

LA LÍRICA DE JOSÉ HIERRO O LA MUSICALIDAD AL COMPÁS DEL COMPROMISO¹

Este título combina dos de las grandes ideas de la poesía de José Hierro, o podemos decir de la poesía «férrea»: tanto el fondo, con el compromiso siempre presente en su lírica, como la forma, muy vinculada a la música en todos los niveles, según veremos. En una reciente antología francesa sobre literatura española contemporánea se afirma lo siguiente: «José Hierro est l'exemple le plus flagrant du compromis entre la tradition et la modernité. Si son engagement dans la poésie sociale est net, il n'oublie jamais la valeur de la langue et le rythme du vers. Sa lyrique intimiste le rapproche des préoccupations des jeunes poètes actuels et notamment des poètes de l'expérience²».

Música y compromiso se mezclan durante los años que el poeta estuvo en la cárcel, según indica Pedro J. de la Peña en el capítulo «La música» de su ensayo *José Hierro, vida, obra y actitudes*: «su preparación musical se había realizado ya en los años de la cárcel y había estudiado solfeo, y fue un constante degustador de la más variada música, casi toda ella clásica, que luego aplicaba a sus versos en compases de grupos rítmicos contrastantes alternativos o armónicos, de acuerdo con la vo-

¹ Expreso un profundo agradecimiento a Ana Martín Puigpelat por la sesión que tuvimos los dos en Lyon, en julio de 2010, compartiendo ideas sobre la poesía de José Hierro, y por la ayuda que me brindó la poetisa y dramaturga para adentrarme mejor en la obra del poeta de *Cuaderno de Nueva York*.

² Philippe Merlo Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 127.

luntad de lo que quería comunicar en sus versos»³. La diferencia entre la música y la poesía, o más bien el enriquecimiento que la una supone sobre la otra, implica en la obra de José Hierro un verdadero «equilibrio», según afirma el propio poeta: «entre el sonido y el sentido, la música nos ofrece plenitud de sensación estética sin vacilación alguna, con una seguridad que, extrañamente, ni siquiera produce vértigo. La poesía, sin embargo, asume su permanente vacilación entre los dos extremos, y quizá en ese equilibrio inestable radica gran parte de su placer estético: nos aproxima al núcleo medular de su existencia sin desvelarlo nunca porque posiblemente entonces nos tragaría el vacío de las palabras grandilocuentes y, quizás también, porque en la aproximación, en el ‘nombrar escondido’, puede plasmarse más desvelamiento real que en la explicitud plana»⁴. Una de las constantes interrogaciones que se hacía el poeta era a propósito de las interacciones o intercambios que las artes podían tener entre ellas: «¿cuántos músicos actuales conocen lo suficiente la poesía de hoy?, ¿cuántos poetas la música que se hace?»⁵

Podemos preguntarnos entonces: ¿cómo se combina la música con la poesía de José Hierro?, ¿qué tipo de música es la que le sirve de referencia al poeta?, ¿cuál es el vivero musical del poeta?, ¿cuáles son los efectos que busca y qué puede producirse en el lector-oidor de su poesía? Para contestar a estas preguntas, estudiaré un número importante de poemas de toda su producción, desde 1947 a 2002⁶, centrándome en las obras donde la musicalidad está presente de manera clara o más bien soslayada. Así, veremos que la poesía de José Hierro es comparable con una partitura que puede dirigirse a todo tipo de auditor: una partitura coral que tiene la peculiaridad de jugar con nueve pulsaciones; una partitura que es una verdadera sinfonía que llamaré «la sinfonía de la Eneida *férrea*».

I. Una partitura para todo tipo de auditor

A. *Entre música popular y culta*

La poesía de José Hierro es una mezcla de música culta y popular, de música sinfónica (a lo grande) y de cámara (en la intimidad). Esta mezcla de poesía-

³ Pedro J. de la Peña, *José Hierro, vida, obra y actitudes*, San Sebastián de los Reyes (Madrid), Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 2009, p. 309.

⁴ En Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 312.

⁵ José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», en *Guardados en la sombra*, ed. Luce López-Baralt, Madrid, Cátedra, 2002, p. 163.

⁶ Todas las citas se harán a partir de José Hierro, *Poesías completas* (1947-2002), eds. Julia Uceda y Miguel García-Posada, Madrid, Visor, 2009.

música culta y popular la tenemos claramente presente en «Réquiem» (*Cuanto sé de mí*), donde la voz poética, como afirma al final del poema,

[Se ha] limitado
a reflejar aquí una esquila
de un periódico de New York. (419)

Esta voz que abre el poema nos habla de

Manuel del Río, natural
de España, ha fallecido el sábado
11 de mayo, a consecuencia
de un accidente. Su cadáver
está tendido en d'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
a las 9.30, en St. Francis. (417)

Se nota el aspecto popular —elección del estatuto social del personaje, del lugar, del acontecimiento...— que rápidamente se ve ennoblecido por dos razones:

1) La referencia al Réquiem, como lo anuncia el título, que la voz lírica inyecta de vez en cuando a través de las fórmulas en latín: *Requiem aeternam*; *Libera me Domine de morte aeternam*; *Dies irae, Dies illa* (Descanso eterno; Libérame, Dios, de la muerte eterna; día de ira...). Lo más interesante es cuándo y cómo introduce la voz las fórmulas latinas tan conocidas y cómo estas expresiones contaminan lo que rodea; es decir, «acá o allá», «al jardín», «garras de águila», «es patria», «en pesetas», «en el week-end». Las expresiones latinas del Réquiem ponen de relieve la quintaesencia del poema: poco importa el lugar, España o EEUU —«acá o allá»—; el mundo es una sola patria, un solo jardín para todos, aunque se resume para algunos a un duro trabajo —«garras de águila»; nótese que al hablar de este trabajo duro es cuando la voz poética introduce la expresión *dies irae, dies illa*—, por poco dinero —«en pesetas»—, en un país lejano, con otro idioma —«en el week-end»—.

Lo doloroso no es morir
acá o allá...
Requiem aeternam,
Manuel del Río.
[...] Y han puesto
unas flores artificiales

entre las otras que arrancaron
al jardín... *Libera me Domine*
de morte aeternam...

[...]

Ahora descienden a tus cumbres
garras de águila. *Dies irae.*
Lo doloroso no es morir
Dies illa acá o allá

[...]

El mundo

Libera me Domine es patria

[...]

No hizo

más que morir por diecisiete
dólares (él los pensaría
en pesetas). *Requiem aeternam.*

[...]

los que mueren

en el week-end.

Requiem aeternam. (417-419)

2) Se ennoblece también lo popular por el modelo de referencia que tiene el poema: el modelo lorquiano de *Poeta en Nueva York*, como se puede comprobar en este poema de Federico García Lorca, de *Poeta en Nueva York* (título que inspirará el del último poemario de José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*):

CALLES Y SUEÑOS

Asesinato

Dos voces de madrugada en Riverside Drive

¿Cómo fue?

Una grieta en la mejilla.

¡Eso es todo!

Una uña que aprieta el tallo.

Un alfiler que bucea

hasta encontrar las raicillas del grito.

Y el mar deja de moverse.

¿Cómo, cómo fue?

Así

¡Déjame! ¿De esa manera?

Sí.

El corazón salió solo.

¡Ay, ay de mí!

Esta mezcla se puede observar en otros muchos poemas, como «Villancico en Central Park», cuyo título remite a lo tradicional, con los villancicos vinculados a lo muy moderno (la referencia neoyorkina a Central Park). Se trata de una temática recurrente en toda su poesía, como confiesa el propio poeta en el prólogo a su libro *Música* (Universidad de Alcalá de Henares, 1998).

José Hierro es un buen conocedor de la música, con un sinnúmero de referencias a los grandes compositores (Tomás Luis de Victoria, Haendel, Beethoven...), pero también, lo que es más llamativo, tiene un conocimiento profundo de la estructura de las obras musicales. Lo notamos en «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» (*Cuanto sé de mí*). Como muchos críticos han señalado, la estructura del largo poema recupera la estructura de una sinfonía –*allegro, adagio, largo, scherzo, allegro final*–, y para cada uno de los movimientos el poeta elige el tipo de verso que se adapta perfectamente al movimiento sinfónico correspondiente: a los puros eneasílabos del *adagio*, contestan los largos alejandrinos del *largo*⁷:

Quintaesenciados zumos de que una gota guarda
primaveras y otoños y estíos, nieblas, besos
junto a todos los ríos. Lágrimas junto a todos
los bosques. La madera del tiempo, despojada
del tiempo. Grave música inalcanzable, en manos
de Dios, que estaba libre del círculo del tiempo.

El *scherzo* se inspira de la silva, pero la moderniza al pasar de 7-11-7 pies a 5-11-5 pies; el *allegro final*, en su segunda parte, remite al *allegro* que abre la sinfonietta con la alternancia de eneasílabos y de versos de doce sílabas. La forma en epanadiplosis que requiere la sinfonía es respetada; más aún, una sinfonía tiene que tener un tema anunciado desde el principio, que vuelve modulado por y en los diferentes movimientos, lo que hace José Hierro, y así lo anuncia en el *allegro*:

En Viena, **un hombre sordo, un hombre**⁸
melancólico, solitario,
enamorado, **soñador...**
Un hombre ya viejo que había creído con toda su alma,
con todo el ardiente volcán de su vida
en Bonaparte, en las ideas
de la Revolución francesa. **Un hombre**

⁷ Cf. Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 314.

⁸ Subrayo en negrita las ideas que vuelven a surgir entre un movimiento y otro a modo de tema recurrente.

decepcionado... Un hombre, en Viena,
derivando a la muerte... **Un hombre**,
sencillamente...

Y lo modula perfectamente, como lo notamos, por ejemplo, en el *largo*:

Muerto en la noche sobre lo helado del escudo.
Donde estuvo el principio era **la soledad**.
Un hombre viejo, sordo... En Viena... Un soñador
decepcionado... Un hombre, sencillamente... Era
la soledad...

o en el *allegro* final:

En Viena, **un hombre sordo, un viejo**
melancólico, el que adoraba
a la Alegría, **un solitario** [...] (431-437)

Es el perfecto ejemplo, un caso de escuela, de cómo un arte —la poesía en este caso— se adapta a otro —la música—. Al progresar en la estructura y en los movimientos de la sinfonía, el artista va hasta la quintaesencia de lo que quiere decir y que quiere que conservemos del hombre.

José Hierro domina también las formas musicales y los ritmos. Los encabalgamientos son fundamentales para él, como constata Pedro J. de la Peña: «el ritmo y la ruptura del mismo a través de los encabalgamientos fue una de las claves de la percepción sobre la comunicación poética más allá de la pura comunicación verbal. En Hierro los conceptos no tienen sentido, si no están expresados de una manera eufónica, que pueda permitir la prolongación del poema más allá de sus conceptos como un ritmo que se queda en nuestra memoria»⁹.

B. Entre encierro y muerte...

El compromiso de José Hierro se nota en su poesía a través de varios temas que aparecen muy a menudo: el encierro y, sobre todo, la muerte. Ésta, combinada con la música, toma la forma tradicional del *Réquiem*, que el poeta anuncia claramente, como en la composición que lleva este mismo título; también en «Adagio para Franz Schubert (Quinteto en Do mayor)», de *Cuaderno de Nueva*

⁹ Pedro J. de la Peña, op. cit., p. 313. Y especifica: «Hierro mimetiza [en «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven»] los movimientos en sus distintas cadencias de agilidad o tiempo lento y así, mientras en el ‘allegro final’ el ritmo es rápido, en el ‘largo’ se demora en versos alejandrinos».

York, donde la música se entremezcla con la muerte en la segunda sección del poema:

II

Está música lleva mucha muerte dentro.
 El amor lleva dentro mucha música,
 mucho mar, mucha muerte.
 La muerte es un amor que habla con el silencio.
 El amor una melodía hija del mar y de la muerte:
 asciende, gira, enlaza el cuerpo, lo encadena
 hasta asfixiarlo despiadadamente. (666)

La muerte aparece otras veces de manera más soslayada, como en «Verdi 1874», de *Agenda*, que por la temática desarrollada en la obra nos hace más bien pensar, al leer los primeros versos, en *La Traviatta*:

La muerte con sus perlas,
 sus sedas, sus rubíes, abanicos de pluma,
 encajes, terciopelos...
 La muerte va a la ópera. (592)

Sin embargo, la fecha del título no es anodina: 1874 es el año en que Verdi escribe su *Messa da Requiem*, después de la muerte del poeta Alessandro Manzoni, que le conmovió mucho. De nuevo la música y la poesía están reunidas. Y la obra se clausura también con este tema de la muerte, mediante una cita de *Hamlet*, en el poema que cierra la tercera sección de *Cuaderno de Nueva York*, titulado «En son de despedida»:

Desisto de adentrarme en su recinto,
 no tengo fuerzas para celebrar
 la melancolía liturgia de la separación.
 Sólo deseo ya dormir, dormir,
 tal vez soñar... (684)

Este poema puede compararse a una última oración, la del muerto, en varias de sus expresiones, como por ejemplo «por los siglos de los siglos» y «liturgia», y en las referencias a las vanidades del Siglo de Oro que ilustran la muerte:

¡ay vanidades de vanidades y todo vanidad! (683)

Vanitas vanitatum omnia vanitas et sic transit gloria mundi («[...] y así pasa la gloria de este mundo»), primeras palabras del *Eclesiastés*. José Hierro mantiene una reflexión profunda sobre las cuestiones fundamentales de la existencia, como lo traduce un sinfín de preguntas –una de las características de su estilo– que están muy presentes en su obra, como por ejemplo en «Acordes a T. L. de Victoria», en *Cuanto sé de mí*:

¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
abiertas a las olas?
[...]
¿Aún abrirás los bosques?
¿Aún talarás las olas?
¿Alzarás las columnas
de la noche a la gloria?
¿Gotearás de estrellas
las rojas amapolas? (339)

C. ...con un profundo compromiso

Esta combinación de musicalidad y de compromiso la encontramos ya en «Canción de cuna para dormir a un preso», de su primer poemario *Tierra sin nosotros*. A partir del título, el compromiso se anuncia claramente con la presencia del preso, de un lado, y la música de la canción de cuna, de otro. La combinación puede incluso parecer contradictoria. La voz poética es una voz materna, y si son escasas las referencias musicales explícitas (en dos casos: «la mar resuena», «flautas de caña») es porque simplemente la musicalidad estriba en el conjunto del poema, y en su versificación. En efecto (destaco en negrita la asonancia en *e-a*):

La noche es bella, está desnuda,
no tiene límites ni **rejas**.
No es verdad que tú hayas sufrido,
sus cuentos tristes que te **cuentan**.
Tú eres un niño que está triste,
eres un niño que no **sueña**.
Y la gaviota está esperando
para venir cuando te **duermas**.
Duerme, ya tiene en tus manos

el azul de la noche in**men**sa.
 Duerme, mi amigo...
 Ya se duerme
 mi amigo, **ea**... (82)

Todo el poema es asonantado en *e-a*, que son las dos vocales que se repiten en todas las canciones de cuna para mecer a los niños como lo recuerda, a modo de estribillo, el último verso de todas las estrofas menos la primera: «mi amigo, ea...». Esta asonancia en *e-a* teje una red entre las diferentes palabras asonantadas que se agrupan semánticamente:

- Lo onírico: «despiertan», «duermas», «niebla», «estrellas», «sueña» (2), «ballena», «panderetas», «seda».
- El compromiso: «guerra», «rejas», «ciega», «degüella», «piernas».
- El contar musical: «resuena», «te cuentan» (2), «quieras» (2), «inmensa» (2), «alamedas», «encuentra».

Se nota una alternancia de eneasílabos con versos de cinco sílabas, lo que confiere a estos últimos un estatuto aparte, por su brevedad repentina.

Se trata de una canción de cuna romanceada, que nos cuenta una historia, y sólo al final de la segunda estrofa (sobre seis estrofas en total, más un verso conclusivo) es cuando se puede vislumbrar, por pinceladas nada más a partir de la tercera estrofa, la idea de un hombre —no la de un niño— y de un preso.

José Hierro seguirá muy fiel a esta temática del compromiso al compás de la música (¿o será al revés?) hasta en sus últimos poemas, como se puede notar en un poema de *Cuaderno de Nueva York*, cuyo título es muy conmovedor, puesto que el poeta se presenta «En son de despedida». La voz poética se afirma claramente con un yo desde el primer verbo que abre el poema —«no vine»— dirigido a un tú —«sólo por decirte»—. Ese tú puede corresponder a varias entidades: la ciudad de Nueva York que va a dejar la voz poética, el ser amado, la mujer amada, pero también la poesía y/o la vida, porque la vida es poesía y la poesía es vida para José Hierro, fusión-confusión de ambas que se nota en estos versos:

y eso que yo soñaba ser todo para ti
 como tú lo eres todo para mí (683)

El compromiso sigue claramente afirmado con la presencia doble de la cárcel, que habrá parasitado toda la vida y la obra del artista. Pero esta vez se trata de una cárcel que se vuelve sinónimo de libertad:

He vivido días radiantes
 gracias a ti. Entre mis dedos se escurrían
 cristalinas las horas, agua pura. Benditas sean.
 Fue un tercer grado carcelario:
 regresas a la cárcel por la noche,
 por el día espejismo –te sientes– libre, libre, libre. (683)

A modo de balance intermedio, al final de este primer movimiento de nuestro análisis, podemos afirmar, con José Hierro –a propósito de la poesía y del poeta, por una parte, y de la música y del músico, por otra–, que «el poeta cuenta. Hasta aquí nada le distingue del prosista. Pero cuenta cantando, dando a lo que cuenta temperatura personal, vibración, dimensiones mágicas. Esto es lo que le acerca al músico. El poeta maneja, aguados, los mismos procedimientos –ritmo, melodía, timbre, tonalidad– que el músico. Sólo que éste los emplea en su estado puro, sin el peso muerto de lo conceptual. Por esta razón, cualquier poeta adopta ante la música una actitud de profundo interés, de respeto envidioso»¹⁰. Hablaremos más adelante de estas «dimensiones mágicas» como presencia divina que José Hierro admite en su poesía, según lo confirma el estudio de Pedro J. de la Peña: «A partir de la intercomunicación de las artes, José Hierro discute la idea de Paul Valéry sobre que ‘el primer verso nos lo dan los dioses; el resto hay que escribirlos’ (*Tel quel*). Lo que nos dan los dioses, opina José Hierro, no es un verso, es un ritmo»¹¹.

II. Una partitura coral a nueve pulsaciones

Partiré de una cita de José Hierro, quien afirma: «personalmente –y referido a mi actividad de escritor, no de saboreador de obra ajena– voy siempre al verso más o menos tradicional. Rimado y metrificado, aunque la métrica, muchas veces, sea una especie de pretexto para hacer que el ritmo esté en desacuerdo con ella, a fin de conseguir determinados efectos. Es como ciertas obras musicales, que al emplear la síncopa encierran ritmos ternarios en compases binarios, o viceversa. Esto suele provocar efectos de inquietud»¹². Y en efecto, para un músico¹³, las sín-

¹⁰ José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», cit., p. 161.

¹¹ Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.

¹² José Hierro, «Definición, apreciación y ruta de su poesía», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 57.

¹³ Quiero agradecer a la Maestra Catherine Molmerret, profesora de música y canto coral en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon, y jefa del coro del Auditorio Nacional de Lyon, sus varios comentarios y sugerencias sobre estos temas.

copas expresan lo jadeante, una respiración no habitual, *a contratiempo* (título de uno de los poemas de José Hierro), y la alternancia entre un ritmo ternario y un ritmo binario introduce mucha flexibilidad y suavidad en el compás: una prueba, si es necesaria, del buen conocimiento de la música que tiene José Hierro.

A. Al compás de los eneasílabos y de las innovaciones

Bien se sabe, gracias a los especialistas –rápidamente lo capta también el profano– que el verso favorito de José Hierro es el eneasílabo. Como precisa Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, el eneasílabo es «un verso simple de nueve sílabas, con acentos interiores variables, salvo el de la octava sílaba, que es imprescindible. La distribución de los acentos en el interior del verso configura los distintos tipos de eneasílabos que pueden ser dactílico, trocaico, mixto o polirrítmico. [...] El eneasílabo aparece en la métrica castellana desde el siglo XV, tanto en la poesía culta como, sobre todo, en la popular (villancicos y osautas), persiste en el Siglo de Oro (especialmente en la poesía popular de estribillos y letras de baile), en el Neoclasicismo y Romanticismo (J. Espronceda), y llega a su mayor auge con el Modernismo. En este período abunda en todas sus variedades»¹⁴. Atendiendo a su manera de escribir, José Hierro hace un uso muy peculiar del eneasílabo; nótese, a modo de ejemplo, el poema «Experiencia de sombra y música», de *Cuanto sé de mí*. El poema, homenaje a Haendel, mimetiza el ambiente y la atmósfera de la época barroca con el empleo de palabras del entorno conceptual dominantes en la época: esferas, bóveda, cenit, celeste y celestemente, Universo, movimiento, órbita... Normalmente la temática hubiera sugerido el uso de la sílaba asonantada (11-7 pies), del romance en octosílabos o del alejandrino, pero José Hierro prefiere el uso del eneasílabo, que le permite jugar con otro tipo de musicalidad.

La composición juega con una multitud de sinestesias que combinan los diferentes sentidos –vista, oído y, lo más llamativo, el olfato–, pero también los cuatro elementos –aire, fuego, agua y tierra–, como anuncian dos versos del poema, lo cual constituía un tópico de la época barroca. Asonantado en *o-a*, los eneasílabos de la primera estrofa permiten poner de relieve cuatro términos («otra», «hora», «bóveda», «remotas») que forman una red de significados y proponen desde el principio un cronotopo que nos sitúa en una temporalidad diferente, fuera del tiempo («otra hora»), y en un espacio arquitectónico propio de los lugares religiosos radicados también lejos («bóvedas remotas»). También funcio-

¹⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 323-324.

nan perfectamente las redes semánticas en las otras estrofas para intensificar el sentido: obra, sombra, prodigiosa, ondas, forma... Además, las sinestesias, las referencias culturales y las mezclas de los diferentes significados abundan en todas las estrofas, como podemos comprobar en la tercera:

Aquí principia el tiempo. Urna
de luna, cárcel de aroma.
Es ya todo celestemente
material. Suenan venas-violas,
trompas –nostalgias, corazones–
claveles-óboes... ¿Quién deshoja
la subterránea luz, los números
armoniosos? ¿Qué cuerdas roban
vida a lo mudo, melodía
a la carne, beso a las bocas?
Vidrio de siglos de la fuente
de donde toda mudez brota.
¿Tú también, hija mía, música,
tú también...? (459)

Lo interesante de la utilización del enneasílabo en este poema, como en los otros en que el poeta emplea este tipo de verso, es que José Hierro sabe poner de realce, gracias a la acentuación interna de los versos, las palabras claves que le interesan (destaco en negrita los acentos tónicos):

No era la música celeste	4-8
de las esferas . Era cosa	4-8
de nuestro mundo . Era la muerte	2-4-8
en movimiento . Era la sombra	4-8
de la muerte . Paralizaba	3-8
la vida al borde de la aurora . (460)	2-4-8

Si el acento octavo es imprescindible, los otros pueden variar; aquí, de los acentos internos más marcados, es el cuarto el que acentúa los siguientes vocablos: «música» (que abre la estrofa a modo de clave de sol dando la temática de toda la estrofa y del poema), «esferas» y «mundo» (sinónimos en el pensamiento barroco para traducir la totalidad), «movimiento» (que es la palabra clave para definir el barroco) y «borde», como sinónimo de frontera, pasaje de un mundo a otro, del terrenal al celestial, en nuestro caso traducido por el único término empleado dos

veces en la estrofa —«muerte»—, que, como por casualidad, es el único acento interno que no marca la cuarta sílaba sino la tercera, lo que aumenta el peso de la palabra por su ubicación inhabitual en la rítmica global de la estrofa. Además, la temática desarrollada en esta estrofa remite a una referencia muy barroca, la de los místicos que consideraban la música como el último eslabón para acceder a Dios, estar en total armonía con lo divino.

Otra característica de los versos de José Hierro es la transformación de las formas clásicas; así, por ejemplo, «Acordes a T. L. de Victoria», como romance, según el canon clásico, tendría que ser octosilábico. José Hierro habilita el romance heptasilábico, quizá obligado por el tema que se impone el poeta: «Tomás Luis de Victoria» es un heptasílabo y con asonancia en *o-a*.

B. Varias voces: el arte polifónico

José Hierro juega con el compás de cada verso, pero ya asentada esta rítmica comparable a la tonalidad de una voz, introduce otras voces que se completan, se mezclan y entremezclan entre sí sobre el modelo de las fugas o de los cánones en el arte coral. Además, la poesía necesita de esta voz primera y de estas voces que provienen de la música, porque «hasta que la voz la saca del silencio, la poesía no es más que un esbozo sin realidad. Lo mismo que una partitura musical, necesita del ejecutante»¹⁵. Por eso, el poeta va a trabajar sobre las diferentes voces poéticas o poemáticas, como se puede apreciar en «Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)», en *Libro de las alucinaciones*. De las siete secuencias que cuenta la composición, notamos hasta cuatro voces en el mismo poema, que se entremezclan sobre el modelo de un coro polifónico: soprano, alto, tenor, bajo. En efecto, en las secuencias impares I, III y V, todas menos la última, la voz poética es una tercera persona que describe desde fuera un acontecimiento en el que Juan Sebastián es el héroe:

Juan Sebastián deja sobre la mesa de trabajo
 [...]
 Juan Sebastián divide exactamente el silencio.
 [...]
 Juan Sebastián ensancha con sus dedos el instante
 [...]
 Juan Sebastián pliega el tiempo entre pétalos (495-497)

¹⁵ José Hierro, «Poesía en voz baja», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 90.

Es interesante notar la progresión de los verbos de acción –dejar, dividir, ensanchar y plegar–, todos ellos relacionados con un trabajo, y en particular un trabajo con y sobre el tiempo. El hilo conductor de todo el poema estriba en un canto elegíaco a la música concebida como arte matemático, y por lo tanto un trabajo sobre el tiempo y sus subdivisiones y múltiples temporales.

Una segunda voz poética corre paralela a la primera en las secuencias pares, II, IV y VI, e incluye un yo dentro de un nosotros que ensancha la situación a un auditorio en el que dicho yo se incluye. Cada secuencia viene introducida por el mismo eneasílabo:

Volvamos a la realidad.

Verso, el anterior, que por otra parte corta con las secuencias precedentes por la idea que sugiere: las secuencias anteriores no son la realidad, son otra cosa. Además, la secuencia VI introduce otro personaje, un tú, Solveig –alusión a *El canto de Solveig* de Grieg–, al que se dirige el yo poético.

La secuencia VII, la única que lleva un título («Madrigal»), tendría que ser la continuación de las impares respecto a la voz poética en tercera persona de singular, pero no es el caso. El «él» se vuelve «yo» y se dirige a un vosotros:

¿Dónde estaréis, cómo borraros, ojos
míos, silencios de color de oliva? (498)

Esto implica, en la estructura de voces, una verdadera polifonía: dos voces –una tercera persona de singular y una primera de plural– como si se tratara de dos coros con dos voces que se subdividen: la tercera de singular (*él*) introduce una segunda de plural (*vosotros*), y la primera de plural (*nosotros*) se subdivide en un yo que se engloba en un *nosotros* y se dirige a un *tú*. Todas las voces están ahí: yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Dos coros, cada uno con varias voces: perfecta definición de la polifonía de la que Bach es un maestro; en sus cantatas, por ejemplo.

C. Las otras voces del poeta: intertextualidad, modernidad y humor

José Hierro habla siempre del imperativo diálogo entre las artes, y en particular entre la música y la poesía. Para él, las artes se deben considerar como una sinfonía: «el arte como sinfonía»¹⁶. Ejemplo de este arte como sinfonía es uno de

¹⁶ José Hierro, «Música terrenal en el aula pequeña. El arte como sinfonía», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 177.

los pequeños cuadros que José Hierro dibujó para ilustrar el libreto del CD con las canciones de Inés Fonseca titulado *Vida*¹⁷, conjunto de textos del poeta puestos en música por la cantante. Uno de esos dibujos representa a una mujer con el pelo en forma de notas musicales¹⁸.

El artista lírico (término que se puede aplicar tanto al poeta como al cantante) que es José Hierro no es un melómano sólo interesado por la música clásica. Su poesía se hace portavoz también de la música contemporánea, la del siglo XX, del jazz, de las influencias estadounidenses. El poeta sabe servirse también de muchas referencias intertextuales cuando es necesario y con guiños a sus lectores oyentes.

Finalmente, otra peculiaridad de la poesía de José Hierro es que, a pesar de la seriedad de los temas elegidos, el poeta no vacila, cuando es necesario, en utilizar el humor. Podemos comprobar estas tres voces del artista en varios poemas, pero he elegido uno que propone las tres al mismo tiempo: «Rapsodia en blue», de *Cuaderno de Nueva York*.

Las referencias a la música contemporánea son evidentes ya desde el título, que remite a la obra de George Gershwin *Rhapsody in blue*. La voz poética juega con los anacronismos entre el siglo XX y la época de la música clásica, al ofrecer-nos las posibles reflexiones de Mozart ante instrumentos nuevos como el saxofón, o menos nuevos como el clarinete, muy presentes en la obra de Gershwin:

Durante una gira de conciertos,
Wolfgang Amadeus Mozart
comunicó a su padre el descubrimiento
de un sonido muy peculiar;
como de oboe que pulió su acento
primitivo, nasal y campesino
y asimiló el lenguaje cortesano. (617)

Existe un constante vaivén entre pasado y presente, puesto que los propios pensamientos de Mozart son influidos por las reflexiones de... ¡Miguel de Unamuno! Otra vez el humor que proviene de los anacronismos introducidos por José Hierro. Épocas clásicas y contemporáneas se mezclan en figuras mitológicas que remiten a los dos periodos:

¹⁷ José Hierro & Inés Fonseca, *Vida*, Colección El Europeo, Dep. Legal M-46767-2002.

¹⁸ *Sin título*, 2002; técnica mixta, acuarela, lápiz y bolígrafo, 13,5 x 13,5 cm; colección personal de Inés Fonseca.

Las ardillas-esfinges de Central Park
me proponen enigmas para que los descifre:
«viva y deje vivir» (617)

Las referencias intertextuales son numerosas. Podemos reconocer unos versos de Paul Valéry y de su famoso *Cementerio marino* entre gaviotas y tumbas, que se convierte en «El cementerio entre los rascacielos» (618); así como unas alusiones a *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, con la evocación del personaje de Charlus, dandy homosexual (y, para los lectores que no se hubieran percatado de la referencia, el adjetivo «proustiano» está mencionado dos versos después):

[...] escucha a ese chismoso de Montesquiou-Charlus
huésped también de Frick
cotillear, proustiano y minucioso,
sobre la vida de las damas [...] (619)

Hay también una cita de *La Celestina*, que encuentra su interpretación contemporánea en una historia del West Side neoyorkino... (¿un *West Side Story* entre moderno y clásico?):

[...] en el West Side donde algo prodigioso
pudo haber sucedido o podrá suceder.
Subo, Calisto, por la escalera de seda
hasta la planta cuarta, o quinta, o décima.
Y la ventana está apagada. Y no está Melibea. (620)

Esta acumulación de referencias, de anacronismos, de pasajes humorísticos otorga gran vivacidad al poema, que el uso del «y» polisindético, muy presente en todo el poema, acentúa:

esa gaviota que dispara una pluma sobre mi cabeza,
y atina, y me vulnera, y sangro
y me desangro frente al oleaje
de flores y más flores y colores tras de los que sonríen
mágicos ojos orientales... (619)

III. La sinfonía de la Eneida «férrea»

Con este título, quiero sugerir que existe en la poética de José Hierro una verdadera búsqueda de un sentido, de un recorrido comparable con una Eneida

que duró toda la vida del poeta, siempre en busca de una tierra poética, la de una poesía musical o de una música poética.

A. *Un mundo de luces y sonidos*

Afirma José Hierro: «no comprendo cómo un artista puede no interesarse por la marcha de las demás artes, de quien [*sic*] la suya es hermana siamesa»¹⁹. Esta mezcla de las diferentes artes y de los diferentes sentidos relacionados con ellas —el oído, la vista, el olfato...— se nota en varios títulos y diversos poemas, como por ejemplo «Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)», de *Libro de las alucinaciones*, que combina pintura y música. Y en efecto, en su arte lírico no vacila Hierro en combinar las artes —la poesía con la música o con las artes visuales— sino también los diferentes sentidos, como podemos comprobar en «Acordes a T. L. de Victoria», de *Quinta del 42*. La asonancia en *o-a* viene reforzada por la tonalidad ascendente de la gran cantidad de preguntas, lo que confiere su musicalidad a todo el poema; que, por otra parte, es altamente visual, por la acumulación de colores:

El órgano de plata [...]
 El amarillo otoño [...]
 las rojas amapolas [...]
 la dorada limosna [...]
 luna verde y redonda [...] (339)

Estas imágenes multicolores nos hacen penetrar en el ambiente de las catedrales de la época barroca, con «rosales sin rosas» y de «luz misteriosa», «luz que se desploma», donde todo «brilla» o donde todo es «lumbre crepuscular».

El poeta, como buen instrumentista que fue, conoce los instrumentos que menciona. Tenemos el ejemplo del órgano analizado por Pedro J. de la Peña: «Un ejemplo de ‘poesía de cámara’ lo es «Acordes a T. L. de Victoria», en donde el poeta recupera el ritmo del órgano en un reducto de ligereza musical donde se recrea la leve sonoridad de un teclado en medio del silencio»²⁰:

Silencio. Del instante
 lunar, la fuente brota.
 ¡Dios mío! Estamos muertos.

¹⁹ José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», cit., p. 161.

²⁰ Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 314.

Gira el astro. Se borra
la eternidad herida,
las heridas palomas,
el cristal donde estalla
la luz que se desploma. (339-340)

El lector oyente de la lírica de Hierro penetra de esta manera en el mundo interior del artista. Y para él, se trata de «Música ante todo», sobre el modelo de Paul Verlaine y de su *Arte poético*: «de la musique avant toute chose». «Hierro, buen lector de la poesía francesa y seguidor de Rubén Darío (cuya musicalidad imita en algunos poemas neomodernistas) no deja de prestarle nunca importancia a ese matiz», afirma Pedro J. de la Peña²¹. Y sabe el poeta cómo combinar la música con el estado del alma: «cuando estamos alegres, ponemos música de baile, algo que rodee con sus ritmos vivos, los ritmos interiores intensificados. Cuando nos sentimos solos y tristes, buscamos consuelo en la poesía: en algo que nos comprenda desde su tristeza»²².

Por otra parte, es muy interesante subrayar que el propio poeta, a lo largo de toda su vida, supo conjugar y practicar diferentes artes a la vez. Su interés por las artes visuales, por la pintura y las acuarelas en particular aparece desde muy joven. La primera obra que se le conoce se titula *Concierto* y es de 1938, cuando el joven poeta sólo tenía dieciséis años. Se trata de un guache y lápiz sobre papel de 32,5 x 25,5 cm (colección particular Torrelavega) que representa a dos mujeres tocando una el harpa y la otra una guitarra²³.

B. «Una poesía para los oídos...»

Como de costumbre, partiré de una cita de José Hierro, quien afirma: «poesía para los oídos, no para los ojos, que es lo que parecemos necesitar hoy»²⁴. Esta poesía para los oídos se dispone según ritmos dados, como precisa el mismo poeta en la antología de Leopoldo de Luis *Poesía española contemporánea (1939-1964)*. *Poesía social* (1965): «el ritmo antecede en ella a la misma realización del poema»²⁵. Tenemos un buen ejemplo de esta importancia del ritmo y del compás

²¹ Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.

²² José Hierro, «Poesía y tristeza», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 49.

²³ José Hierro, *Concierto*, 1938; guache y lápiz sobre papel, 32,5 x 25,5 cm; Colección particular Torrelavega.

²⁴ José Hierro, «Poesía en voz baja», cit., p. 90.

²⁵ En Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.

en un poema con título muy revelador, «A contratiempo», de *Cuaderno de Nueva York*²⁶. Analicemos este pequeño poema:

Este poema tiene un son	4-6-8
que no es el suyo. Imaginad	2-4-8
que estamos bailando un bolero.	2-5-8

Pero la música que suena
yo no la oigo: es otro ritmo,
otro compás, el que yo llevo.
Bailo a destiempo, a contratiempo.
Mi pareja se queja porque
la estoy pisando. ¿Cómo puedo
decirle que escucho una música
que ya sonó o no sonó nunca?
Nos sentamos. No nos miramos.
(No nos veríamos).

El son

de este poema no es el suyo:
llevamos música distinta.
Por eso el baile es imposible
y debo desistir. (661)

Si se dice «contratiempo», implica que hay un tiempo que es la base de la medida temporal musical. Los dos primeros versos nos dan el tiempo básico, a partir de dos eneasílabos que tienen acentos internos en 4-6-8 y 2-4-8. El tiempo cae en los pares; se trata de una especie de partitura en compás binario. El tiempo fuerte cae cada dos cifras, en las sílabas pares, y por lo tanto el contratiempo cae en los impares, 3 y 5. El tercer verso introduce un contratiempo. Es interesante notar que el primero de ellos cierra la pequeña introducción, un terceto. Estos tres primeros versos explican cómo el motivo va a desarrollarse en el resto del poema. Los dos primeros versos dan el compás, y el tercer verso está a contratiempo. Esta alternancia traduce maravillosamente los problemas que encuentra esta pareja que no lleva el mismo compás mientras baila el mismo baile. Todo está en discordancia. El poema se transforma en un viaje hacia..., en busca del... sonido perfecto en que el papel del interlocutor, del lector, del oidor de poesía, se

²⁶ Al hablar con los miembros de la familia de José Hierro, en particular con su hija Marián, durante el curso que se le dedicó a la poesía de su padre, la hija dijo que uno de los boleros que claramente le emocionaba a su padre era *La Malagueña*.

vuelve fundamental. Esta «búsqueda de interlocutor» (como hubiese dicho Carmen Martín Gaité) la encuentra José Hierro con su último poemario: «son dernier recueil, *Cuaderno de Nueva York* (1998), obtient un succès sans précédent –surtout pour un livre de poésie et atteint un très large public qui n'est pas ou plus habitué au genre lyrique²⁷». En efecto, como hemos podido comprobar, todos «sus romances, sus sonetos, pero también sus versos libres están dominados por la cuantificación métrica y la acentuación rítmica para satisfacer el oído del lector. No olvidemos que por su trabajo de tantos años en Radio Nacional, el poeta conocía perfectamente las carátulas musicales del gusto del público y se esmeraba en localizar ritmos verbales que contribuyesen a ese gusto²⁸».

C. ... ¿Una lírica mística?

Al decir «mística», uso el término en su sentido etimológico, en cuanto oculta, secreta, como si la poesía de José Hierro nos propusiera un sentido –secreto, oculto– que tenemos que encontrar. Este secreto lo hemos ido desvelando poco a poco: se trata de la fusión de la poesía con la música, de esta lírica que se anuda con otra idea del misticismo, esta vez religioso. En efecto, José Hierro propone, al igual que los místicos del Siglo de Oro, que la música y la poesía sean un eslabón y solo uno, el último eslabón para acceder a Dios tal como queda expresado en «Experiencia de sombra y música», de *Cuanto sé de mí*:

No era la música divina
de las esferas. Era otra
humana: de aire, agua y fuego.
Era una música sin hora
y sin memoria. Carne y sangre
sin final ni principio. [...] (459)

La poesía de José Hierro confiere gran importancia a la música, pero también, como es normal, a lo que es música aunque no lo parezca: los silencios, que desempeñan asimismo un papel sonoro. Desde 1967, el poeta declara, en palabras de Alarcos Llorach, «la importancia del silencio, del silencio como efecto expresivo activo, no solamente como algo pasivo»²⁹. Así, los puntos suspensivos, las pausas, la oquedad del silencio en medio de poema, están presentes en varias composiciones, como «Interior», de *Alegría*:

²⁷ Philippe Merlo Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, cit., p. 127.

²⁸ Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.

²⁹ En *ibid.*, p. 316.

Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. No quisimos romper el silencio. (142)

«Efectivamente, sin el silencio, la música se convierte en algarabía, en ruido que aturde para la reflexión o el sentimiento»³⁰, como muy bien expresa Pedro J. de la Peña a partir del poema «Acelerando», de *Libro de las alucinaciones*:

“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. (536)

Pedro J. de la Peña hace un estudio muy interesante de estos versos al afirmar que «sin la pausa entre ‘silencio’ y ‘yo besé’ no hubiera pasado el tiempo suficiente para percibir la lejanía de ‘la noche aquella’ ni tendríamos la impresión de la profundidad de las arrugas en la frente de la amada. De esa el silencio no es sólo una palabra, sino una pausa temporal imprescindible para señalar la velocidad a la que transcurre la vida una vez transcurrida»³¹.

Como anunciaba al principio de este tercer momento de mi demostración, existe en la poética de José Hierro una verdadera búsqueda de un sentido, de un recorrido comparable con una Eneida que duró toda la vida del poeta, quien estaba siempre en busca de una tierra poética, la de una poesía musical o de una música poética. Puedo decir ahora que la música y la poesía se funden y confunden al final en estos silencios, porque son los silencios los que paradójicamente hablan más. Este silencio sería la huella de este misticismo laico de Hierro, lugar donde mejor se puede encontrar este secreto oculto de la poesía del autor.

Conclusión

Como hemos podido observar, la poesía de José Hierro es una verdadera partitura que se dirige a todo tipo de público, porque su poesía-música es a la vez popular y culta, oscila entre temas hondos, como el encierro y la muerte, que son las huellas de su vida, y un profundo compromiso que está presente a lo largo de toda la existencia del artista. La poesía-música de Hierro es también una partitura que tiene la peculiaridad de poseer un compás muy suyo de nueve pulsaciones, los

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

versos eneasilábicos que utiliza Hierro como marca de su estilo. Además, el arte musical del poeta es inmenso, y traduce un buen conocimiento de la música, que incorpora a sus poemas, mostrándonos que sabe utilizar un sinfín de voces comparables con el arte polifónico coral que, por otra parte, se nutre de intertextualidad, de modernidad y de humor. Se trata, pues, de una verdadera sinfonía que nos propone José Hierro: sinfonía de luces y sonidos, «una poesía para los oídos» que desemboca en una lírica mística en su sentido más laico, es decir, en la búsqueda de algún sentido oculto en su poesía que sólo puede encontrarse en el silencio.

Como he hecho a lo largo de todo este trabajo, voy a dejar la palabra de nuevo a José Hierro cuando se pregunta, a propósito del acercamiento, fusión y confusión de las diferentes artes, «¿quién podrá reunir las, crear el gran ballet o la gran ópera o el gran oratorio de nuestro momento, concertando y orientando las voluntades dispersas?³²» Bien se puede contestar que este «quién» fue y sigue siendo el propio José Hierro, el cual, según hemos visto, se esforzó, a lo largo de toda su vida, por relacionar las artes, la poesía con la música, pero también la música con la pintura y la poesía con la pintura, alentado por este soplo de vida que le permitió escribir en «Episodio de primavera», de *Cuanto sé de mí*: «Del vivir nace el cantar»; haciendo hincapié de esta manera en el último vínculo que el poeta quiere poner de realce entre el arte y su/la vida.

PHILIPPE MERLO MORAT

UNIVERSIDAD DE LYON - LUMIÈRE LYON 2

³² José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», *cit.*, p. 163.