

El arte de la alucinación. Imágenes del tiempo en la obra de José Hierro

The art of hallucination. Images of time in the work of José Hierro

Alberto Santamaría (Universidad de Salamanca)
albertosantamaria@usal.es

RESUMEN

En este trabajo tratamos de analizar la cuestión del “tiempo” en la poesía de José Hierro. En primer lugar, vamos a abordar las conexiones entre la poesía y la historia en su trabajo. En segundo lugar, vamos a estudiar aspectos diferentes de su poesía: pasado, anacronía, alucinación...

Palabras clave: José Hierro, tiempo, poesía, alucinación.

ABSTRACT

In this paper we try to analyze the question of the “time” in poetry of José Hierro. Firtsly, we will tackle the conections between poetry and history in his work. Secondly, we will study differents aspects of his poetry: past, anachrony, hallucination...

Keywords: José Hierro, time, poetry, hallucination.

Decía Aristóteles, en uno de los *topos* más frecuentados de la filosofía, que la poesía era superior a la historia debido al hecho fundamental de que la poesía hace referencia a lo posible, o a lo que de hecho no ha ocurrido o no ocurrirá jamás, mientras que la historia permanece atada a los hechos, a su propia factualidad. La poesía, en este sentido, tendría el carácter de lo *contrafactual* (posible, ficticio) mientras que la historia —ya esté escrita en prosa o en verso— se mantendría sometida dentro de los límites de lo *sucedido*, presa de los acontecimientos. Aristóteles en su *Poética* lo expresaba del siguiente modo: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular” (1451b). Sin embargo, como la multiplicidad y complejidad del devenir histórico ha demostrado, puede ocurrir que la historia y la poesía —y la filosofía, añadiría un romántico como Schlegel— se mezclen, se inoculen virus mutuamente, varíen su propio sentido. Por ello, trataré inicialmente de señalar algunas apreciaciones personales en torno a la relación historia y poesía en tanto que ambas pueden verse e interpretarse desde los parámetros de una reflexión sobre el tiempo; sobre el tiempo histórico, sobre el pasado, sobre la memoria, sobre eso tan vago llamado recuerdo. En la misma medida trataré de dejar anotadas algunas relaciones entre estas ideas de corte filosófico y la poesía de José Hierro.

Para hablar de esta apropiación de lo real y de lo posible, de este espacio donde opera el artista, me gustaría tomar como punto de partida una idea de Karl Marx, o, mejor dicho, desviarlo de su camino para poder ejemplificar mejor lo que quiero dejar anotado o perfilado en este artículo. En su *Introducción a la crítica de la economía política* (1857) Marx considera el hecho de que el consumo es un modo de producción. Consumir transforma el objeto consumido en una realidad diferente, lo inserta en un circuito nuevo. Así lo describe: “el consumo es igualmente y de manera inmediata producción; así como en la naturaleza el consumo de elementos y sustancias químicas es producción de la planta. [...] En la alimentación [por ejemplo], que es una forma de consumo, el hombre produce su propio cuerpo” (Marx: 11). De este modo la realidad de algo se da, se posee, en el momento de su actualización. Añade: “un vestido no se vuelve un vestido real más que en el acto de llevarlo puesto, una casa deshabitada no es de hecho una casa real” (Marx: 11). Desviando notablemente el contexto, trataremos de establecer la conexión de este modelo de actualización con determinados modelos de escritura poética donde la escritura poética es el modo de producción del tiempo. Una producción, una actualización que se aleja de nostalgias narrativas o comportamientos meramente historicistas. El pasado, la realidad, sólo existe en el modo de producción (es decir, de actualización) de ese pasado. Y en este sentido, como veremos, José Hierro sabe perfectamente establecer y manejar esta visión en el marco de

la construcción poética. Produce un pasado que sólo existe en su escritura, pero que siempre se escribe desde la voluntad del ahora.

Esta relación entre recepción y producción en el interior del arte queda de manifiesto en la obra de Benjamin para quien la crítica de las obras del pasado no es sino la actualización misma de su recepción. Éste será para Benjamin el tema capital: la manera en la que articulamos el pasado para actualizarlo en el discurso que corresponda, ya sea académico o poético. Para Walter Benjamin, esto se relaciona directamente con el modo de producción del pasado.

Benjamin considera que no existe la historia del arte en el sentido taxonómico de la expresión, ni la *historia de algo* entendida como la catalogación ordenada de unos hechos del pasado, por muy dura que pueda parecer esta afirmación. Ésta es la tesis que esconde en su *Sobre el concepto de historia*, texto desde donde me gustaría leer a José Hierro. Me interesa sobre todo su sentido de ruptura con respecto a la idea de tomar el pasado como un manual estático y fijo. Para superar este historicismo —superación que considero capital para la construcción poética y que Hierro sabe superar con maestría—, este sentido de pleno estatismo del pasado, Benjamin propone un modelo dialéctico como forma de escapar del modelo trivial del “pasado fijo”. Para Benjamin esto tiene un doble sentido. Por un lado, señala que la historia, en tanto que objeto de estudio, no es una cosa fija y, ni mucho menos, un simple proceso continuo. Por otra parte, apunta en el mismo texto, que la historia, en tanto que disciplina, no es un saber fijo, ni siquiera un relato causal. Este modelo benjaminiano ha generado, en los últimos años, un elevado interés entre algunos poetas, en tanto que ofrece una recepción de la tradición y del presente mucho más abierta. Para el filósofo será necesario renunciar al clásico y académico modo secular de progreso histórico; de señalización narrativa del pasado. Tanto para el historiador como para el poeta que recibe el pasado, éste no aparece ante él como una cadena, como las cuentas del rosario, es decir: un hecho detrás de otro, hechos ordenados y computados. En este sentido, el orden es simplemente una ficción académica, dirá Benjamin. El historiador, el poeta, el artista en general, observa el pasado como un todo abierto y actuante en el presente y para el presente. “Todo es presente: aun el recuerdo” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 148), escribirá el propio Hierro, sintetizando lo que vamos a estudiar a continuación. O dicho de otro modo: todo es actualizado en la escritura. El tiempo (pasado o presente) no se divide en departamentos estancos, en épocas o etiquetas como si fuesen latas de albóndigas en los estantes de un supermercado. No debemos perder de vista que uno de los autores por los que Hierro sentía especial debilidad, no sólo como poeta sino como pensador, era Paul Valery, quien escribió: “la única cosa continua es la noción de presente” (Valery: 180).

Pongamos un ejemplo. La historia que relata Alfred Kubin en *La otra parte* (1909) puede resultar ilustrativa: en la ciudad de Perla, una especie de utopía aislada del mundo, no existen las antigüedades en cuanto tales, dado que todo *se está utilizando*. El pasado no desaparece en una

cadena casual de acontecimientos donde hay una superación y abandono constante, sino al contrario, todo tiene su sentido para el presente, tan sólo depende de cómo se use. No hay antigüedades, no hay museos de historia, todo se actualiza constantemente. Benjamin, de este modo, nos propone una renuncia a toda historia orientada. No hay, considera, una “línea de progreso” sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su “historia anterior” y su “historia ulterior”. (Esto es importante para esta lectura de Hierro, como veremos). Los hechos, las ideas, el pasado en general no ha de entenderse como objetos —cajas— que hay que recoger, catalogar, y luego olvidar tras ser situados en su lugar en la estantería, sino algo que ha de ser actualizado constantemente para ser producido. Benjamin lo tiene claro: no hay historia más que desde la actualidad del presente, y por lo tanto, añadirá Didi-Huberman, no hay historia sin anacronismo. El anacronismo es el modo, señalará, en que el presente puede enfrentarse al pasado. No hay otra forma de historiar, de autobiografiarse, de escribirse que no sea desde el choque con el presente que nos descubre el anacronismo —presente-pasado—. Ese choque y su resultado es el que destaca Hierro. Dicho de otra forma, la historia no es —como escribía Aristóteles— la datación de lo sucedido, sino simplemente su posibilidad, y por lo tanto necesita de lo que se conoce como anacronía. Georges Didi-Huberman lo dirá de un modo tajante: “La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el “pasado exacto” no existe” (Huberman: 35). Es decir, ¿cómo puede ser objeto de una ciencia *algo* que no es objeto racional de conocimiento? Añade Huberman: “Sólo hay historia anacrónica: es decir que, para dar cuenta de la “vida histórica” [...] el saber histórico debería aprender a complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos de los *tempi* dislocados” (Huberman: 39). El propio Huberman sostiene que “el historiador debe renunciar a otras jerarquías —hechos objetivos frente a hechos subjetivos— y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas”. Esta última frase del filósofo e historiador creo que puede ser la clave: *las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas*. Esta idea junto a la otra de *renunciar a las jerarquías entre hechos objetivos frente a hechos subjetivos* forman la idea de construcción poética, de escritura que me interesa. Para alcanzar este objetivo Huberman se basa en el ya mencionado Benjamin para quien el pasado debía ser considerado como el almacén de un traperero, y, evidentemente, el historiador debía transformarse en traperero. Se trata, evidentemente, de una metáfora llena de sugerencias. El traperero trata con desperdicios (el pasado), pero que sean desperdicios no quiere decir que no tengan algún sentido, que no contengan alguna historia a medio contar; como piezas de un puzzle del que desconocemos el dibujo total. El historiador, pero también el poeta, como veremos, se encuentra *in media res*, en mitad del tiempo desde donde observan los restos de ese almacén. De esta forma, el hecho de ser pasado para una

cosa no significa solamente que está alejada de nosotros en el tiempo, sino que constantemente puede hacerse presente, de múltiples modos. “Piensa sólo un instante que has roto los diques y flotas sin tiempo en la noche”, escribe Hierro en el poema “Amanecer”, incluido en *Agenda*. Y ya antes, en el magistral “Yepes Cocktail” escribía: “(Dime si merecía /

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

la pena para esto...)” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 127). Pero en igual medida poemas muy anteriores como “Réquiem” o muy posteriores, como los que aparecen en *Cuaderno de Nueva York*, “Rapsodia en blue” es un buen ejemplo, ofrecen —de modo directo— esta perspectiva del tiempo abierto, de la revisión poética de los hechos del mundo, sin un tiempo claramente lineal o causal. “¿Cómo sobrevivir, escribir, liberarme del tiempo?” (Hierro, *Cuaderno de Nueva York*: 61), escribe en este su último libro. Liberarse del tiempo es la única forma de escribir, pero también es, para Hierro, la frontera entre la muerte y la escritura. Un liberarse del tiempo, de la exacta cronología de los hechos, que ya le acosaba en 1947, cuando escribía: “¡Ojalá no soñara nunca!

*/ No recordarte, no mirarte,
/ no nadar por aguas profundas,
/ no saltar los puentes del tiempo
/ hacia un pasado que me abruma,
/ no desgarrar ya más mi carne*

/ por los zarzales, en tu busca” (Hierro, *Alegría*, 32). Pero sobre todo es en el poema “Momento eterno”, del mismo libro *Alegría*, donde señala cómo el recordar siempre presupone el anacronismo, ya que es desde el ahora desde donde se genera el recuerdo. Escribe: “pero somos la suma / de instantes sucesivos / que el tiempo no destruye / Aquel que ahora recuerdo / seguirá siempre en sombras / aun cuando el sol me alumbre” (Hierro, *Alegría*, 45). Una suma de instantes donde nada del pasado es destruido, pero tampoco descifrado. El mencionado Valery escribió: “Todos los términos de lo sucesivo corresponderán a una simultaneidad” (Valery: 78). En el poema “Episodio de primavera”, incluido en *Cuanto sé de mí* insiste a través de la siguiente fórmula: “(Sumido / en la vida de hoy, alcanzo / la vida de ayer.)” (Hierro, *Cuanto sé de mí*: 36). Ahora bien, esta producción del pasado desde el presente, como observamos en el poema anterior, siempre lleva aparejada la sombra de la incertidumbre, la crueldad del desconocimiento. Por eso el mismo poema continúa así: “No he dicho / todavía qué me dicta / estos pensamientos...” (Hierro, *Cuanto sé de mí*: 36). Este intento de producción y reescritura del pasado desde el presente, esta anacronía, regresa en el que podemos considerar su libro capital, *El libro de las alucinaciones*, donde la presencia de esas tensiones temporales es

mayor. Escribe en el poema “Retrato de un concierto”: “¿en dónde está tu realidad, / suma de instantes armoniosos, / alimento para el recuerdo?” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 121). Consumir el pasado es producir el pasado, construirlo, pero de nuevo aparecen las sombras. Así continúa el mismo poema: “Cuando empiezas a dibujarte / en humo, se desata el viento / y te barre de la memoria” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 122). Un dislocamiento de tiempos que produce la anacronía, en tanto que descubrimos que el pasado no es asimilable como un todo ordenado, que acaba acumulando recuerdos diferentes, amontonándolos, como decía Benjamin, en el presente. De este aparente caos surge la imagen del tiempo. Así lo observamos en el poema “Alucinación en Salamanca”: “Quién disipó el lugar / (o el tiempo) que me daba / su sangre, el que escondía / el lugar (o era el tiempo) / no vivido. Y por qué / recuerdo lo que ha sido / vivido por mi cuerpo / y mi alma. Qué hace / aquí, por mi memoria, / este avión roto, un viejo / Junker, bajo la luna / de diciembre. La niebla, / la escarcha, aquel camino / hasta el silencio, aquella / mar que estaba anunciando / este mismo momento / que no es tampoco mío” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 108). Esta ruptura de tiempos, esta suma de instantes amontonados para los que carece de conocimiento o justificación, es un tema sobre el que insiste en “Marina impasible”: “Ojos fijos en su tesoro, / presente inmóvil —sin recuerdos, sin propósitos—, soy ahora. / Todo está sometido a un orden / que yo no entiendo. Pero embarco” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 115). Una ignorancia del descubrimiento muy en la línea de Valery, que vemos retratada en un poema como “Cae el sol”: [...] Pero se me ha borrado / la historia (la nostalgia) / y no tengo proyectos / para mañana, ni siquiera / creo que exista ese mañana. / Ando por el presente / y no vivo el presente” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 170). Y en el arranque de *Agenda* regresa a ese sentido de actualización del pasado en la escritura al escribir: “Esto, tan real y tan absurdo, / sucedió, pero sigue sucediendo. / Y no sé lo que significa” (Hierro, *Agenda*: 22). Al anular el tiempo meramente causal —anecdótico como eje del poema— puede ocurrir cualquier suceso en la palabra, en la escritura. Una escritura entendida como un *ahora* que se encamina hacia un territorio, el pasado, del que ignora por completo su sentido. Su única arma es el ahora. Liberarse del tiempo significa abrir nuevos caminos entre lo real y lo irreal, entre lo racional y lo irracional.

El poeta no construiría así su obra como un trabajo encerrado y ordenado en los límites ficticios de una presentación-nudo-desenlace (clásica y ficticia forma de dotar de orden al tiempo poético que caracterizará a la poesía de la experiencia). Lo que nos puede interesar del tiempo, del pasado y del presente, no es su imagen falsa de algo cerrado como imitación —novelesca— de la realidad sino el intervalo hecho visible, la grieta, el fragmento, el pliegue que nos permite ampliar su sentido y crear una nueva interrogación.

Una concepción tal del tiempo implica la ruptura de un elemento meramente argumental en el interior del poema. El poeta tratará de hallar, como decía Didi-Huberman, *las tramas sensibles formadas por las re-*

laciones entre las cosas. El poeta de este modo, expandiendo el sentido benjaminiano, se transforma igualmente en traperero que busca entre los hechos esparcidos —pasados y presentes— un sentido propio, diferente, actualizando los elementos que antes aparecían como potencialidades. La fragmentariedad, la descomposición temporal, la musicalidad, la ironía adquieren una gran importancia, como formas y herramientas.

En este sentido el *Libro de las alucinaciones* es un texto central y paradigmático. Cincuenta años después de su publicación este libro sigue apuntado vías de exploración para la poesía española reciente. Ese concepto algo tramposo —todo hay que decirlo— de “alucinación” esconde, como es fácil intuir, una estrecha relación con la idea de anacronismo que más arriba apuntábamos. Si observamos el pasado, el tiempo en general, como un almacén, y los hechos ocurridos, posibles o reales, como herramientas a manejar desde el presente, evidentemente alcanzamos un estado de actualización poética, un estado de escritura donde, en palabras de Hierro, descubrimos un surrealismo del revés, tratando de ver “racionalmente imágenes confusas”. Así lo hallamos en el arranque del libro, cuando sostiene: “Cuando la vida se detiene, / se escribe lo pasado o lo imposible / para que los demás vivan aquello / que ya vivió (o que no vivió) el poeta. / Él no puede dar vino, / nostalgia a los demás: sólo palabras” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 93). Estos versos entroncan con la idea benjaminiana de historia. Esta idea, junto a lo que hemos denominado anacronismo, se relacionan en dos datos propios del historiar: imaginar y recordar. Según apuntara Benjamin: todo recuerdo del pasado es igualmente imaginación del pasado, porque “el pasado exacto no existe más que como imagen recordada”; como “reflujo de la memoria”, utilizando palabras de Chateaubriand. El pasado se construye sólo azarosamente en la imaginación de los que lo han vivido. En esta senda apuntará lo siguiente Hierro: “(Imaginar y recordar / se superponen y confunden; / pueblan, entrelazados, un instante / vacío con idéntica emoción. / Imaginar y recordar.)” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 94). De ese instante hablaba Benjamin en su *Sobre el concepto de historia* donde escribía: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”, significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin: 307). Es ese instante de peligro, ese relámpago desde donde se construye el poema. Insistirá Hierro en esa imagen benjaminiana y rilkeana del relámpago para describir el modo de actualización del pasado en el presente, para dar forma a esa anacronía que se abre en el instante de la escritura. Así lo vemos en poemas como “Alucinación submarina” (*Libro de las alucinaciones*) donde leemos: “es ya pasado. Y nada vemos. Y sólo recordamos / el instante, el relámpago, en que camino y juventud coincidieron” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 112). En *Cuanto sé de mí* ya había hecho referencia a este instante donde se crea la anacronía, la escritura. Escribe: “Nombre: puente del pasado / al pretérito” (Hierro, *Cuanto sé de mí*: 32). El puente como símbolo de ese tránsito imposible que siempre parte del presente, del instante del peligro.

Y en “Alucinación en América”, regresa a la misma imagen: “(Me encontré. / Duró lo que un relámpago. Volvía a desconocerme)” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 149). En el presente y desde el presente el pasado relampaguea un instante y desde ahí se construye el tiempo en el lenguaje, pero siempre con la idea de que algo se pierde, de que no es posible el cuadro, el dibujo completo del pasado, porque el pasado exacto no existe. En la alucinación, como en el anacronismo descrito por Benjamin y Huberman, la realidad, el tiempo, pierde plenamente su sentido ordenado y por lo tanto lo real —en el sentido de *idiotez* que le otorga Clement Rosset— aparece diluido, afantasmado, irreal, no duplicado por un argumento experiencial que trata de ordenar los hechos, sino al contrario, proyectando sobre el mundo real elementos ajenos a ese mundo. Dicho de otro modo, se actualiza en el presente un todo —el tiempo— que de por sí carece de orden.

Paolo Virno, otro teórico cuyo trabajo se ha centrado en el concepto de tiempo histórico, afirma lo siguiente: “cuando sucede un hecho determinado, además de percibir la realidad, aprehendemos también su potencial” (Virno: 32). A esto se refería ya hace un par de siglos el poeta romántico Percy B. Shelley cuando decía aquello de que un poema «es como la primera bellota, que contenía potencialmente todos los robles». Precisamente al final de el poema “El pasaporte”, Hierro anotaba: “No es lo peor que esto suceda así, / sino que pudo suceder de otra manera. / Y lo pienso, Dios mío, besando el pasaporte, unas escasas hojas de papel / entre las que han quedado tantas cosas / que ya no tienen realidad. / Tantas cosas que un día pudieron haber sido” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 155). Es decir, en la construcción del tiempo y del poema —por extensión— el poeta observa no sólo el fragmento de realidad sino la multiplicidad de potencialidades poéticas que esconde ese mismo fenómeno. Al final del poema “Los andaluces”, lo sintetiza del siguiente modo: “Hace pocos / kilómetros tuve aquí, / en mi mano, la madeja / de los días. La emoción / de los días. Como un padre / que olvidó hace tiempo el rostro / de los hijos muertos. Y ahora vuelve / a olvidarlos, unos pocos / kilómetros más allá. / Olvidados para siempre. / Cuántos años hace de esto. O cuántos faltan para esto / que hace un momento viví” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*, 126). A esto Virno lo denomina *recuerdo del presente*. Algo sobre lo que Bergson ya había escrito: “lo posible no es otra cosa que lo real, con el agregado de un acto del espíritu que relanza la imagen del pasado” (Cit. en Virno: 28). Cabe, pues, observar la alucinación de Hierro como una forma de anacronismo, de recuerdo del presente, un “modo de relanzar las imágenes del pasado”. La alucinación está íntimamente ligada con esta ampliación de la temporalidad. Los recuerdos en José Hierro no son depositados de un modo simple, nostálgico y catalogado como sí hará buena parte de la poesía llamada “realista” de los ochenta, sino actualizados constantemente a través de este mecanismo de la anacronía. El propio Hierro acepta la sugerencia poética del anacronismo en el poema “El héroe”. Escribe: “Entonces lo vi allí, al héroe, indiferente, / con su uniforme de guardarrropía, / anacrónico. El pecho cubierto de medallas y de nobles cintajos, / maravillas de seda y cobre. / Vi al héroe, descansando sobre el banco de

pedra” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 140). Pero lo interesante no se sitúa simplemente a ese nivel visual sino en una breve secuencia posterior entre paréntesis donde el ahora es el protagonista así como la huida de un sentido formal de nostalgia: “(Donde vivió esperando / su tren de muerte, como yo ahora espero, / mientras nerviosamente escribo estos recuerdos, / al tren que ha de llegar a Medina del Campo casi al amanecer. Estos sucesos / ocurrieron lejos de aquí, y en mí vivían / solicitando forma, para no ser pura nostalgia. / Sólo esta noche pude hallarles la palabra.)” (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 141). La anacronía actualiza el pasado mientras que la nostalgia deposita el objeto en una determinada cadena causal de sentido. He ahí la diferencia esencial que hace que la poesía Hierro contenga esa fuerza temporal alejada de nostalgias realistas. Ejemplos de esta acción poética hay muchos, incluso desde sus primeros libros de poemas. En el *Libro de las alucinaciones*, sin embargo, comienza a ser el tema capital, como lo será en *Agenda* y en el *Cuaderno de Nueva York*. Lo leemos en “Historia para muchachos”, aunque de un modo paradigmático en el poema “Acelerando”, donde ese recuerdo del presente del que nos habla Paolo Virno es patente. Merece la pena leerlo completo:

Aquí, en este momento, termina todo,
se detiene la vida. Han florecido luces amarillas
a nuestros pies, no sé si estrellas. Silenciosa
cae la lluvia sobre el amor, sobre el remordimiento.
Nos besamos en carne viva. Bendita lluvia
en la noche, jadeando en la hierba,
trayendo en hilos aroma de las nubes,
poniendo en nuestra carne su dentadura fresca.
y el mar sonaba. Tal vez fuera su espectro.
Porque eran miles de kilómetros
los que nos separaban de las olas.
y lo peor: miles de días pasados y futuros nos separaban.
Descendían en la sombra las escaleras.
Dios sabe a dónde conducían. Qué más daba. «Ya es hora
-dije yo-, ya es hora de volver a tu casa.»
Ya es hora. En el portal, «Espera», me dijo. Regresó
vestida de otro modo, con flores en el pelo.
Nos esperaban en la iglesia. «Mujer te doy.» Bajamos
las gradas del altar. El armonio sonaba.
Y un violín que rizaba su melodía empalagosa.
Y el mar estaba allí. Olvidado y apetecido
tanto tiempo. Allí estaba. Azul y prodigioso.
Y ella y yo solos, con harapos de sol y de humedad.
«¿Dónde, dónde la noche aquella, la de ayer...?», preguntábamos
al subir a la casa, abrir la puerta, oír al niño que salía
con su poco de sombra con estrellas,
su agua de luces navegantes,
sus cerezas de fuego. Y yo puse mis labios
una vez más en la mejilla de ella. Besé hondamente.
Los gusanos labraron tercamente su piel. Al retirarme
lo vi. Qué importa, corazón. La música encendida,

y nosotros girando. No: inmóviles. El cáliz de una flor
gris que giraba en torno vertiginosa.
Dónde la noche, dónde el mar azul, las hojas de la lluvia.
Los niños -quiénes son, que hace un instante
no estaban-, los niños aplaudieron, muertos de risa:
«Qué ridículos, papá, mamá». «A la cama», les dije
con ira y pena. Silencio. Yo besé
la frente de ella, los ojos con arrugas
cada vez más profundas. ¿Dónde la noche aquella,
en qué lugar del universo se halla? «Has sido duro
con los niños.» Abrí la habitación de los pequeños,
volaron pétalos de lluvia. Ellos estaban afeitándose.
Ellas salían con sus trajes de novia. Se marcharon
los niños -¿por qué digo los niños?- con su amor,
con sus noches de estrellas, con sus mares azules,
con sus remordimientos, con sus cuchillos de buscar
bajo la carne. Dónde, dónde la noche aquella,
dónde el mar... Qué ridículo todo: este momento detenido,
este disco que gira y gira en el silencio,
consumida su música... (Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 158)

El tiempo, en efecto, que se acelera para actualizarse en el presente. No debemos olvidar que Paul Valery ya había apuntado en este sentido al señalar que la imagen del presente era “una rueda que gira sobre una superficie”. Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* hablaba, al referirse a este poema de Hierro, de una yuxtaposición temporal, donde se acercaban tiempos discontinuos, aunque en igual medida podríamos señalar que tras este poema hay una pretensión de actualizar en un solo instante, en una *ahora*, toda su memoria. Hay un constante efecto de actualidad en el desarrollo del poema. No sólo se trata de acercar tiempos, sino de escribir *fuera del tiempo histórico* su propia memoria, su pasado y su presente. Y por lo tanto el recuerdo siempre pertenece al presente. No se trata de revivir el pasado —efecto nostalgia— sino de hacerlo presente. Desde otro ángulo, la ruptura de la revisión nostálgica, de la temporalidad cerrada, e incluso del monólogo interior, lo hallamos en el que para mí es uno de los poemas centrales de José Hierro. Me refiero al poema “Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono”, donde la pérdida de un número exacto, de un nombre, de una palabra construyen un poema fragmentario, irónico, anacrónico. Recordemos el arranque del poema: “Borra de tu memoria / este número de teléfono. / 2-6-8-1-4-5-6. / Táchalo en tu agenda. Si ahora marcases ese número que no puede escucharte, nadie respondería. Ese número sordomudo: / 2-6-8-1-4-5-6. / Borra, olvídalo, tacha ese número muerto: / es uno más, aunque fue único” (Hierro, *Agenda*: 83). Es ese acto de tachado, de borrado y de re-escritura otra forma de eso que denominamos —con Huberman y Paolo Virno— anacronismo. Benjamin lo describía así: «Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería [...] destructor» (Benjamin: 309). Este poema no es un simple monólogo ni diálogo con el poeta Machado, sino la construcción de una realidad paralela, de un presente paralelo.

Ahora bien, si hemos hablado del tiempo, del presente, del recuerdo, de la alucinación, hemos de fijarnos —necesariamente— en el eje alrededor del cual se mueven estos elementos: lo real. Detengámonos en ese concepto de lo real. Como señala el citado Clement Rosset al inicio de su libro *El principio de crueldad*, “Toda filosofía [y toda poesía, añadimos nosotros] es una *teoría de lo real*, es decir, conforme a la etimología griega de la palabra teoría, el resultado de fijar la mirada en las cosas: mirada a la vez creativa e interpretativa que pretende, a su manera y según sus propios medios, dar cuenta de un objeto o de un conjunto de objetos determinados” (Rosset, *Principio de crueldad*: 28). Sin embargo, esa realidad jamás nos devuelve ni nos revela las claves de su propia comprensión. En la aceptación de esta falta de comprensión, de esta ininteligibilidad de lo real (pasado, presente, futuro) podemos situar, como hemos visto, la poesía de Hierro, quien acepta la sombra del desconocimiento como una pieza más de nuestra existencia. De ahí, precisamente, la crueldad de lo real, de ahí la vía de la escritura poética. Lo real es cruel porque es un *algo* completamente inaccesible e ininteligible, pero no por ser demasiado complejo, nos dice Rosset, sino por lo contrario, es decir, por ser simple e idiota. De ahí, la dificultad de los filósofos de aceptar la realidad, pero sobre todo, la dificultad de aceptar este principio de crueldad. Dada la insuficiencia de lo real los filósofos señalan tal *insuficiencia* a través de un desdoblamiento de lo real, fundando mundos de las ideas, espíritus, divinidades, etc. Ya que no puedo aceptar esta realidad, ni acceder a ella, diría Platón, me invento otra, su duplicación, siendo esta duplicación, precisamente, la causa y principio de la realidad. Por eso hablará Rosset de *Lo real y su doble*. Señala lo siguiente Rosset: “nada hay en lo real, por infinito e incognoscible que sea, que pueda contribuir a su propia inteligibilidad: luego forzosamente hay que buscar su principio en otra parte, tratar de encontrar fuera de lo real el secreto de esa misma realidad” (Rosset, *Lo real y su doble*: 27). Lo real, por lo tanto, no porta ningún sentido más allá de su propio darse, por ello hablará de idiotez de lo real, señalando que “*idiotez*, idiota, significa simple, particular, único; después, por una extensión semántica cuya significación filosófica es de gran alcance, significa persona privada de inteligencia. [...] Así, todas las cosas [...] son idiotas, ya que no existen más que en sí mismas, es decir, son incapaces de aparecer de otro modo que allí donde están y tales como son: incapaces, pues, y en primer lugar, de *reflejarse*, de aparecer en el doble del espejo” (Rosset, *Lo real y su doble*: 63). Por lo tanto, señala el filósofo, “toda realidad es, así, susceptible de enriquecerse con un valor añadido que, sin cambiar nada en la cosa, la hace otra sin embargo, disponible, capaz de integrarse tanto en un circuito de consumo cualquiera como en una filosofía, en un circuito intelectual del sentido” (Rosset, *Lo real y su doble*: 59). Rosset parece indicarlo claramente: ante el hecho cruel de la idiotez de lo real, de su ser inaccesible para nuestro conocimiento se ofrecen varias salidas, aunque fundamentalmente dos: o bien la obsesión por hallar un sentido a través de un desdoblamiento de lo real —lo que sería su rechazo: otorgar un sentido superior a lo que no lo tiene— o bien la vía de la locura, de la alegría

e igualmente de la alucinación como modos de tratar con lo real. No me resisto a citar el siguiente texto de Rosset: “La aceptación de lo real supone, por consiguiente, bien la pura inconsciencia [...] o bien una consciencia que fuese capaz al mismo tiempo de conocer lo peor y no ser afectado mortalmente por ese conocimiento. Hay que señalar que esta última facultad, la de saber y no sufrir por ello un daño mortal, se haya absolutamente *fuera del alcance* de las facultades humanas –a menos, cierto es, que se mezcle con ella algún favor extraordinario, al que Pascal llama gracia y yo, por mi parte, llamo alegría-“(Rosset, *Lo real y su doble*: 63). Efectivamente, la sabiduría antigua ya nos ha enseñado que el mayor dolor del hombre es el darse cuenta de las cosas y no poder hacer nada, pero resulta curioso que este descubrimiento, este darse cuenta se transforma en alegría. Dice al respecto Agustín García Calvo: “La realidad es falsa, triste, aburrida, pero, en cambio, es alegre el descubrimiento de su falsedad. Esto es lo mejor que de la realidad puede decirse: que, aburrida y triste como es, sin embargo, por su propia imperfección, se presta a la alegría del descubrimiento de su falsedad” (García Calvo: 55). La alegría, la embriaguez, la alucinación son modos de acceso y ampliación de la realidad, en sí misma inaccesible a otro tipo de conocimiento.

La construcción poética de Hierro condensa buena parte de estos elementos, en tanto que lo real no es rechazado a través de una metafísica encubridora ni grandilocuente –según palabras de Rosset– sino mediante la aceptación de la trama de lo real para su posterior inmersión en la palabra poética. Por ello escribe Hierro en su conocido “Elementos para un poema”, incluido en *Agenda*, lo siguiente: “La poesía es dar nombre a las cosas: el nombre nuevo por el que serán, en adelante, conocidas. Es descubrir el nombre verdadero, tapado por los nombres falsos que ostentaban” (Hierro, *Agenda*: 63). La opción poética de Hierro es des-veladora en el sentido de descorrer el velo, que diría Schelling, con el objetivo de permitir que afloren elementos reales e irreales, racionales e irracionales, dentro del mismo discurso. Nombrar poéticamente, como señala Hierro, no es dar un sentido cerrado a las cosas sino desplazarlas a tierra extranjera. Lo real, claro está, es el punto de partida, pero el poema amplía su sentido presente. El propio poeta nos da las pistas al declarar que “mi técnica consiste en partir de una serie de datos confusos, almacenados día tras día. Apelo a ello en varios momentos. El conjunto se va aclarando, sedimentando, y acaba cristalizando en un poema” (Cit. en Hierro, *Libro de las alucinaciones*: 103). Es muy importante esta declaración porque precisamente es la que muchos poetas actuales hacen suya como forma de superación de los discursos enfrentados propios de los ochenta. Esos *datos confusos* pueden ser frases escuchadas, noticias periodísticas, obras leídas, etc. Es curioso que esa técnica sea la misma que la de uno de los poetas más venerados por la poesía joven, el norteamericano John Ashbery, quien casi por las mismas fechas en las cuales Hierro afirmaba esto él apuntaba: “Con frecuencia comienzo escribiendo un poema con una colección de anotaciones extrañas que proceden de conversaciones, sueños, noticias, comentarios escuchados en la calle, y estos, de nuevo, suponen

una definición ulterior de un área que estoy tratando de explorar. Muy frecuentemente arrojé estas notas iniciales una vez he concluido el poema; pero, insisto, son recursos que me permiten llegar a un sitio que todavía no conozco. Creo que todo poema antes de ser escrito es algo desconocido y el poema que no lo es no merece la pena escribirlo”. Para Hierro el principio son *datos confusos* mientras que para Ashbery son *anotaciones extrañas*, sin embargo para ambos el poema parte de un recuerdo real que es actualizado mediante la escritura poética, y que deriva hacia caminos no sospechados; un proceso de escritura que les lleva a investigar áreas que están tratando de explorar. Tanto en un poeta como en otro, ya lo llamen alucinación o diagrama de flujo, el poema es una desviación del sentido común del lenguaje, un desplazamiento de lo real hacia territorios diferentes, aunque eso sí, siempre sometido a lo que Hierro denomina “control de la inteligencia”. En Ashbery el ejemplo central será “Autorretrato en espejo convexo”, poema construido a partir de la obra del Parmigianino, como una especie de *ékfrasis* desviada. Este punto de partida *real* es desplazado por la misma construcción poética. El poema de Ashbery, muy cercano incluso estilísticamente ciertos poemas de Hierro, arranca así:

Como hizo el Parmigianino, la mano derecha
mayor que la cabeza, tendida hacia el que mira,
retirándose con suavidad, como queriendo proteger
aquello que revela. Unos vidrios emplomados, vigas viejas,
forro de piel, muselina plisada, un anillo de coral
se acompañan en un vértigo donde descansa el rostro,
que va y viene flotando, como la mano,
pero que está en reposo. Es lo que queda
recluido. Dice Vasari: “Francesco se dispuso un día
a hacer su autorretrato, para lo cual se contempló
en un espejo convexo, como el que usan los barberos [...] (Ashbery: 203)

El uso de una pieza-objeto como punto de partida, como materia, como *ékfrasis*, es un recurso compartido con José Hierro. En “Estatua mutilada”, incluido en *Libro de las alucinaciones*, escribe: “Ahora la mano ya no está en la piedra. / Y la cabeza fue limada, desfigurada y corroída / por el agua que la albergó durante siglos. /¿Cómo serías? Imagino que el escultor, / sumiso a los clientes, las rutinas, / los tópicos vigentes en la Roma de los césares, / copió de ti la apariencia banal” (Hierro, *Libros de las alucinaciones*: 129). Y concluye así. “Lo que tú fuiste un día, / lo que eres para siempre en un punto del tiempo y del espacio, / en el que escarbo inútilmente / con el afán de un perro hambriento” (Hierro, *Libros de las alucinaciones*: 129).

La alucinación, en fin, implica en gran medida un desplazamiento. La alucinación es un desplazamiento de lo real, pero, paradójicamente siempre tiene a lo real como centro de operaciones. Por ello el poeta afirmará 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”. La

alucinación es un modo de aceptar la crueldad de lo real pero al mismo tiempo es una forma de transmutarla, desplazarla e incluso de parodiarla. Y ¿cómo lo hace? ¿Cómo lleva a cabo este desplazamiento? A través del rechazo, en el interior del poema, de la existencia de hechos objetivos frente a hechos subjetivos. Dionisio Cañas lo expuso perfectamente: “el sujeto que alucina [...] pierde la capacidad de distinguir entre lo que es un objeto interno y una realidad externa. Y cuando a esos objetos internos les da paso al mundo exterior, los acepta como reales. [...] Este proceso de alucinar lo podemos observar en el análisis del “texto alucinatorio”, o sea, en nuestro caso, del poema” (Cañas: 54). Dicho de otro modo, acercarse a lo real a través de su propia desestabilización. Como si el poema fuese el virus que el poeta inyecta en la trama de lo real, o de lo supuestamente real, para poder extraer de esa realidad su crueldad, su enigma, su desafío, su estupidez. Toda autobiografía, en ese sentido, sería una falsificación en tanto que no existe un yo central e inmutable, una especie de sujeto trascendental kantiano, sino un sujeto en constante fragmentación y cambio. El hecho biográfico puede ser el punto de partida, incluso el motivo, pero tal hecho forma parte de un puzle mayor del que necesariamente nos faltan piezas.

Bibliografía

Aristóteles (2011). *Poética*. Madrid: Gredos.

Ashbery, John (2006). *Autorretrato en espejo convexo*. Barcelona: Dvd ediciones.

Benjamin, Walter (2008). "Sobre el concepto de historia", en *Obras completas. Libro I, vol. 2*. Madrid: Abada.

Cañas, Dionisio (1995). "Introducción", en *Libro de las alucinaciones*. Madrid: Cátedra.

Didi-Huberman, George (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

García Calvo, Agustín (2000). "La rotura del sujeto. Acerca de la tragedia", en *Archipiélago*, nº 42, 54.

Hierro, José (1995). *Libro de las alucinaciones*. Madrid: Cátedra.

--- (2000). *Agenda*. Madrid: Universidad popular.

--- (2003). *Cuanto sé de mi*. Madrid: Universidad popular.

--- (2003). *Alegría*. Madrid: Universidad popular.

--- (2002). *Cuaderno de Nueva York*. Madrid: Hiperion.

Marx, Karl (2006). *Introducción a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.

Rosset, Clement (1993). *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets.

--- (1994). *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos.

Valery, Paul (2010). *Cuaderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Virno, Paolo (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Barcelona: Paidós.