

EL ARTE MUSICAL DE JOSÉ HIERRO

Por Armando López Castro

Desde el principio, el Verbo fue cantado. El origen de lo poético está en el ritmo, asociado generalmente a una palabra que se repite, cuyo movimiento genera el poema y despierta su emoción. A partir del siglo XVII, con la separación entre los códigos verbal y matemático, hay un claro intento por alejarse del dominio de la palabra y alcanzar la fusión total de forma y contenido, propia de la música, a la que aspira todo arte. Cuando el lenguaje abandona el uso común de la sintaxis, tiende a un ideal de forma musical, vigente en el repertorio de la sensibilidad romántica, donde el artista es un músico y la fluidez de la forma musical se aproxima más al origen de la palabra creadora, según vemos en los *Himnos a la noche* de Novalis, que giran en torno a una metáfora de musicalidad cósmica, o en la síntesis expresiva de la música de Wagner, que tanto habría de influir en la estética literaria desde Baudelaire hasta Proust. El sentimiento de la muerte del lenguaje como falta de fe en la autoridad expresiva de la civilización europea, visible en las *Parábolas* de Kafka, en el teatro de Beckett y en la música de Schönberg, deriva hacia el silencio (“De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”, dice Wittgenstein en el *Tractatus*), que rebasa los límites del decir y da prueba de lo trascendente. Más allá de los poemas, de la culminación de Hölderlin o la abdicación de Rimbaud, está el hecho de la renuncia, del silencio elegido.¹

A lo largo de sus ensayos y entrevistas José Hierro (1922-2002) ha insistido en que el germen de un poema era siempre un ritmo, una música, sobre la que el poeta componía la letra de la vida. Desde el comienzo de su trayectoria poética,

¹ Refiriéndose a la prioridad del ritmo sobre la palabra, señala T.S.Eliot: “pero sé que un poema o un trozo de poema, puede tender primero a cobrar realidad como un ritmo determinado antes de que llegue a ser expresado en palabras, y que ese ritmo puede hacer nacer la idea y la imagen”, en su ensayo “La música de la poesía”, recogido en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur, 1959, pp.32-33. Por lo que se refiere a la idea de que la música es superior al lenguaje, véase el artículo de G.Steiner, “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, pp.53-85.

que él mismo resume en seis libros, *Tierra sin nosotros* (1947), *Quinta del 42* (1953), *Cuanto sé de mí* (1957), *Libro de las alucinaciones* (1964), *Agenda* (1991) y *Cuaderno de Nueva York* (1998), Hierro canta, no la anécdota, sino el reflejo emocional de los hechos vividos, de modo que el tiempo, que es siempre un filtro del recuerdo, dota a sus poemas de un sustrato melancólico, propio del ser incompleto, que busca la transformación del mundo y del hombre. Esa melancolía es la nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable, el de la infancia o primera juventud, al que tiende la poesía (“Melancolía: que a la poesía conduce”, afirma Gottfried Benn). Siendo, pues, esa nostalgia respecto a lo imposible la esencia del arte, el poema conservará en su raíz rastros de lo *sacrum* arquetípico y su lenguaje, en su función mediadora, irá de lo real a lo ideal, integrando en su movimiento ironía y analogía. Entre una y otra, entre la ordenada ensoñación de la analogía, que vislumbra el universo como un sistema de correspondencias, y la lúcida distancia de la ironía, que pone en tela de juicio la visión sistemática de la realidad, se mueve la escritura de Hierro, cuyo discurrir dinámico y envolvente arranca de una vivencia concreta y aspira a la trascendencia. El fluir poético de su voz, su condición rítmica, es lo que la torna singular.²

A diferencia de la arquitectura, la escultura y la pintura, artes del espacio, la música y la poesía son artes temporales. Una y otra necesitan del ritmo, que engendra la vivencia original y se percibe a través de las palabras, que son música y letra a la vez. Si a partir del modernismo y las vanguardias, etapas de experimentación y renovación de los lenguajes poéticos, la noción de ritmo remite tanto a la organización del texto como a lo que, desde dentro, lo impulsa, es evidente que, tras algunos trabajos de los formalistas rusos, el ritmo del verso se apoya en el significado y en el orden sintáctico, afectando al lenguaje en su conjunto. Al considerar el verso como la unidad rítmica fundamental del poema, la poesía más reciente abandona la antigua interpretación mecanicista, según la cual el ritmo se reduce a puro sonido, para adaptarse a la unidad orgánica del discurso poético. Si al acabar de leer un poema de Hierro lo que más recordamos es su arquitectura y musicalidad, es decir, la composición y la melodía de la frase, es porque para el poeta santanderino, fuertemente apegado al ritmo como base de su poesía y atento siempre a las nuevas combinaciones métricas, la

² Sobre el movimiento rítmico, que es anterior al verso y origen del poema, señala José Hierro: “¿Qué entiendo yo por ritmo poético? En principio, claro está, estoy de acuerdo con lo de las sílabas átonas y tónicas. Pero niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado un ritmo total, una sucesión de ritmos”, en “Palabras antes de un poema”, *Elementos formales de la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, p.67.

to siempre a las nuevas combinaciones métricas, la emoción es el resultado del efecto general del poema, no de unos versos aislados. Ya en su primer libro *Tierra sin nosotros*, en donde los poemas comparten un fondo sentimental de pérdida paradisíaca y el sujeto poético experimenta un viaje de transformación hacia la muerte, el manejo del eneasílabo polirrítmico, que ofrece múltiples posibilidades expresivas en su adecuación al habla cotidiana, contribuye a la integración dialéctica de sonido y sentido. Tomemos como ejemplo el poema “Canción de cuna para dormir a un preso”, en donde la forma rítmica, en su libertad y aproximación al discurso común, va adaptándose progresivamente a la emoción

CANCIÓN DE CUNA PARA DORMIR A UN PRESO

- La gaviota sobre el pinar.
 (La mar resuena).
 Se acerca el sueño. Dormirás,
 soñarás, aunque no lo quieras.
- 5 La gaviota sobre el pinar
 goteado todo de estrellas.
- Duerme. Ya tienes en tus manos
 el azul de la noche inmensa.
 No hay más que sombra. Arriba, luna.
- 10 Peter Pan por las alamedas.
 Sobre ciervos de lomo verde
 la niña ciega.
 Ya tú eres hombre, ya te duermes,
 mi amigo, ea...
- 15 Duerme, mi amigo. Vuela un cuervo
 sobre la luna, y la degüella.
 La mar está cerca de ti,
 Muerde tus piernas.
 No es verdad que tú seas hombre;
- 20 eres un niño que no sueña.
 No es verdad que tú hayas sufrido:
 Son cuentos tristes que te cuentan.
 Duerme. La sombra toda es tuya,
 Mi amigo, ea...
- 25 Eres un niño que está serio.
 Perdió la risa y no la encuentra.
 Será que habrá caído al mar,
 la habrá comido una ballena.
 Duerme, mi amigo, que te acunen
- 30 campanillas y panderetas,
 flautas de caña de son vago
 amanecidas en la niebla.

No es verdad que te pese el alma.
 El alma es aire y humo y seda.
 35 La noche es vasta. Tiene espacios
 para volar por donde quieras,
 para llegar al alba y ver
 las aguas frías que despiertan,
 las rocas grises, como el casco
 40 que tú llevabas a la guerra.
 La noche es amplia, duerme, amigo,
 mi amigo, ea...

La noche es bella, está desnuda,
 no tiene límites ni rejas.
 45 No es verdad que tú hayas sufrido,
 son cuentos tristes que te cuentan.
 Tú eres un niño que está triste,
 eres un niño que no sueña.
 Y la gaviota está esperando
 50 para venir cuando tú duermas.
 Duerme, ya tienes en tus manos
 el azul de la noche inmensa.
 Duerme, mi amigo...
 Ya se duerme
 55 mi amigo, ea.

Dentro de la tradición románica, las antiguas canciones de cuna se cantaban para dormir a los niños y librarlos de posibles peligros. Por eso aquí, la invitación al sueño, por parte del hablante, revela su deseo de evadirse de una realidad hostil. Desde tal actitud compartida se puede llegar a entender la visión personal de la experiencia artística, en la que destacan los signos gráficos del paréntesis inicial, "(La mar resuena)", y el desplazamiento final ("Ya se duerme"); los morfológicos del imperativo y vocativo ("Duerme, mi amigo"), que surcan el poema a modo de estribillo y le dan una estructura fuertemente apelativa; los sintácticos de la simetría y el paralelismo, puestos de relieve por una misma estructura oracional ("No es verdad que tú"), que refuerza su contenido; y los semánticos de la compleja red simbólica ("La gaviota sobre el pinar", "la niña ciega sobre ciervos de lomo verde", "un cuervo sobre la luna"), además del mar y la noche, en los que se combina la nostalgia del pasado con la tragedia presente. Si tenemos en cuenta que la intención del hablante es que ese niño alcance lo absoluto por el sueño ("Duerme, ya tienes en tus manos / el azul de la noche inmensa"), pues ya desde Novalis el azul es signo de lo absoluto, observamos que la creación del poema viene dada por la proyección sentimental del hablante sobre ese preso, que es cada uno de nosotros, experiencia compartida que llega a percibirse desde un fondo musical ("Duerme, mi amigo, que te acunen / campanillas y panderetas, / flautas de caña de son vago / amanecidas en la niebla"), ya que la experiencia

musical en sí es un modo de conocimiento y una forma de buscar la verdad. Además, la sensación de temporalidad que recorre el poema (“Tú eres un niño que está triste”), atenuada mediante la ironía de la negación (“No es verdad que tú hayas sufrido”), subraya que el tiempo es una consideración necesaria para la música, que en el ahora de la música podemos percibir la memoria de lo vivido.³

Si *Tierra sin nosotros* (1947) alude a la desaparición de un pasado ideal por el presente de la guerra civil (“Pero ya todo / se vino a tierra una mañana”, escuchamos en el poema “Generación”), en *Quinta del 42* (1952), la sensación de desolación, de amarga frustración, revela la imposibilidad de evitar la desaparición del paraíso. Dentro de su condición liminar, pues *Quinta del 42* cierra la primera época de José Hierro y abre su poesía a nuevos modos de expresión, se observa la preferencia por una estética de signo realista, acorde con el pensamiento sartreano entonces dominante, que desdeña el entusiasmo y se decanta por el testimonio. Empieza así a pesar la realidad en la escritura, propia del *reportaje*, frente a la *alucinación*, que busca más bien exteriorizar lo imaginario. En la sección tercera del libro (“Esfinge interior”), sin duda la más importante y dividida en “Alucinaciones” y “Canto llano”, el poeta se afana por liberarse emocionalmente de lo experimentable, acogiendo a la música religiosa de Victoria y Palestrina, música espiritual, de gran fuerza interna, vencedora del tiempo y de la muerte. En el poema dedicado al músico español, el diálogo imaginario entre música y arquitectura, entre lo gravitante y lo aéreo, implica una invocación al Otro, un encuentro con lo desconocido que reclama lo poético

ACORDES A T.L. DE VICTORIA

¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
abiertas a las olas?
5 El órgano de plata.
Los rosales sin rosas.
El viento galopando
por la luz misteriosa.
El amarillo otoño
10 besándonos la boca.

³ Para el análisis del ritmo poético en los años siguientes al postestructuralismo, véase el estudio de A.Herrero, *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Universidad de Alicante, 1995. Por lo que se refiere a los esquemas rítmicos en la poesía de José Hierro, pueden verse, entre otros, los ensayos de I.Paráiso, “Análisis rítmico de la poesía de José Hierro”, en *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976, pp.59-71; y de S.Cavallo, “Conciencia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, 1988, pp.291-309. En cuanto a los poemas musicales, sigo la antología seleccionada por Manuel Romero y revisada por José Hierro, *Música*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999.

¿Aún abrirás los bosques?
 ¿Aún talarás las olas?
 ¿Alzarás las columnas
 de la noche a la gloria?
 15 ¿Gotearás de estrellas
 las rojas amapolas?
 ¿Harás brillar los peces
 sobre la orilla sola?
 ¿Prenderás tus marfiles
 20 en las cimas remotas?
 ¿Poblarás con tu lumbre
 crepuscular la aurora?
 ¿Serás el mismo que eras
 Tomás Luis de Victoria?
 25 ¿Llevarás en la mano
 la dorada limosna,
 misteriosa moneda,
 luna verde y redonda,
 ojo donde los hombres
 30 apacientan sus horas?

Silencio. Del instante
 lunar, la fuente brota.
 ¡Dios mío! Estamos muertos.
 Gira el astro. Se borra
 35 la eternidad herida,
 las heridas palomas,
 el cristal donde estalla
 la luz que se desploma.
 Todas las almas llevan
 40 sangrando su corona.
 Sin tiempo. Sin caminos.
 Como un árbol sin hoja.
 Como una primavera
 muda, y errante y rota...

En el ambiente conflictivo español del siglo XVI, época dorada de la polifonía renacentista, la personalidad grave y austera de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) se proyecta sobre su música, a la vez apasionada y serena, cuya simultaneidad de sonidos afines pero distintos contribuye a dar una sensación de plenitud. Desde los motetes de 1572 hasta el *Officiun Defunctorum* de 1605, pasando por el incomparable *Officium Hebdomadae Sanctae*, la música de Victoria muestra una depurada estética, en la que la alternancia de diversos sonidos, el uso continuado del contrapunto, el diálogo entre coro y coro con preferencia de frases breves y la predilección por la agrupación coral se organizan en función de un impulso trascendente. La simplicidad técnica y emoción estética de esta música

ca, que se eleva desde los sentidos a la contemplación de lo divino, es intensamente realista y personal, similar a la de nuestros místicos, cuya escritura deriva de la propia experiencia y ofrece una aversión por las generalizaciones. Por eso aquí, los distintos recursos estilísticos, la respuesta afirmativa de la interrogación retórica que surca el poema, expresada mediante la forma verbal en futuro como signo de cumplimiento, a la que se añade la del imperfecto como tiempo de la evocación (“¿Estarás donde estabas?”, “¿Serás el mismo que eras?”); el valor determinativo de los adjetivos (“luz *misteriosa*”, “*dorada* limosna”, “*misteriosa* moneda”, “luna *verde* y redonda”, “las *heridas* palomas”, “una primavera / *muda*, y *errante* y *rota*”), que alteran la significación del sustantivo e introducen el punto de vista del hablante; y la serie de símbolos con valor sagrado (“el viento”, “la luz”, “los bosques”, “las estrellas”, “las fuentes”, “las palomas”, “el árbol”), todos ellos coronados por el astro lunar, signo de renovación cíclica, revelan un deseo de penetración en el más allá, de que lo vivido no se acabe con la muerte. La virtualidad de la expresión poética (“¿Alzarás las columnas / de la noche a la gloria?” y “¿Poblaras con tu lumbre / crepuscular la aurora?”) es tal vez el rasgo distintivo de la música de Victoria, que ofrece, desde su composición sólida y cerrada, una sensación abierta y aligerada, como si entre las distintas voces se filtrara un aire sutil y trascendente.⁴

La misión de la poesía es dar nombre a las cosas, fijar lo efímero. En el poema “Nombrar perecedero”, que abre *Cuanto sé de mí* (1957), el poeta nos ofrece una poética de la caducidad, esencia de lo humano, en la que nombrar las cosas es poseerlas, salvarlas del olvido (“Nombraros ¿no es poseeros para siempre, cosas, nombres?”). Convencido de que la poesía es de aquí y de ahora (“Del vivir nace el cantar”, escuchamos en el poema “Episodio de primavera”, síntesis de la poética de Hierro), la voz poética pretende eternizar la realidad transfigurándola, sublimando la anécdota, pues lo realmente vivido sirve sólo de punto de partida para la alucinación poética, o de contraste sobre el cual resalta más el contenido lírico. Para Hierro cada poema se configura como un lugar de encuentro y de lo que habla es de lo que tiene de insólito, de una presencia indecible, tal vez por única y singular, que el lenguaje no cesa de invocar. Si su palabra convoca a un encuentro con lo ausente, no sorprende que, en la unidad de su experiencia poética, tenga lugar un diálogo

⁴ Para la relación de existencia y expresión a la luz del pensamiento de Sartre, cuya traducción de “El existencialismo es un humanismo”, hecha por Eugenio Frutos en la revista *Proel* (1949), Hierro ha leído, véase la edición de J.Urrutia sobre *Quinta del 42* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp.19-22). Por otra parte, el abandono de la visión esteticista por la testimonial ha sido analizado por Emilio de Torre en su estudio, *José Hierro, poeta de testimonio* (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983). En cuanto a la significación de Luis de Victoria dentro del polifonismo renacentista, tengo en cuenta, entre otros, los trabajos de S.Rubio, *Historia de la música española.2.Desde el “ars nova” hasta 1600* (Madrid, Alianza, 1983, pp.196-217); y J.Cercós y J.Cabré, *Victoria* (Madrid, Espasa-Calpe, 1981).

entre música y poesía, entre cantar y nombrar, una prolongación ilimitada del tiempo que se quiere eternidad en la fluidez de la forma musical. La flexión de la memoria se abre paso en el sonido de la música (“La memoria se dedica a un canto profético-musical”, dice Novalis), pues la música permanece siempre. Sólo desde el instante del poema, lo histórico y lo eterno podrían formar una constelación, como sucede en los poemas dedicados a compositores, “Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven” y “Experiencia de sombra y música”, donde la creación musical se alza como modelo del tiempo eterno. En el primero de ellos, la música total de Beethoven, expresión de todos los sonidos del mundo, persigue melancólicamente, en el canto de la modulación ensimismada, la variación de la vida que eternamente huye

SINFONIETA A UN HOMBRE LLAMADO BEETHOVEN

Allegro

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

Tuvo fe
en el Gran Goethe, en la Alegría,
en el Amor, en la Belleza,
en la Verdad, en la Amistad,
15 en todas aquellas esfinges que estaban barriendo de sobre la tierra
Dios sabe qué vientos, que signos, qué rayos maléficos.
Cuando la boca de amapola,
cuando la mano primavera
lo besaba, lo acariciaba,
20 Schiller, hermoso y juvenil,
Schiller, montando su potro florido
le iluminaba el corazón.

Tuvo fe, lo sabéis, en el Júpiter fuerte y sereno de Weimar.
Tocó la mano de oro y mármol
25 de aquella hermosa estatua viva.
Una marea inesperada
deshizo el barro de los pies
de Zeus (fue que se apartó
del camino, que destocó

30 la cabeza de mediodía
cuando pesaba un aristócrata).

... Y lo mismo con la Alegría,
y con Julieta, y con Betina,
y con lo que era suyo. (Schiller
35 había muerto hacía tiempo).

Adagio

Los astros despliegan sus órbitas
imposibles. Luego congelan
la luz esclava. Reina el hombre
en el centro del Universo.

40 Los rayos negros acarician
la calavera de la música.
Desde el silencio el hombre asciende
hasta su trono. El hombre pisa
los peldaños de paz. El hombre
45 da sus entrañas a los buitres
encadenados a lo mudo.

Desde el silencio talla el hombre
en el granito de las aguas
infinitas, dioses efímeros.
50 Hojas y frutos caen del sueño
a la hoguera del mundo inmóvil.

Entre qué escamas de violines
otoñales, entre qué esferas
vertiginosas, sombras secas
55 de lo eterno, limo de siglos,
oro y piedra, helecho de púrpura
entre qué simas de espanto,
entre qué huesos de armonía,
entre qué apagamientos –dime–
60 forjabas metales que fueron
la carne misma del destino,
el eje en torno al que giraba
la pesadumbre de los héroes,
la columna que sostenía
65 tan misterioso apagamiento...

Por lo negro fuiste olvidando
las flautas de la primavera,
y te volvías Uno y Todo,
sonora gruta del enigma,
70 centro de mágicos destellos,

más alto que truenos y dardos,
 más hondo que penas y océanos.
 Alcázar que fuiste arrancando,
 diamante a diamante, a las horas.

- 75 Dueño y señor. Ya reinas, Hombre,
 en el centro del Universo.
 Empuñas las riendas y sabes
 detener su galope loco.
 Ciñes corona de laureles
- 80 -César de imperio de ceniza-
 y navegas sobre las lágrimas
 que proclamaron que viviste.
 Solitario en la noche, como
 recién nacido o recién muerto.
- 85 Mármol sin tiempo, bronce y tronco,
 carne inmortal de las estatuas.
 Héroe en la noche, derribado
 sobre lo helado de un escudo.

Largo

- Muerto en la noche sobre lo helado del escudo.
- 90 Donde estuvo el principio era la soledad.
 Un hombre viejo, sordo...En Viena...Un soñador
 decepcionado...Un hombre, sencillamente...Era
 la soledad...
- A costa de cuánta pesadumbre
- 95 melancólicamente soportada; de cuánto
 gozo obstinadamente desterrado; de días
 y sombras, sepultadas sin una sola lágrima,
 forjaste cada pluma de tus alas, volaste
 hasta alcanzar los páramos del principio (del fin).
- 100 Y sólo en el principio (en el fin) el secreto
 se ha desnudado.
 Libre divinidad del bosque,
 criatura del agua, creadora del viento,
 señora de los rayos que perseguiste. Allí
- 105 vivía. Allí faltaba su figura. Allí estuvo.
 Pero su reino no era el reino de los hombres.
 Su voz no modulaba para los hombres. Tiene
 su origen más allá del alma de los hombres.
- Y en tus manos sus rayos mojados ya no eran.
- 110 La luz que avideciste para ceñir la frente
 de los hombres, no pudo atravesar el muro
 que separa lo eterno del tiempo. Es como luz

soñada, luz de cauce imposible que muere
 al despertar. Y así iniciaste el descenso
 115 a la tierra. Y la tierra estaba solitaria.
 Y ya no había hombres, sino dioses frustrados
 y futuros. La nave fue botada a la mar.
 Y el mar ya no sería hasta mañana. Sombra
 sin lugar y sin día. Mar para ser surcada
 120 por sombras...

La palabra jamás interpretada,
 aún fresca del contacto celeste, fue traída
 por ti a la tierra. El vaho de la respiración,
 el palpar oculto del corazón, las manos
 125 que pulieron la arista de la montaña, el pie
 que golpeó las rosas del mundo, deshicieron,
 arrebataron, fueron arruinando la voz
 dorada, el oleaje del prodigio. La música
 regresó a sus colmenas. Marchita sonaría.
 130 Herrumbrosa y helada giraría. Y sus giros,
 vertiginosos cada suspiro, acelerados
 cada silencio, entraban en la inmovilidad.
 Música que era suma del tiempo. Y no tenía
 fin ni principio. Acorde cristalizado. Vida
 135 en la que se acumulan instantes de oro y noche.
 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
 140 del tiempo. Grave música inalcanzable, en manos
 de Dios, que estaba libre del círculo del tiempo.

Scherzo

Llegas de pronto,
 sombra poniente, sandalia de púrpura,
 pórtico de oro.

145 Trompas te anuncian.
 Cascos golpean tu carne que cruje
 bajo la túnica.

Todo en mi mano.
 Todo esperando que el canto del ave
 150 baje a ordenarlo.

Son como dioses:
 cuerpo de hierba y de lluvia. De fuego
 sus corazones.

- 155 ¿Tú los llamabas?
 ¿Tú aprisionaste sus libres imágenes,
 cárcel del agua?
- Bebe de prisa
 tanta hermosura que sangran las horas
 locas de vida.
- 160 Llega de pronto.
 Rompe y dispersa y extingue los mágicos
 fuegos sonoros.
- Pone mordazas
 a la celeste armonía. Ya es todo
 165 fría coraza.
- Alma sin vida.
 ¿Llegas de nuevo, mi hermana de siempre,
 melancolía?

Allegro final

- 170 Estaba a punto de alcanzar
 el gran silencio. Acariciaba
 el terciopelo de las olas,
 los metales de la distancia.
 Entornaba la medianoche
 sus claros párpados de agua.
- 175 Y, de pronto, resucitáis.
 Y, de pronto, asaltáis murallas,
 devastáis con hacha y antorcha
 sombras transidas de nostalgia.
 Era todo maravilloso
- 180 hace un instante. Planeaba
 por el espacio, sin más roce
 que el de la estrella, sin más alas
 que la negrura, sin más hora
 que la hora eterna de las almas.
- 185 Y, de pronto, resucitáis.
 Algo -¿fue un trueno, un mar?- estalla
 desde el tiempo, desde los hombres,
 desde el fuego que los abrasa.
- 190 Calor, tañido a medianoche,
 en Viena...Un hombre, con la espalda
 encorvada por muchos bronces,
 de pesadumbre...En Viena...Ramas
 y arpas acunan el ayer

- que él acunara con sus lágrimas.
 195 Estáis, aquí, los prodigiosos
 olvidados...Sopláis las ascuas
 del corazón con bocas vírgenes,
 hombres, sombras, ondas, montañas;
 estáis aquí. Seguí su estela
 200 sobre el río que lo arebata.
- Habrá sonado un rumor de élitros:
 se liberan vuestras entrañas.
 Cálidas palmas lo devuelven
 al solar que lo encadenara.
 205 Os miro en vuestra oscuridad.
 Quizá devolvéis las miradas.
 Y sois cuerpos desconocidos
 en que la noche se remansa.
 Lo devolvéis al tiempo, al yunque
 210 de las penas, a la garganta
 del ruiseñor: espejos donde
 se mira la desesperanza.
 Cuerpos en pena, moradores
 del recuerdo y la nostalgia...
- 215 En Viena, un hombre sordo, un viejo
 melancólico, el que adoraba
 a la Alegría, un solitario,
 un hombre que había creído con toda su alma,
 con todo el ardiente volcán de su vida...
 220 un hombre desnudo que había dudado y erraba
 por lo secreto y callado y helado y oscuro
 para olvidar lo que a golpes de espuma le habían robado las aguas.
- Un solitario buscando en los hombres al hombre,
 al hombre en sí mismo, una página
 225 en negro...¿quién besa al que es hoy, al perdido
 jamás recobrado? ¿Quién roba su luz remansada a esta estatua?
- Estos rostros tuvieron un nombre. Ya son
 ardientes ajenos. Este hombre pisaba
 la lumbré del mundo, y hoy pisa la noche del mundo.
 230 Quiere llorar, y el silencio le abrasa las lágrimas.
- Estábais aquí, y acechábais detrás del silencio,
 ardientes ajenos, cubiertos los rostros de máscaras,
 árbol de gozo que arroja una sombra de olvido y tristeza,
 mina del mismo metal que sonara en su alma...
 235 En Viena...aquí estábais, poniendo un cadáver en pie,
 hundiendo un cuchillo en su carne apagada.

José Hierro es un poeta que se ha interesado siempre por la tensión entre ser y parecer, por el laberinto de máscaras y disfraces, destructores de ídolos y espejismos. Por eso ha escrito sobre la nostalgia y la melancolía, que son modos de desenmascarar el mundo. En la evocación que hace del último Beethoven, que se instala en Viena a partir de 1792 hasta su muerte en 1827, absorbiendo y transformando todas sus vivencias en una obra cada vez más ensimismada, Hierro adopta la forma sinfónica, que Beethoven no llegó a abandonar nunca, como base de su operación poética. De las oberturas operísticas del siglo XVII, la francesa que seguía una estructura de lento-rápido-lento, y la italiana de rápido-lento-rápido, herencia de la sonata, fue esta última la que atrajo la atención de los primeros sinfonistas. Los cuatro movimientos fijados por Haydn, primer movimiento rápido (*allegro*), en el que se establece el tema de la composición; el segundo movimiento lento (*adagio*), de tono lírico y distinto al primero; el tercer movimiento (*scherzo*), de ritmo acelerado; y el cuarto movimiento rápido (*Allegro finale*), de tono enérgico y lleno de ritmos fuertes, que conducen a un final excitante, son desarrollados por Beethoven en la Segunda Sinfonía, en re mayor, y en la Tercera, la *Heroica*, en mi bemol mayor, verdadero poema musical en donde el músico alemán halló su forma definitiva.

¿Cómo adapta Hierro la expresión poética a la forma musical de la sinfonía de Beethoven? En primer lugar, profundizando el sentimiento lírico en el *largo*, que así desarrolla el movimiento del *adagio*; y en segundo lugar, concentrando lo expuesto en la agilidad del *scherzo*, cuya brevedad y tensión, propias de la canción popular, tanto contrastan con los restantes movimientos. Para lograr ese efecto de totalidad, tan característico de la música de Beethoven, Hierro organiza rítmicamente el poema de acuerdo con los movimientos señalados, destacando en el primero el desengaño del personaje (“Un hombre decepcionado”) a causa de la pérdida de la fe en los ideales románticos; el silencio en el *adagio* (“Desde el silencio / el hombre asciende hasta su trono”) y la soledad en el *largo* (“Donde estuvo el principio era la soledad”), como centros de creación; la súbita aparición en el *scherzo* (“Llegas de pronto”), consustancial a lo poético; y la revelación de los recuerdos en el estallido del *Allegro final* (“Y, de pronto, resucitáis”). A esa explosión final, que origina una expectación en el oyente, se llega a través de una tonalidad recurrente, señalada a nivel expresivo, por los abundantes puntos suspensivos que surcan el poema, sugiriendo el suspenso de la reflexión; las formas apelativas del imperativo (“-dime-”) y el vocativo (“Dueño y señor”), con las que el hablante pretende entrar en diálogo con una figura próxima y viviente; la flexibilidad del encabalgamiento (“un hombre / *melancólico*”, “la voz / *dorada*”, “despojada / del tiempo”), que subordina el ritmo métrico al sintáctico, y la reiteración de idénticas estructuras gramaticales en posición anafórica (“Tuvo fe”, “Desde el silencio”, “Entre qué”, “Y, de pronto”), que intensifican un mismo sentimiento; y el campo semántico de la soledad como forma de compromiso

máximo con la realidad en su plenitud (“Un solitario buscando en los hombres al hombre”), recursos que mantienen la incertidumbre a lo largo del proceso poético, hasta el punto de que el poema depende para su existencia de la relación entre el aislamiento del artista alemán y su libertad creadora (“*Libre* divinidad del bosque”). La sensación de melancolía que atraviesa el conjunto (“¿Llegas de nuevo, mi hermana de siempre, / *melancolía?*”), pues la poesía de Hierro se mueve entre dos polos, la melancolía y la alegría, aunque con predominio del tono grave y melancólico, permite comprobar mejor la búsqueda del tiempo perdido, clave última de su poetizar. Con el ejemplo de Goethe al fondo, al que Beethoven siempre consideró el verdadero fundador del Romanticismo, lo que el músico alemán rescata en su música y Hierro en su poesía, son los ideales de la Ilustración: la soledad y la libertad.⁵

Con el *Libro de las alucinaciones* (1964) comienza la segunda época de José Hierro, en la que predomina el poema-alucinación sobre el poema-reportaje, creando una atmósfera nebulosa mediante alusiones imprevistas, transposiciones espacio-temporales, referencias culturalistas e imágenes irracionales, cuya función es producir un efecto de ilusión en el lector, que deje superado el vacío existencial que le ha tocado vivir. En poemas tan significativos como “Alucinación en Dublín” o “Alucinación en Salamanca”, el intento de la palabra por superar lo contingente va íntimamente asociado a la naturaleza misma de la experiencia poética: el descubrimiento o revelación de la realidad oculta. Más que con la realidad cotidiana, aunque no prescinda de ella, la “alucinación” tiene que ver con la realidad soñada, con el logro de un instante eterno que albergase todos los tiempos posibles (“Tiempo vivo, pero detenido”, escribe Hierro en un verso). De manera que esa poética de la ensoñación, que consiste en transformar la realidad vivida en imaginaria, nos pone en estado de inminencia, de alma naciente, como sucede en la fuga de Bach, donde el dinamismo de la forma musical sin palabras se expresa como la formulación de una invocación. En el poema “Retrato en un concierto”, el juego entre la fantasía, producida por los sonidos del maestro, y la realidad, encarnada en Solveig, es lo que da a aquél todo su enigma y atractivo

⁵ El tono grave y melancólico de la poesía de Hierro ha sido subrayado, entre otros, por E. Alarcos en su reseña a *Cuanto sé de mí*, revista *Archivum*, IX, 1959, pp.440-442; y por José Olivio Jiménez en su ensayo “La poesía de José Hierro”, incluido en *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1964, pp.155-306.

En cuanto a la libertad artística de Beethoven, subrayada por R. Barthes (“Beethoven ha sido el primer hombre libre de la música”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p.258), véase ahora el estudio de Leonard B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza, 2001, pp.158-163, donde analiza la variación como base de la organización rítmica.

RETRATO EN UN CONCIERTO

(Homenaje a J.S.Bach)

I

La sala tiene una iluminación de clínica.
Los estudiantes se han sentado silenciosos.
Juan Sebastián deja sobre la mesa de trabajo
su mundo de evocaciones, de fantasía y aventura.
5 Cuelga de una ventana con nubes
su casaca, la cáscara de su mundo cotidiano,
y matemáticamente comienza su ejercicio musical.

II

Volvamos a la realidad.
Aquí está Solveig, solitaria
10 en el laberinto de música.
Las nieves han dado a sus ojos
claridad y serenidad.
Resbala la música sobre
la impasibilidad de su cuerpo.
15 Cualquiera podría pensar
en una piedra misteriosa
por dentro, bruñida por fuera,
pura, evidente y enigmática.

III

Juan Sebastián divide exactamente el silencio.
20 Alza columnas firmes desde los tonos.
El rigor no consigue impedir una nube,
una yedra envolvente que desordena los números.
Los dedos sobre el marfil dispersan el caos.
Pero el marfil guarda aún rumor de selva.
25 Vibraciones, armónicos, aire esclavizado,
física y éxtasis sometidos a la matemática:
con eso el hombre paraliza el tiempo.

IV

Volvamos a la realidad.

La realidad ha sido anoche
30 una habitación en penumbra,
con música, cristal y humo.
Todas las noches ha ocurrido
lo mismo: la estatua se ha puesto
a vibrar. Bajo el suéter ha ido
35 descubriendo carne encendida,
pechos que tiemblan, manos ávidas,

dientes que muerden y que hieren.
 Bajo la falda, vientre, muslos,
 cintura, sexo: desnudez
 40 impura, sed de aniquilarse,
 de apoderarse, de morir
 salvajemente. Y un sabor
 a vino terrible de muerte,
 a animal que destruye el tiempo
 45 uniéndose al tropel oscuro.

V

Juan Sebastián ensancha con sus dedos el instante
 hasta casi invadir las fronteras de la realidad.

(Ahora está encadenada al sonido.
 Si la Solveig desnuda por la habitaciones de la noche,
 50 si aquella desconocida se acercase a la que escucha
 amparada por la campana neumática de la música,
 la desvanecería con un gesto de indiferencia y hastío,
 como a un viajero de un planeta remoto
 cuyo lenguaje fuese incomprensible para los humanos.
 55 Dos seres irreconciliables sucediéndose y borrándose
 sin que el uno deje en el otro su vestigio;
 sin que el uno se refugie en la música para purificarse
 de la ceniza de remordimientos que el otro le dejara.

Juan Sebastián pliega el tiempo entre pétalos
 60 con la serenidad de quien pliega olas, nubes,
 pesadumbres, estrellas, ramajes y misterios.
 Recoge del azul su casaca cotidiana,
 y regresa silencioso y confortado a su realidad.

VI

Volvamos a la realidad.

65 ¿En dónde está la tuya, Solveig?
 Te destruyes al construirte
 (una llama que extingue el agua,
 un agua transformada en nube
 por la llama a la que apagó),
 70 ¿en dónde está tu realidad,
 suma de instantes armoniosos,
 alimento para el recuerdo?
 Cuando empiezas a dibujarte
 en humo, se desata el viento
 75 y te barre de la memoria.
 Tus olas te han arrebatado:
 has sido el naufrago y el mar,
 has sido víctima y verdugo.

80 ¿Cómo pensarte? Con los ojos
 no lo consigo: ellos olvidan
 apariencias, formas inmóviles
 y recuerdan las formas vivas.
 Pero bocas o manos son
 diferentes, según aquello
 85 que callen o besen, que hieran
 o acaricien. ¿Cómo pensarte?

Ahora que escribo, pretendiendo
 dibujarte, sin otro afán
 que comprender y comprenderte,
 90 me acuerdo de tus ojos. Ellos
 poseían tal vez la clave.

Los dos seres que eras, miraban
 con los mismos ojos, distantes
 y fríos. No pertenecían
 95 a tus dos vidas, sino a otra
 que era tal vez la verdadera.

VII MADRIGAL

¿Dónde estaréis, cómo borraros, ojos
 míos silenciosos de color de oliva?
 ¿Tras de la mar, latiendo en algas?
 100 ¿En la pálida lejanía?
 ¿Abriendo en las murallas del otoño
 puertas de oro con llaves de ceniza?
 ¿Al sur, donde libera el ruiñón
 su chorro de hojas encendidas?

La palabra poética, que es por naturaleza radical, reproduce la aventura del proceso místico: salida, unión y retorno. La palabra del poeta, como la del místico, debe salir de sus propios límites, realizarse en el fondo de lo oscuro y regresar con la experiencia de la iluminación. En esta investigación dinámica de la realidad el poema va estableciendo su propia gramática. De tal metamorfosis, que trasciende lo conocido e impulsa una nueva realidad, participa tanto el ejercicio musical como el poético, que se legitiman por la identidad de pensamiento y expresión. El principio supremo de todo arte es comprender que no hay límites entre lo imaginario y lo real, por eso el artista es un explorador que se interna en zonas de experiencia no conocidas, en *otros* mundos que no pueden ser separados del mundo cotidiano. Lo importante es volar alto y regresar después a la tierra. Dado que la realidad es lo que no tiene fronteras, el poema se perfila como lugar de encuentro, como relación de experiencias recíprocamente entretajadas.

Durante la época clásica y la Edad Media domina la creencia de que el total de la experiencia humana puede alojarse dentro de los límites del lenguaje. A partir del siglo XVII, el pensamiento matemático deja de ser un instrumento de lo empírico y exige un lenguaje propio, desapareciendo cada vez más las fronteras entre la música y la palabra. Las analogías de la sintaxis lingüística y musical, que se introducen hasta lo más profundo de la música de Bach, ponen de relieve una estética ordenada, cuya función es eternizar el instante (“Vibraciones, armónicos, aire esclavizado, / física y éxtasis sometidos a *la matemática*: / con eso el hombre paraliza el tiempo”). En suma, se trata de un arte de composición, consistente en fundir elementos distintos en una sola unidad constante, la tonalidad, alcanzando su expresividad lírica en el juego entre repetición e invención, arquitectura y dinámica.

Todo retrato tiene mucho de proyección interior, de revelación del otro en la imagen de sí. Atendiendo al poema mismo, el ejercicio musical, que permite el deslizamiento de lo fantástico a lo real, sin que la unidad se rompa, tiende a fundir “dos seres irreconciliables” en la unidad de la visión. La maestría de Hierro radica no sólo en la habilidad para mostrar, mediante el desdoblamiento, las sucesivas alternancias entre la música de Bach y el cuerpo de Solveig, criatura misteriosa y enigmática, sino también para saber interpretar los matices expresivos de la música de Bach, animado por esa “sinceridad interior” de la que hablaba Rilke. En la mediación del poema o la forma musical, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan unificados en la visión. De ahí que los distintos recursos expresivos, tales como los paréntesis de los vv.48-58, 67-69, y las interrogaciones de los vv.65, 70-72, 79, 86, 97-104, que suponen una ruptura y cambio de entonación lingüística, actuando como explicación o comentario al tema principal; la reiteración del verso “Volvamos a la realidad”, que surca el poema y, en su aislamiento, concentra la atención del lector sobre la necesidad del regreso; el empleo de adjetivos determinativos (“aire *esclavizado*”, carne *encendida*”, “manos *ávidas*”, “vino *terrible* de muerte”, “tropel *oscuro*”, “ojos *silenciosos*”, “*pálida* lejanía”), que alteran la idea del nombre y añaden una cualidad irracional; y una serie de símbolos de carácter sagrado (“una nube”, “una yedra”, “el viento”, “el mar”), recuerdo de un tiempo original, confluyan todos ellos en “los ojos”, que pertenecen a otra vida (“que era tal vez la verdadera”). El acto de la mirada no se agota en el momento, sino que desea otra cosa que lo que se le da. La alucinación se convierte así en proceso lírico de conocimiento. Esta impaciencia de la mirada poética, cuya función es la de establecer una relación, engendrar una resurrección a partir de la muerte (“¿Abriendo en las murallas del otoño / puertas de oro con llaves de ceniza?”), se corresponde con el *exceso* de la música barroca, cuyo dramatismo interno afecta tanto a las estructuraciones del desarrollo como al contraste mutuo de los planos. Si Hierro prefiere *la fuga*, con su mezcla de melodía y variación, es porque su arte es de escapada, porque su

palabra poética arremete contra las apariencias engañosas y regresa a la evidencia inmediata: todo vuelve a empezar *aquí*, en el espacio originario del poema, donde emoción y reflexión se unifican.⁶

La mezcla de realidad y subjetividad, alcanzada en el *Libro de las alucinaciones* (1964), se mantiene en *Agenda* (1991), obra volcada hacia la circunstancia vital y cuyo lenguaje poético, a pesar del tiempo transcurrido, sigue mostrando el mismo juego entre lo vivido y lo recordado. Desde el punto de vista expresivo hay, sin embargo, una novedad importante: Si al caos alucinatorio correspondía un uso frecuente del verso libre, donde el ritmo fluye libremente con un impulso interior, al variado contenido de *Agenda* le es inherente el poema en prosa, con el que se pretende dar una mayor objetividad a la relación entre el yo y el otro que nos constituye. A la altura de *Agenda*, con la que comienza la última etapa poética de Hierro, éste ha sabido intuir, bajo la simplicidad de las cosas, una consciencia de la realidad total y extrema. En el “Prólogo con libélulas y gusanos de seda”, invoca al poeta como entomólogo, que para preservar la libélula ha de darle muerte. No otra es la función de la palabra poética, forma-germen que se destruye a sí misma para crearse de nuevo. De ese fondo irreductible que no puede ser designado habla la forma musical, que debe salir al encuentro del silencio, habitarlo y soportar su insondable densidad. De esa fluidez de la música en pos del impulso idealizante, tan presente en el arte romántico, participa el poema “Brahms, Clara, Schumann”, uno de los primeros y mejores poemas del libro, en donde el momento irrepetible del amor soñado descubre una fusión o intercambio de identidades

BRAHMS, CLARA, SCHUMANN

Eres mi amor, Paula, mi amor, Paula, Clara quise decir.
Y cuánto tiempo, Paula, digo Clara,
sin ti y sin mí. Las diligencias
parten sin mí y sin ti.

5 O a ti te llevan hacia el norte, hacia el pobre Roberto.

⁶ El propio Hierro distingue los *reportajes* de las *alucinaciones*: “El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podemos calificar de *reportaje*. Al otro, las *alucinaciones*. En el primer caso trato, de una manera directa, narrativa, un tema...En el segundo de los casos, 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”, en *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma, 1983, p.21. Además, desde el punto de vista técnico, los rasgos de la *alucinación* han sido desarrollados por Aurora de Albornoz en su ensayo “Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)”, en *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pp.103-127; y por G. Corona Marzol en su estudio, *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Universidad de Zaragoza, 1991, pp.21 y ss. En cuanto a la relación de Hierro con la música de Bach, que persistente a lo largo de su escritura, remito al estudio de F. Otterbach, *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*, Madrid, Alianza, 1990.

A mí, hacia el sur, contigo hacia el sur, donde ya no estabas,
donde nunca estarías. Ahora he tomado el tren
para decirte adiós. Y sueño, sueño mío.

- Cerré los ojos, deslumbrado por la memoria.
- 10 Apreté la cintura del paisaje, recorrí sus caderas,
miré sus ojos verdes, ceniza con sentido.
Tendía el cielo su metal hermético.
Y se superpusieron mediterráneos y cantábricos,
cipreses respirados desde un sótano,
- 15 casi a vista de muerto, y jazmineros.
Después, las cosas y sus nombres
perdieron sus contornos, su significación
y fueron nada más que ritmo, armonía viajera
liberada de los instrumentos que le dieron su carne.
- 20 No queda nadie ya que pueda perdonarte,
que pueda perdonarme, perdonarnos.
Nadie que pueda rescatar los besos que se pudren
sobre Roberto y su locura piadosa.
Ahora que voy a ti, a encontrarte en la aduana de la muerte
- 25 pienso, Clara, amor mío, que cuando nos besábamos
era a Roberto a quien besábamos, al engañado
hijo de nuestro amor. Él murió un día.
Su esposa, tú, amor mío, Clara, también has muerto ahora.
Yo tomé el tren para encontrarme en la frontera,
- 30 para decirte adiós desde el lado acá de la muerte, amor de mi vida.
- Pero nunca llegaré a ti.
El viejo Brahms es viejo, y está gordo.
Me he quedado dormido y me he pasado de estación.
¿Comprendes, amor mío, que nunca llegaré a tu lado
por culpa de este sueño, que es mi bálsamo y mi enemigo?
- 35 Ya nunca llegaré a tu lado.
Puede ser, amor mío, que no te amara ya,
que no te hubiese amado nunca,
que sólo hubiese amado a mi propio amor,
- 40 el amor que te tuve, Clara, amor mío.

La proverbial amistad entre Schumann y Brahms, iniciada en Düsseldorf el 30 de septiembre de 1853, contribuyó a la síntesis de clasicismo y romanticismo, a la habilidad para combinar la belleza formal con el equilibrio entre ciencia e inspiración. La poesía es un arte global en el que está implicada la vida entera, por eso lo asimila todo y lo transforma todo. Como es sabido, las tormentosas relaciones entre Roberto Schumann y Clara Wieck en el período que va de 1835 a 1840, reflejadas en la *Fantasía, opus 17*, que se mueve del dolor a la esperanza, revelan el mito romántico de la *mujer-niña* o *mujer-hada*, ya presente en las *Noches* de Novalis, cuya atracción fatal de mujer inaccesible revela una exploración

íntima y contradictoria, el impulso hacia el ser amado y el desgarramiento ante la imposibilidad de reunirse con él, conflicto que se da también entre el creador y su creación. Participando de este mismo clima afectivo, al que contribuyen de manera especial el uso de la interrogación retórica (“¿Comprendes, amor mío, que nunca llegaré a tu lado / por culpa de este sueño, que es mi bálsamo y mi enemigo?”); la vehemente reiteración de los posesivos (“amor *mío*”, “sueño *mío*”, “amor de *mi* vida”) y de formas simétricas (“Pero nunca llegaré a ti”, “Ya nunca llegaré a tu lado”); y la adopción de la máscara poética, que deja ver que es el poeta mismo quien canta al amor en los versos finales (“Puede ser, amor mío, que no te amara ya, / que no te hubiese amado nunca, / que sólo hubiese amado a mi propio amor, / al amor que te tuve, Clara, amor mío”), el lenguaje poético, haciendo suya la armonía última del ritmo (“y fueron nada más que *ritmo*, armonía viajera / liberada de los instrumentos que le dieron su carne”), muestra un viaje de transformación amorosa, en el que la amada y el poeta amante resultan intercambiables. En el fondo musical del poema, al margen de cualquier anécdota, ambos son “ceniza con sentido”, según el verso inspirado en Quevedo, constituyen el mismo ser.⁷

A partir de Baudelaire, el artista moderno introduce el desierto de su soledad en la geografía de la convivencia urbana, llegando a convertirse en un bohemio, en un maldito, frente a la moral aburguesada del positivismo. En el ámbito confuso y sugerente de Nueva York, ciudad cantada, entre otros, por Juan Ramón y Lorca, el sujeto poético viaja con su visión alucinada para recuperar la realidad en medio de la desolación. Asumiendo el dolor de los otros, esos seres anónimos y desvalidos de la vida diaria, e incluso cediéndoles su voz, nos ofrece un proceso de interiorización en su *Cuaderno de Nueva York* (1998), mezcla de mestizaje y desarraigo, al que concurren diversas voces y registros expresivos, que buscan una complicidad con el lector mediante el ritmo del lenguaje hablado. En torno a la confusión de la gran urbe, símbolo de la realidad del mundo, se agrupan una serie de motivos y personajes pertenecientes a un mundo ya fenecido, cuya variedad crea una tensión poética entre pasado y presente, arte y vida, individuo y sociedad, y exige el lenguaje musical para su transmisión. Buceando en el pasado, pues los sonidos vienen de un tiempo que ya no existe, el poema “Adagio para Franz Schubert” escenifica una elegía existencial, en la que el yo poético, escindido melancólicamente entre el mundo perdido ya para siempre y otro que

⁷ Para la construcción del poema, Hierro se inspira, según él mismo ha confesado, en las alusiones que hace Joan Alavedra al triángulo amoroso Brahms-Clara-Schumann en su biografía *Pau Casals* (Barcelona, Aedos, 1962). Dicha relación ha sido profundizada por Catherine Lépront en su estudio, *Clara Schumann. La vida en cuatro manos* (Barcelona, Caralt, 1988). En cuanto al análisis del poema, el más extenso y convincente hasta el momento nos lo ofrece L.López-Baralt en su reciente trabajo, *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible* (Madrid, Cátedra, 2002, pp.88-96).

no le pertenece, representa el naufragio de Europa. Porque más allá del juego intertextual y de las referencias culturales, explícitas o implícitas, está la voz del personaje poético, desengañado del efímero vivir, que funde distintos niveles de significado y los salva mediante la escritura. Como el músico alemán, también es el poeta, ser contradictorio, cuya experiencia equivale a un viaje sin destino y sin retorno, a la nostalgia de los orígenes

ADAGIO PARA FRANZ SCHUBERT
(QUINTETO EN DO MAYOR)

I

- Apenas vaho sobre el cristal
con ademanes de ceniza, con estelas de niebla,
señala el mayordomo el lugar reservado
a cada uno de los comensales,
5 y susurra sus nombres con sílabas de ráfaga.
Franz –todos- bebe copas, copas, copas
de un oro ajado, de un resplandor marchito,
una luz madurada en otras tierras
diluidas en la memoria.
10 ¿Dónde estarán los compañeros que no ve?
Acaso fueron arrastrados por las aguas de Heráclito
hasta donde el ocaso se remansa y languidece.
Han cesado las risas. Las palabras son ascuas.
Todo es en este instante
15 desolación, herrumbre, acabamiento.
Huele a manzanas y a membrillos
demasiado maduros.

- A través del ojo de buey
Franz contempla los días
20 que se aproximan navegando.
La ciudad que le espera le saluda
con sus brazos alzados a las nubes,
enfundados en terciopelo gris.

- Paralizado, congelado, el tiempo
25 va adquiriendo la pátina de estar atardeciendo
otoñándose sobre el mar,
sobre la muerte, sobre el amor, sobre la música
que se libera, misteriosamente,
de nadie sabe qué prisiones.

II

- 30 Esta 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:
 35 asciende, gira, enlaza el cuerpo, lo encadena
 hasta asfixiarlo despiadadamente.

III

La nave fantasmal –pero real- navega
 sobre el mar, sobre la muerte
 (también sobre el olvido),
 40 y glisa sobre el arpa de las olas,
 navega sobre el agua como el laúd sobre la música
 (y es que música y mar tienen el mismo origen).
 Este mar lleva dentro mucha música,
 mucho amor, mucha muerte.
 45 Y también mucha vida.

IV

...Y también mucha vida.
 No sólo la que testimonia
 el hervor de los brazos blanquísimos de las olas
 al otro lado del cristal –solar, lunar- del camarote,
 50 sino la que agoniza en el lado de acá.
Abanicos de plumas y de oro empiezan a girar.
 Giran y giran cada vez más vertiginosamente
 -acelerando, siempre acelerando-
 absorbidos, cautivos, reclamados por bocas abisales,
 55 fraques azules, grises, *rumor de besos y batir de alas*,
 ojos ennoblecidos por las lágrimas,
 labios besados hondamente, que por eso
tienen más vida que quitar,
 y el giro, el giro, el vértigo del vals,
 60 el del polaco tísico
 que escuchaba en la Valldemosa invernal
 golpear insistente sobre el suelo la gota de agua.
 El vals futuro, felicidad florida
 de la dinastía risueña de los vieneses
 65 resucitados cada 1 de enero en los televisores,
 supervivientes de un imperio feliz e injusto
 que ya no puede ser...
 Son absorbidos, chupados, esclavizados
 por lo hondo tenebroso. En el embudo
 70 caen y desaparecen gorjeos de las aves
 de los bosques de Viena, huéspedes de las ramas
 húmedas de los arces y los abedules,
 aroma de grosellas y frambuesas,
 de fresas y de arándanos: todos aprisionados
 75 en las redes de escarcha del otoño.
 El implacable sumidero
 arrastra tules, sedas, lámparas de luz azulada,
 nubes que se suicidan arrojándose

al hueco que termina
 80 en el corazón verde del mar,
 en la hoguera sombría y helada de la nada,
 en lo fatal, irreversiblemente mudo.
 Los invisibles compañeros
 contemplan aterrados y desamparados
 85 ese derrumbamiento que acaba en el silencio.

V

...El silencio que surca el ataúd de caoba.
 En el silencio Franz contempla, evoca ahora
 a sus desvanecidos compañeros.
 Con la clarividencia del moribundo
 90 oye sus despedida, sus adioses
 con voces de violines, de viola, de violonchelos.
 Sonaban a diamante y penumbra.
 La nave -¿o ataúd?- en que Franz llega,
 irremediadamente solo, cabecea sobre las ondas,
 95 las azota su quilla con ritmo sosegado:
 -chasquido, pellizcado, *pizzicato* sombrío-
 entre dos nadas, entre dos nuncas.

VI

...Entre dos nuncas. El recién llegado
 contempla el cielo encajonado
 100 entre dos muros, entre dos sombras, entre dos silencios,
 entre dos nadas.
 Sentado sobre su banco de cemento
 saca de su bolsillo unos trozos de pan,
 los desmiga. Da de comer a las palomas.

Cuando nace Franz Schubert en 1797, el romanticismo germano, surgido de la Ilustración y de la Enciclopedia, se hallaba bien consolidado. Siguiendo los pasos de la gran *Sinfonía en do mayor* (marzo de 1828), que según Schumann “lleva en sí el germen de la eterna juventud”, el *Quinteto en do mayor, opus 163* (septiembre de 1828) para dos violines, viola y dos violonchelos, pertenece a dos ámbitos, la tierra y el cielo, y muestra a la vez lo gravitante y lo aéreo, dando una sensación de totalidad. La organización melódica, con la sencillez del primer movimiento (*allegro ma non troppo*); el canto elegíaco del segundo (*adagio*) en mi mayor, tan próximo al *lied* por su fuerza de concentración; la vivacidad dramática del tercero (*scherzo*), que recupera los graves acordes de obertura del *allegro* y prolonga el clima del *adagio*; y el *allegretto* final, en do mayor, que combina el rondó con la forma sonata, ofrece un mundo en transición, una experiencia salvadora de carácter iniciático, en la que el corazón del hombre, “puesto al desnudo”, encuentra su quietud tras el dolor y la rebeldía. Hierro se sirve sobre todo del segundo movimiento del Quinteto para trazar un viaje originario en el

que la música, capaz de liberarse del tiempo “congelado, paralizado”, encierra en un solo movimiento la muerte y la vida, el presente y el futuro, la vieja Europa y lo que América ofrece. Desde el punto de vista expresivo, los abundantes paréntesis del poema, que concretan lo abstracto y actúan a modo de comentario del tema principal, “(y es que música y mar tienen el mismo origen)”; el valor metafórico de la adjetivación (“felicidad *florida*”, “dinastía *risueña*”, “El *implacable* sumidero”, “el corazón *verde* del mar”, “la hoguera *sombría y helada* de la nada”, “los *invisibles* compañeros”), cuyo poder restrictivo alude a una cualidad escogida por el hablante; el carácter deíctico del demostrativo (“Todo es en *este* instante / desolación, herrumbre, acabamiento”), que marca la súbita revelación del instante poético; la reiteración de idénticas estructuras sintácticas dependientes de un mismo núcleo verbal (“Este mar *lleva* dentro mucha música, / mucho amor, mucha muerte”), que intensifican un mismo contenido; las citas y referencias de Juan Ramón, Bécquer, Pedro Salinas, Darío y Aleixandre, que se incrustan en el texto y resuenan como voces de la memoria sentimental; y la síntesis del silencio (“En *el silencio* Franz contempla, evoca ahora / a sus desvanecidos compañeros”), que concentra, en su indistinción creadora, estados contrapuestos, el mar y la vejez, la vida y la muerte, todos ellos subrayan una ordenación interior, de arquitectura global, propia de la música. La amplia andadura del poema, el carácter de elegía existencial, la fusión de distintas voces y metros, detrás de los que está siempre el sujeto poético, y las abundantes referencias intertextuales y culturalistas, hace que toda esa visión desolada de la vieja Europa se convierta en paradigma de la vida entera. Lo que aquí se da es una apertura absoluta de la música, una experiencia desnuda del lenguaje.⁸

La música tiende a lo que es absolutamente no ella, su contrario total, salvándonos de lo temporal y aproximándonos a lo ideal. Desde esa alteridad absoluta de la música, que presupone la apertura a la identidad inmutable de los orígenes, cabría la posibilidad de aislar tres rasgos característicos, que están presentes en el discurso poético de José Hierro:

1) *La temporalidad*. El tiempo es un filtro del recuerdo y al poeta le es difícil remontar su curso, por eso cree vivir tan sólo un presente (“El tema principal de mi poesía ha sido siempre el tiempo: cómo todo pasa, cómo todo lo que estás viviendo es irreplicable, y una de las ansiedades que he tenido siempre ha

⁸ El carácter musical del poema, y con él de todo el libro, que tiene la unidad de una composición musical, ha sido subrayado, entre otros, por Francisco J. Díaz de Castro, “Cuaderno en Nueva York”, en *Leer y entender la poesía: José Hierro*, (coords.), M. Muelas Herraiz y J.J. Gómez Brihuega, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp.105-125; y J. Benito de Lucas, *José Hierro*, Madrid, Eneida, 2002, pp.80-82. Por lo que se refiere a la composición y significado del *Quinteto en do mayor*, véase el estudio de B. Massin, *Franz Schubert*, Madrid, Turner, 1977, Tomo II, pp.1357-1363. Sobre la evolución creadora de Schubert, que estableció el nuevo arte del *Lied*, véase el estudio de B. Paumgartner, *Franz Schubert*, Madrid, Alianza, 1992.

sido la de perpetuar el instante, considerar el instante en que vives como algo intemporal y saborearlo antes de que pase”, nos dice el poeta santanderino en una de sus últimas entrevistas). Lo decisivo es no renunciar a los breves y fugaces frutos de la vida, a la plenitud del instante (“Igual la flor retorna / a limitarnos el instante azul”, afirma Juan Ramón Jiménez), de ahí la preferencia de Hierro por el símbolo del mar, que es lo siempre presente, el límite entre la vida y la muerte.

2) *El tono*. Hierro canta lo que vive, no la anécdota, sino la emoción que ella filtra de lo vivido. Hablar del tono implica la actitud emocional del hablante ante el asunto, que sólo se revela en el poema por medio del lenguaje. Dado que en su poesía actúa la búsqueda del tiempo perdido, el esfuerzo inútil por reconstruir el pasado, el tono melancólico que la recorre de principio a fin suele ser deliberadamente ambiguo (“El poeta ha oído una llamada misteriosa. Le invade una sensación sutilísima, intensa, que precisa transmitir. Algo hecho de ritmo y de color le desasosiega: es el tono, el acento, la atmósfera poética; eso que hay en el poema antes de estar escrito; eso que queda resonando en la memoria cuando las palabras se han olvidado”, en “Algo sobre poesía, poética y poetas”, *Antología consultada*, p.100). El uso de los puntos suspensivos, signo gráfico tan frecuente en la escritura de Hierro, revela que las contradicciones se mantienen hasta el final, que la ambigüedad tampoco se resuelve. La complejidad vital, la sucesión de vivir y revivir, conlleva una complejidad tonal, y la variedad de tonos responde a una diversidad de reacciones sentimentales. Tono melancólico y ambiguo, como el misterio de la vida, núcleo de su poetizar.

3) *El ritmo*. Si la indeterminación genera un tono equívoco en la escritura de Hierro, el ritmo reiterativo, derivado de su orientación musical, busca intensificar un mismo sentimiento mediante la carga emocional acumulada. En la creación poética de Hierro, lo primordial es el ritmo (“Son...las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo”, afirma el propio autor en “Palabras ante un poema”). De ahí la constante adecuación entre ritmo y contenido, según vemos en el poema “Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven”, la reiteración de los mismos esquemas métricos, como el uso del inestable eneasílabo, y la fidelidad a ciertas técnicas, como la repetición, el encabalgamiento y el empleo del silencio. En el fondo, la opción por los efectos rítmicos del poema viene motivada por la relación constante entre música y poesía.⁹

⁹ Hierro siempre ha creído en el paralelismo entre las distintas artes. Hablando de la relación entre música y poesía, precisa: “Desde sus respectivos orígenes conocidos, poesía y música han partido de monodía y sequedad épica, pasando por florituras del barroco musical o poético, para comenzar rumbos distintos tras el wagnerismo o el mallarmismo. La pura metáfora, sin apoyo lógico, y la pura tímbrica han sido los puntos de llegada”, en *Guardados en la sombra*, (ed.), L.López-Baralt, Madrid, Cátedra, 2002, p.180. En cuanto a las formulaciones sobre el ritmo,

La misión del poeta consiste en asumir un papel ajeno, en hacer *creíble* que una historia suya puede proyectarse en otro. Y la andadura poética es siempre lenta y, en principio, ardua y conflictiva. Desde sus primeros libros, *Alegría y Tierra sin nosotros*, ambos de 1947, hasta su último poemario, *Cuaderno de Nueva York* (1998), asistimos a un proceso de constante depuración, en que el ritmo poético va asociado a un doble movimiento de ascensión y caída. Desde su culto al ritmo, habría dos símbolos de este impulso analógico y trascendente, el mar y la música, que tienen “un mismo origen”, como el propio Hierro ha señalado. Y con la lucidez de la ironía, máscara de la muerte, se da forma a la inmediata y frágil temporalidad humana, tal vez como forma de atenuar el miedo a lo desconocido. Muerte representada, sombra perdida que, al darle forma en la música, deviene humana. En su sendero alucinado, la música es la que abre e ilumina el espacio de la muerte, la posibilidad de que la memoria no se extinga.¹⁰

La poesía es memoria del origen, clamor contra el olvido. Todo lo que recordamos es por el ritmo, célula primaria de la melodía. En “Elementos para un poema”, texto fundamental para entender la concepción poética de Hierro, el dominio de lo irracional, de aquello que no se entiende (“Quiero decir que nunca te quieras satisfacer en lo que entendieras de Dios, sino en lo que no entendieras de él”, señala San Juan de la Cruz en su comentario al *Cántico espiritual*, 1, 12), es lo que genera el desarrollo del poema: “Ocurre, sin embargo, que la poesía es una caja fuerte cuya combinación desconocemos. Se abre desde dentro, cuando ella, y nada más que ella, quiere. El poeta ha de resignarse a acatar sus decisiones, porque la poesía ve más que el pobre pararrayos celeste. Si ella no irrumpe, de nada sirve la herramienta del poeta: la inteligencia. La acción de la inteligencia no es anterior, sino posterior al primer vagido del poema. La inteligencia no provoca el poema: lo controla, dicho sea con todos los respetos para Poe. Y para Valéry, a pesar del primer verso que nos dan los dioses”. Habida cuenta de que el nacimiento del poema es anterior al lenguaje y no controlable por la inteligencia, la función de la palabra consiste en alumbrarlo, en dejarlo nacer, pues la palabra

pueden destacarse, entre otros, los ensayos de S.Cavallo, “Melodía, sintaxis y expresión: el ritmo”, en *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus, 1987, pp.47-71; e I.Paraíso, “Ritmo, exaltación y belleza: La poesía de José Hierro”, en *Las voces de psique*, Universidad de Murcia, 2001, pp.219-236.

¹⁰ Los dos caminos que José Hierro señaló en el prólogo de sus *Poesías completas* (Madrid, Giner, 1962), los “reportajes” y las “alucinaciones”, están siempre presentes de alguna manera en la elaboración de sus poemas. Tal dialéctica, de la que participa toda su escritura, ha sido analizada por Jesús Maía Barrajón en su estudio, *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. En cuanto a la interrelación de analogía e ironía, que son tal vez los dos elementos más constantes en el ejercicio de la poesía desde el Romanticismo, puede verse el ensayo de José Olivio Jiménez, “De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de José Hierro”, en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998, pp.84-106.

es transmisión de la voz, no del pensamiento. Dado que el poema es el lugar de la súbita aparición de la palabra, la tarea de la crítica consistiría en convivir largamente con el poema y exponerse a lo que éste quiera decirnos.

