. Albornoz dedica parte de su libro a la poética del autor, titulándolo "La salvación por la palabra", con subtítulos tan sorprendentes como "De la afirmación de la vida sobre el arte, a la visión del arte como sustitutivo de la vida". Susan Cavallo, por el contrario, admite "una radical desconfianza de Hierro ante el lenguaje", sin embargo ahí queda su reflexión y no avanza en el análisis con la excusa de que "No es mi intento entrar aquí en cuestiones que corresponden a la estética" (49), trazando una incomprensible barrera entre texto poético y concepción estética. Por el contrario, Cañas advierte que la muerte del sujeto que aquí se registra es "una muerte de doble signo: la de la voz del poeta que se encuentra al fin de un proceso de iniciación y conocimiento a través de la poesía, y la de la madurez del hombre cuyo cansancio parece haberle llegado muy prematuramente." (p.69).

<sup>6</sup> En una entrevista en 1978 Hierro explica las razones de su silencio poético: "Ya dije todo lo que tenía que decir, y no necesito añadir nada más. He escrito algo que no me satisface y por eso no lo publico; son poemas que no han salido de mí.", en Arturo del Villar, "El escritor al día: José Hierro", *La Estafeta Literaria* 639 (1 julio 1987), p.7. A pesar de ello, en 1991 Hierro recopilará sus poemas dispersos desde 1965 en una colección que titulará *Agenda* (Madrid: Ed. Prensa de la Ciudad), que sin embargo no modifica ese rumbo terminal. Su prólogo no hace más que reafirmar la coherencia de aquella renuncia a la escritura, insistiendo en una línea desmitificadora y escéptica: el poeta "entomólogo" "diseca la vida" "a fin de que conserve intacta su belleza, / su perfección, su apariencia de vida" (p. 15). A propósito de la meditación metapoética véase el artículo de Marta Ferrari "Análisis de los metatextos en la poesía de José Hierro", *Cuadernos para Investigación de la Literatura hispánica* 16 (1992), pp.199-219.