



...si est dolor sicut dolor meus.
Unidad y sentido de *Cuaderno de Nueva York*

Clara del Brío Carretero
IES "José Hierro"

[Localice en este documento](#)

1. INTRODUCCIÓN ¹

No deja de ser sorprendente que, a pesar de los muchos “escolistas y panegiristas”² de que goza la poesía de José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*, su último poemario, no haya suscitado estudios en los que se ponga de relieve su valor intrínseco, al margen de la relación que en múltiples facetas pueda tener con el resto de la obra del autor. El estudio de Julia Uceda³, elaborado al calor de la publicación del poemario, es el intento más claro en este sentido.

De entre los aspectos parciales que han llamado especialmente la atención de la crítica vamos a destacar los que nos parecen más relevantes: el ritmo y la musicalidad, respecto de los cuales *Cuaderno de Nueva York* se presenta como una especie de cima en el manejo del verso libre⁴; lo que se ha llamado “culturalismo” e “intertextualidad”, es decir, la presencia, explícita, sugerida o aludida, de numerosas referencias musicales y literarias; la continuidad o la ruptura con la poética de las “alucinaciones” y los “reportajes”, respecto de lo cual, Joaquín Benito de Lucas⁵ sugiere que en *Cuaderno de Nueva York* prevalece la estética de las “alucinaciones” para expresar “toda una experiencia de mundo visionaria en la que el sujeto lírico llega a percibir con más claridad la angustia del hombre moderno.” Otros elementos que se han señalado son la búsqueda de la intemporalidad y el rechazo del ser temporal del hombre⁶, cierto nihilismo, la presencia de lo barroco, así como la valoración de la palabra y de la música. Estas caracterizaciones, sin ser erróneas, reflejan cierta superficialidad en la apreciación de la obra. La posición de la crítica respecto de la evolución de Hierro dista mucho de ser unánime; es más, se puede decir que presenta posturas encontradas en este terreno. Hay quienes consideran inadecuado hablar de trayectoria, como Prieto de Paula en el estudio ya citado antes; quienes ven una evolución importante en el ideario, como López-Baralt⁷; o quienes ven una evolución en los procedimientos expresivos pero no en la actitud, como Benito de Lucas en el trabajo ya mencionado. Tal disparidad no es casual: nos atrevemos a decir que la crítica manifiesta un cierto agotamiento en el estudio de la obra de Hierro.

El título de este trabajo tiene dos partes: la primera es una cita bíblica y la segunda apunta a los aspectos de *Cuaderno de Nueva York* que nos proponemos considerar. “Si est dolor sicut dolor meus” es la continuación de un versículo de una de las lamentaciones de Jeremías⁸ que el poeta incluye en “Rapsodia en blue”, una de las composiciones más significativas del conjunto, y que, asimismo, ha elegido para cerrar el libro: tal texto aparece en el mismo colofón. Esto nos invita a pensar que desde el “Preludio” hasta el soneto final, “Vida”, todo en el *Cuaderno* parece ordenarse para dar sentido, para justificar la presencia de esa voz dolorida que viene resonando desde el texto bíblico y a la que el poeta presta una nueva caja de resonancia. Averiguar el sentido de tanto dolor es uno de los objetivos de este trabajo.

Unidad y sentido: tales son los aspectos que queremos poner de relieve. Los elementos arriba mencionados, temáticos unos y formales otros, no están ausentes en este poemario, desde luego; sin embargo, carecerían de sentido por sí mismos y no serían más que reiteración de lo ya conocido si el poeta no hubiera sabido integrarlos en lo que a nuestro juicio es un sistema dotado de unidad y sentido. *Cuaderno de Nueva York* no es, sin más, una colección de poemas; el conjunto presenta una fuerte trabazón estructural, una muy elaborada manifestación estilística y una propuesta ontológica en su contenido dotada de una más que notable coherencia. Todo lo dicho no significa que todos los poemas del libro sean igualmente valiosos o contribuyan en la misma medida a lograr el resultado que acabamos de señalar. Tal desigualdad, por otra parte, es perfectamente explicable si tenemos en cuenta que los poemas aquí incluidos se fueron elaborando a lo largo de casi diez años; cada texto, por tanto, tiene su propia autonomía porque ha sido el resultado de un impulso expresivo específico. Esto mismo justifica, también, que no nos detengamos en todos los poemas de la misma manera: son los textos de las partes primera y tercera, “Engaño es grande” y “Por no acordarme”, respectivamente, los que llevan el peso de la propuesta de que hablamos en este trabajo, junto con “Preludio” y, hasta cierto punto, “Epílogo”. Son también muy relevantes las citas y lemas que aparecen al frente de las distintas partes o de algunos poemas: generalmente subrayan o acentúan el sentido del o de los textos que siguen. Antes nos hemos fijado ya en el texto del colofón: no debemos desdeñar la importancia de estos “paratextos”, seleccionados con sumo cuidado por el autor y portadores de una parte importante del sentido de la obra.

2. CUADERNO DE NUEVA YORK COMO PROPUESTA ONTOLÓGICA ⁹

Dos son las etiquetas, principalmente, con que se ha definido la obra de José Hierro desde sus primeros poemarios: poesía existencialista y poesía social. Tales adscripciones, sin haber sido rechazadas abiertamente por el propio autor, tampoco han sido francamente aceptadas; es más, el poeta nunca quiso adscribirse o encasillarse en ninguna corriente, ni literaria ni de pensamiento. Lo que sí ha afirmado siempre con insistencia es la presencia o el vuelco en sus poemas de su experiencia, de su vida. Por ejemplo, en una entrevista concedida al diario santanderino *Alerta* el 18 de agosto de 1976, declara: “*Cuanto sé de mí* resume mi vida a través de mi poesía”¹⁰. Y, efectivamente, podemos decir que la poesía de José Hierro es mucho más que poesía existencialista o poesía social, especialmente en este último poemario, que ha visto la luz ya en la ancianidad del autor y que podemos tomar como su testamento literario. Creemos que para la correcta interpretación del sentido de esta obra es preciso considerar unos elementos clave, cuales son: la idea del hombre como sujeto, su relación con el mundo y con el otro y el papel de la palabra, y, en relación con la idea del hombre, la concepción del “yo” que se desprende de estos textos. En torno a estos cuatro elementos se articula esa propuesta ontológica que aquí intentamos explicar. La manera de entender y poner de manifiesto la relación que hay entre ellos,

si es que es posible alguna, acerca el contenido de este poemario en muchos momentos a determinadas corrientes filosóficas muy en boga en los mediados del siglo XX, y hoy no periclitadas, desde luego. Creemos que en muchos momentos del poemario se muestran suficientes concomitancias con algunos aspectos de ciertas corrientes fenomenológicas¹¹, por lo que sostenemos que es conveniente entender el poemario mejor desde la fenomenología que desde el mera etiqueta de existencialismo, entre otros motivos porque existencialismos hay varios y porque no es sólo el existencialismo la filosofía que presenta a un hombre en su existencia, un hombre en situación, como es el hombre que se nos muestra en *Cuaderno*. Se podrá objetar en este momento que del mismo modo que el existencialismo no es uno, tampoco es una la fenomenología, aunque toda ella beba en las fuentes husserlianas¹². Existencialismo y fenomenología no son maneras diametralmente opuestas de entender al hombre y el mundo, pues el existencialismo, en sus varias formas, es una desviación o restricción de la fenomenología, según se puede probar con un sucinto repaso histórico al pensamiento de finales del siglo XIX y, especialmente, primera mitad del siglo XX. Cuando la crítica habla del existencialismo de la poesía de José Hierro, y otros poetas que comienzan a publicar en la posguerra civil española, está pensando en el existencialismo de corte sartriano, que desembocó en un nihilismo absoluto, en una indeterminación insuperable y en una imposibilidad de relación o entendimiento del hombre con el mundo por la escisión e incomunicación entre el “en-soi” y el “pour-soi”; y en la visión angustiada de la existencia que, a través de Unamuno, se remonta a Kierkegaard, algo que creemos no existe con esa rotundidad en la obra que nos ocupa, a pesar del soneto que el poeta incluye como epílogo. Este texto, construido sobre la dicotomía “todo”/ “nada”, en realidad, si bien nos fijamos, no presenta esos dos términos como polos opuestos e irreconciliables, sino como las dos caras presentes en la vida y con las que hay que contar. Este texto final es más tributario del pensamiento desengañado de nuestro barroco que de un nihilismo existencial¹³. De este modo, la realidad, la vida es vista por el poeta con una estructura dual, no de polos opuestos sino, en cierto modo, complementarios. Como en la fenomenología de M. Merleau-Ponty, el mundo, el hombre, el ser, en definitiva, tiene una estructura ambigua¹⁴: sujeto/objeto, cuerpo/conciencia, yo/otro, o dolor y alegría no son entidades contrapuestas y separadas. Y es el lenguaje, entendido como palabra efectivamente dicha, el nexa encargado de establecer la relación, el puente que colme el abismo que podría abrirse entre ellos. A establecer su convicción en esta función de la palabra dedica el poeta el “Preludio”. De acuerdo con esta composición, la palabra cumple la esencial misión de fundamentar la vida del individuo y de la humanidad:

*Podría así memorizar sucesos del pasado,
articular sus adivinaciones,
pues el presente -él lo intuía- no comienza ni finaliza
en sí mismo, sino que es punto de intersección
entre lo sucedido y lo por
suceder,*

(11)

la palabra dicha, además, se incorpora al mundo y ejerce la sollicitación que el mundo produce hacia el sujeto cognoscente:

*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*
(12)

Hay otros momentos en que se insiste en ese poder de la palabra como instrumento del sujeto humano para dar sentido al mundo:

*Pero Wolfgang sabía, lo leyó en Unamuno,
que las cosas se hicieron, primero,
su “para qué”, después.* (15)

y para completar el ser de las cosas, según la frase que el poeta recoge de la dicha por Julieta a Romeo en el texto shakespeariano:

*(Quería conocer el nombre
de quienes me hablaban en sueños:
la rosa no olería igual
si su nombre no fuese rosa.)* (67)

Cuando en “Rapsodia en blue” el poeta dice: “*las cosas se hicieron, primero, / su “para qué”, después*” está hablando de esa estructura dual de la realidad; las cosas son ese “ser bruto o salvaje” de que habla Merleau-Ponty, el mundo que se hace presente al sujeto, quien mediante la intencionalidad otorga sentido a esas cosas cubriéndolas con el “lógos proforikós”, la razón hablante, podemos decir. Cuando el lógos confiere sentido al mundo que se daba al sujeto como algo ajeno, el mundo deja de ser ajeno. Sujeto y objeto, así, pasan a constituir dos polos de la misma realidad¹⁵, y la palabra ha establecido el vínculo. Si consideramos *Cuaderno de Nueva York* como el planteamiento de un problema y su solución o, al menos, un intento de solución, podemos afirmar que el problema que plantea *Cuaderno de Nueva York* es el del ser del hombre como sujeto y su papel en el entramado del mundo. El sujeto construido y mostrado en *Cuaderno de Nueva York* es un sujeto¹⁶ que no en todos los poemas se manifiesta como “yo”, pero que en todos está presente. En *Cuaderno de Nueva York* el protagonismo del yo es innegable; como en la fenomenología, hay una ontología construida desde el sujeto en tanto en cuanto sujeto situado en un mundo preconstituido que se dispone a conocer desencadenando “un complejo proceso de constitución de sentido y explicitación del mismo”¹⁷. Que el hombre-sujeto de *Cuaderno de Nueva York* es un sujeto situado en el mundo y que este lo sollicita con su hacerse presente es patente en los poemas de la primera parte, pero muy significativamente en el “Preludio”, “Rapsodia en blue”, o “Baile a bordo”. En la última secuencia del “Preludio”, el emisor insiste en subrayar la condición de hombre situado mediante la repetición de las expresiones

deícticas: “aquí”, “ahora”, “en este instante”. Tanto el recorrido de la ciudad de Nueva York, asunto que constituye la anécdota de “Rapsodia en blue”, como la danza que el sujeto ejecuta con esa desconocida en “Baile a bordo” son manifestación del sujeto intencional que desea dar sentido a las cosas, al mundo en el que está situado; al final de la composición y tras haber permanecido como si fuera un espectador, el sujeto actúa:

Tomo en mis brazos a la desconocida.
Mañana habremos vuelto cada uno a su tierra.
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.

(41)

“Rapsodia en blue” merece un detenimiento mayor y requiere la comparación con “En son de despedida”, composición que cierra la tercera parte, “Por no acordarme”. Ambos poemas guardan estructural y temáticamente una evidente relación de simetría y complementariedad, como si de los dos polos de la estructura ambigua de la realidad se tratara. “Rapsodia en blue” presenta como materia narrativa al sujeto intencional que se dispone a interpretar el mundo, explicitar el “para qué” de las cosas, y al constituir ese sentido, obtendrá el propio. Para lo cual, el sujeto, representado como “yo”, comienza con la apelación a los “otros”:

Por favor, por amor, por caridad:
que alguien me diga
quién soy, si soy, qué hago yo aquí mendigo.

(16)

El mundo plantea su solicitud y el sujeto inicia su paseo, el mundo en torno se muestra como mundo perceptivo, mundo que se da a la experiencia; en ese recorrido el sujeto capta y expresa sensaciones: sonidos, colores, texturas.

¿Quién que es podría no cantar
al costear los puestos de hortalizas y frutas
-cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas,
fresas, bananas grosellas- acabadas de barnizar?...

(18)

Y en esa descripción se muestra cómo el sujeto percibe la dualidad, a la que en términos fenomenológicos podemos llamar ambigüedad: sarcófagos que son jardineras, los jóvenes y los viejos, la miseria y el lujo, el día y la noche, el niño que fue y el adulto que se siente morir. El sujeto se siente desconcertado, pero, aun así, no cesa en su empeño de otorgar sentido al mundo:

Tomo a mi niño de la mano para espantar el miedo.
Y no hay niño. No hay nadie,
y yo lo necesito antes de que me vaya,
antes de que todo se evapore en la fragilidad de la memoria.
He de recuperar la realidad
en la que yo no sea intruso. (19)

Y para tratar de cumplir este propósito, el sujeto se acoge a las referencias culturales de su pasado¹⁸: Melibea, Calisto, D. Francisco de Quevedo, el converso de Talavera de la Reina, Palestrina y Victoria:

No puedo más. Vomito
blasfemias y jaculatorias de poseso.
Grito, me desgañito, rezo, ronco en latín de iglesia
las divinas palabras cuyo sentido vagamente intuyo:
ad Deum qui laetificat juventutem meam,
canto a seis voces mixtas responsorios
de Palestrina y de Victoria
acompañado por el son del río en pena,
por los oráculos amarillos de la luna menguante:
O vos omnes qui transistis (sic) per viam
*attendite (sic) et videte*¹⁹... (21)

El sujeto descubre el sentido del mundo tal como se le ha ofrecido a la experiencia y la composición se cierra con el epifonema en que rehace los versos de Argensola:

Sobre la orilla de la playa
del alba de la bajamar brilla el azul del cielo.
¡Lástima grande que haya sido verdad tanta tristeza!
(21)

En el acto de hablar poético en que se halla instalado el sujeto, la palabra ya dicha se le ofrece como significado disponible que gracias a o mediante la deformación coherente²⁰ se pliega a la necesidad expresiva actual del sujeto situado. En este caso, la oración negativa se transforma en afirmativa y la belleza ha quedado transmutada en tristeza. Esas palabras a que el poeta aludía en el “Preludio” como palabras que vagan por los vientos han sido recogidas y vivificadas en este nuevo acto de hablar, que es acto de otorgar sentido al mundo.

“En son de despedida” es el reverso de la composición que acabamos de comentar: en “Rapsodia en blue” predomina el mundo perceptivo, su solicitud al sujeto y el intento de este por darle sentido; “En son de despedida” muestra un mundo que cede el protagonismo al sujeto que ya ha comprendido, y asumido, el ser de las cosas, de la vida. El sujeto, representado una vez más como “yo”, se sitúa ya en el terreno del “lógos estético”, objetivado imaginariamente y representado como un tú, y, mezclando su recorrido vital con el recorrido efectuado por la ciudad de

Nueva York, se afirma en sus convicciones: sólo la palabra estética puede dar sentido al mundo, a la existencia:

Nadie pudo, ni puede, ni podrá por los siglos de los siglos
arrebatarne tanta felicidad.

.....

Desisto de adentrarme en su recinto,
no tengo fuerzas para celebrar
la melancólica liturgia de la separación.
Sólo deseo ya *dormir, dormir,*
tal vez soñar... (126)

Hemos visto *Cuaderno de Nueva York* como una indagación de alcance ontológico en la que la presencia de la palabra expresiva como manifestación de un sujeto visto como un “yo puedo”²¹ no puede pasar desapercibida. Pero la palabra parece no agotar el sentido de las cosas ni hacer posible definitivamente la identificación de sujeto y objeto, hombre y mundo; entre ellos hay una armonización precaria, como un residuo de separación. De ahí el dolor que abre y cierra el poemario. Y a este dolor no son ajenos otros dos motivos: una ausencia y una dificultad o, casi, imposibilidad. Dios y el amor. Sobre Dios hay un silencio solo roto en ese texto que podemos considerar una “broma escépticamente burlona”, la “Coplilla después de 5º bourbon”:

Pensaba que solo habría
sombra, silencio, vacío.
Y murió. Estaba en lo cierto.
El mismo Dios se lo dijo. (91)

Dios está ausente o ajeno a la suerte del hombre. Del amor podemos decir que, en ninguna de sus vertientes, parece posible. Ni como “eros”, tal como se presenta en “La ventana indiscreta”. El “Impromptu” de esta composición, cuya materia narrativa parece ser un encuentro amoroso, finaliza con un fracaso:

*Todo ha quedado incluido en un bloque de hielo
congelado, hechizado, paralizado, inmóvil,
fossilizado como un pez o un insecto
en la transparencia del ámbar.* (56)

Y así ocurre con los viejos cuya historia se sugiere en el cuerpo de la composición:

En el sofá, codo con codo,
imantados por la fosforescencia
de la pantalla del televisor
esperan (*no lo saben, no mires*) la llegada
de la nave que habrá de conducirlos
a la tierra de promisión, al paraíso olvidado.
(57-58)

Esos viejos no son más que sombras que simultáneamente se levantan o “cuerpos, acostados, remotos”. Tampoco se logra el amor como “pietas”. En “Lear King en los claustros” se recrea la dureza de Cordelia y la doblez de Regania y Gonerila. Y la palabra, pervertida, perderá su condición de vínculo. En este texto, el sujeto, representado como el personaje shakespeariano, pide el amor filial, algo que no le será concedido en el caso de Regania y Gonerila, y que no sabrá reconocer en el de Cordelia:

Di que me amas. Di “te amo”.
Dímelo por primera y por última vez.
Sólo: “te amo”. No me digas cuanto.
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. (107)

El mismo asunto está presente en “Ballenas en Long Island”²²:

Las dejaron varadas en la arena.
“Hasta mañana”, les dijeron,
sabiendo que no volverían.
.....
“Hasta mañana”. Fue el último mensaje.
Y ya no habrá mañana. (35 y 37)

Ni se logra el amor entendido como “caritas”. En el poema “Los claustros” se plasma, irónicamente, la supuestamente caritativa acción de depositar a viejos y ruinas en residencias y museos:

No, si yo
no diré nunca que no estén
mucho mejor en donde están
que en donde estaban...
¡Estos claustros...! (106)

“Cantando en yiddish” también presenta una visión más bien desalentadora respecto de la aproximación al otro:

Y canto con voz ronca -yo sé que desafino-
ante el racimo de supervivientes, de sordos.
Canto yo, el mudo, el ensimismado,
el repentinamente loco y ebrio,
el que ha roto el silencio
por vez primera. Y nadie me acompaña.
Me contemplan perplejos. (49)

Toda esta propuesta, toda esta indagación se articula, como decíamos al principio del trabajo, en un conjunto firmemente estructurado. En la primera parte, “Engaño es grande”, tenemos al sujeto situado, ese “yo puedo” que se dispone a captar el mundo, integrarlo e integrarse. En la segunda parte, “Pecios de sombra”, se muestran los efectos del paso del tiempo y la importancia de la memoria depositada en la palabra; es el ejercicio del yo en su carrera vital. En la tercera parte, “Por no acordarme”, el sujeto lúcido, que advierte la separación que se avecina, se sitúa en el ámbito del “lógos”, de la palabra con la que ha asumido su historia y su ser todo. Esta progresión temática se va preparando desde el inicio del poemario hasta llegar a la culminación final, el “clímax” que, a nuestro juicio, representa “En son de despedida”. El poeta ha usado especialmente dos elementos de cohesión, además de lo ya visto en lo tocante al sentido de la obra: la repetición de la lamentación jeremíaca y la repetición de la expresión “en son de despedida”. Esta locución aparece en “Rapsodia en blue”, cuya importancia ya ha quedado señalada, en “Ezra Pound” y en el título de la composición que cierra la última parte. Por eso decíamos, al principio también, que podemos tomar esta obra como el testamento literario en que el poeta ha depositado su concepción del mundo y de la vida; concepción que se caracteriza por las notas que hemos identificado y explicitado en este sucinto análisis. Podemos decir, igualmente, que la propia disposición del conjunto pretende ser un reflejo de la ambigüedad que hemos analizado como modo de ser del ser.

3. CONCLUSIONES

No se agota aquí el sentido de *Cuaderno de Nueva York*. Solo hemos pretendido esbozar una línea interpretativa en la que puedan integrarse sin violencia algunas de las aportaciones de anteriores estudiosos y con la que puedan matizarse otras. Queremos añadir que, en relación con el sujeto y como su manifestación más dramática, subyace en el poemario una teoría del “yo” que merece un trabajo aparte. No obstante, no vamos a dejar pasar la oportunidad de decir al respecto lo que es obvio: un yo poético, por muchas claves interpretativas que queramos aplicarle, es un yo que no está inscrito en ningún registro civil. La obra lírica, como resultado de la selección y ordenación con que ha obrado su autor y en virtud del autoritarismo que se reconoce al lenguaje usado en esta clase de textos, configura, efectivamente, una imagen de “yo”, pero una imagen creada por el autor que no tiene por qué coincidir con su ser biográfico²³. De modo que el autobiografismo y el confesionalismo²⁴ hay que entenderlos como recursos, como técnicas de que se vale el escritor de manera plenamente intencionada y perfectamente medida para crear una imagen de un “yo”. Nadie está autorizado a ir más allá de ese yo configurado en el texto. Tal vez sea el yo que el hombre es, o el que quiere dejar de ser, o el que hubiera querido ser. Poco importa a efectos literarios. Si una obra literaria ha de ser valiosa, y creemos que *Cuaderno de Nueva York* lo es, ha de ser por lo que ofrece a los lectores actuales y a los de la posteridad, no por la relación que guarde con la biografía del autor.

NOTAS

- (1) Todas las citas de *Cuaderno de Nueva York* se hacen por la undécima edición, de noviembre de 2000, de Hiperión. Los números entre paréntesis remiten a la página en que se encuentra el texto. Las citas en cursiva que se reproducen en este trabajo respetan la cursiva original del autor.
- (2) Ángel Luis Prieto de Paula: “José Hierro y la poesía de su tiempo histórico.”, *Espacio Hierro (I)*, Santander, 2001, p. 24. Este autor, por lo demás, encuadra con bastante ecuanimidad los diferentes poemarios de José Hierro, desde *Tierra sin nosotros* hasta el que nos ocupa en este trabajo. No estamos de acuerdo, no obstante, en su apreciación final sobre la falta de superación de poemarios como *Libro de las alucinaciones*.
- (3) Julia Uceda: “*Cuaderno de Nueva York* en la poesía de José Hierro”, *Salina*, 12, 1998, pp. 125-128.
- (4) Isabel Paraíso de Leal: “Ritmo, exaltación y belleza: la poesía de José Hierro”. *Espacio Hierro (I)*, Santander, 2001, pp. 231-252.
- (5) Joaquín Benito de Lucas: “En torno a la poesía de José Hierro”, *Buxía (arte y pensamiento)*, nº 2, 2002, p. 75.
- (6) Así lo ve Eduardo Moga: “*Cuaderno de nueva York: continuidad y tiempo*”, *Espacio Hierro (II)*, Santander, 2001, pp. 127-139.
- (7) Luce López-Baralt: *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002.
- (8) *Lamentaciones de Jeremías*, I,12. El texto de esta lamentación es uno de los que se usan en la liturgia del Sábado Santo en la Iglesia Católica y que, entre otros, figura en el *Oficio de Semana Santa* de Tomás Luis de Victoria (1548-1611).
- (9) En el ensayo que lleva por título “Hölderlin”, Hierro equipara la poesía a la filosofía: “la poesía es también filosofía, historia; pero así como estas se valen exclusivamente del concepto, de la aristada verdad lógica, la poesía que no desdeña estas formas de expresión, se vale del canto, de la adivinación, del entusiasmo, de una serie de remotos y misteriosos dones humanos, de luces interiores.” *Guardados en la sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, ed. de Luce López-Baralt, p. 36.
- (10) Afirmaciones como la que acabamos de consignar han hecho que la crítica, casi con unanimidad, hable del autobiografismo de la obra de Hierro. Por nuestra parte, creemos que ese juicio puede tener otros alcances más relacionados con su pensamiento o concepción de la vida que con la sucesión de sus episodios vitales. Nos parece superficial buscar la biografía del autor en sus textos.

- (11) Nos estamos refiriendo en este momento a la fenomenología en la versión merleau-pontyana de la misma. No es necesario, pensamos, que el poeta conociera directamente los escritos de Maurice Merleau-Ponty, cuya obra, aunque conocida, no fue especialmente difundida en España. Merleau-Ponty, muerto prematuramente en 1961, dejó una importante obra, pero inconclusa. Él siempre se consideró discípulo de Husserl, aunque llevó su quehacer filosófico por pasos distintos de los de su maestro; por otra parte, durante bastante tiempo mantuvo estrechas relaciones intelectuales con J.P. Sartre, de quien acabó distanciándose por discrepancias ideológicas y filosóficas. Es en la fenomenología merleau-pontyana donde más claramente se concede lugar ontológico a la palabra o “logos” del mundo estético. Esta idea se encuentra en germen en su obra inacabada *Lo visible y lo invisible*. Una amplia exposición del método fenomenológico merleau-pontyano, que nos ha servido de gran ayuda para comprender mejor el ideario de Hierro en *Cuaderno de Nueva York* se encuentra en Asterio Miguel del Brío Mateos: *Lenguaje y pensamiento en la fenomenología de Merleau-Ponty*, Madrid, 1982.
- (12) Cuando se habla de la fenomenología de Husserl hay que tener en cuenta que el filósofo alemán dio un giro a su pensamiento a partir de *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, precisamente porque el sujeto trascendental que propugnaba conducía su ontología a una especie de callejón sin salida: a partir de *La crisis...*, el mundo ya no es un mundo que está fuera y separado del sujeto y, consecuentemente, en incomunicación con él, sino mundo vivido, “Lebenswelt”. Ahí estriba la importancia de la llamada “epojé” o reducción fenomenológica, en conciliar sujeto y objeto. En esta noción de mundo vivido se encuentra una de las deudas de la poesía de Hierro con esta corriente filosófica.
- (13) Estamos de acuerdo con Joaquín Benito de Lucas en que en este soneto la clarividencia se superpone al pesimismo. Ver: Joaquín Benito de Lucas: “El principio y el final de *Cuaderno de Nueva York*”, *Buxía (arte y pensamiento)*, nº 2, pp. 91-93.
- (14) Los términos “ambiguo” y “ambigüedad” en la fenomenología merleau-pontyana no significan ‘de contenido vago o impreciso’, sino ‘de dos caras, polos o momentos irreductibles pero inseparables’.
- (15) El término “sujeto” es polisémico, con acepciones filosóficas, psicológicas, lógicas, gramaticales, etc. Aquí lo tomamos en su sentido filosófico, como “entidad cognoscente”.
- (16) Nos parece insuficiente la noción de “sujeto poético” que estudia Antonio Ortega en su trabajo: “La naturaleza del sujeto poético en José Hierro”, *Espacio Hierro* (I), Santander, 2001, pp. 167-178. Por una parte afirma, sin más, “José Hierro es, pues, el sujeto lírico de una escritura que hace de esta presencia una clave fundamental” y, por otra, trata de poner de relieve que en el sujeto hierriano en verdad lo

que hay no es un “yo”, sino un “nosotros”, porque a Ortega lo que le interesa es justificar la interpretación existencialista y social de la poesía de Hierro. Reiteramos que, al menos para el caso de *Cuaderno de Nueva York*, hay que superar estas interpretaciones.

- (17) Del Brío Mateos, A. M. dice en la obra citada, p.157: “Consideramos la fenomenología de Merleau-Ponty como un complejo proceso de significación y explicitación de sentido.”
- (18) Este tipo de referencias y menciones se han interpretado generalmente como elementos culturalistas cuya función es anular la temporalidad que cerca al hombre. No estamos de acuerdo. Se trata, creemos, de la convicción de que los hombres y cada hombre debe tomar conciencia de ser continuación y, en cierto modo, resultado de otros hombres que lo han precedido. Y esta visión del tiempo y de la historia guarda estrecha relación con la teoría de la historia de un pensador como Ortega y Gasset. No es anular la temporalidad, sino ser plenamente consciente de ella. El hombre, ser temporal, aspira a la eternidad; y en *Cuaderno de Nueva York* esa aspiración se plasma en la afirmación de la superioridad del mundo depositado en el “lógos” estético, no como huida o retracción sino como ámbito en que poder superar la ambigüedad inherente al mundo perceptivo.
- (19) El texto latino dice, literalmente: *O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte...* y sigue con el enunciado que da título a este trabajo: *Si est dolo sicut dolor meus*.
- (20) Ambas -“significado disponible” y “deformación coherente”- son expresiones específicas de la fenomenología merleauPontyana.
- (21) “Yo puedo” es la denominación merleauPontyana para el sujeto ejerciente situado en el mundo; denominación con la que M. Merleau-Ponty distingue a su sujeto del yo transcendental husserliano o el yo pienso cartesiano.
- (22) En este texto late otra idea vinculada al pensamiento fenomenológico: la de que la comprensión del mundo no puede agotarse en la explicación de las ciencias positivas, sino que empieza a partir de ahí. La segunda secuencia afirma la insuficiencia del conocimiento positivo (“¡Quién sabe cuál será la causa / de esta agonía a la que yo asistí / en las arenas de Long Island!”) y la tercera se abre con la afirmación rotunda del sujeto sobre su saber: “Yo sí lo sé. Yo he descifrado / el, para los demás, indescifrable código”. (34-35)
- (23) Desde los primeros estudios sobre la poesía de José Hierro se ha querido ver en ella su autobiografía, y no faltan los estudios en los que el crítico de turno incluye alguna anécdota o sucedido personal con el autor para “ilustrar mejor” el análisis que en ese momento lleve a cabo. No nos parece la actitud más adecuada para la crítica literaria, porque una obra, aunque obedezca a un impulso expresivo surgido de un

acontecimiento, solo adquirirá auténtico valor cuando su sentido no dependa de ese acontecimiento.

- (24) Jesús M^a Barrajón, buen conocedor de la obra de Hierro, a la que ha dedicado su tesis doctoral, abunda en esta idea del confesionalismo y el autobiografismo en su trabajo “El poema como autobiografía y confesión en la obra de José Hierro”, *Espacio Hierro (I)*, Santander, 2001, pp. 143-164. Dice este autor: “Sin embargo, y sin duda por un rasgo generacional al que Hierro no se sustrae, el pudor en la comunicación de lo íntimo trae consigo una serie de formas que se interponen y obstaculizan la expresión directa del yo.” Esto le da pie para interpretar como “mecanismos de ocultación del yo poético” la presencia de los personajes del pasado, reales o ficticios. Sigue diciendo Barrajón: “Este mecanismo de ocultación poética se acrecienta en los siguientes libros, hasta el último, *Cuaderno de Nueva York*, en el que, como en *Agenda*, se observa una mayor complicación de este procedimiento.” Sostenemos, según ya hemos apuntado más arriba, que todas esas presencias no se deben a afán de ocultación, sino muy al contrario, afán por presentar a otros sujetos humanos que también se han enfrentado con el problema del ser, con el problema de dar sentido a sí mismos y al mundo.

© Clara del Brío Carretero 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jhierro.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

