CONSONANCIA Y DISONANCIA: EL VIRTUOSISMO PROSODICO DE JOSE HIERRO

Sólo se puede definir con exactitud un metro si se describen sus tres componentes básicos: verso, rima y estrofa. Por lo tanto, empezaremos este análisis de la prosodia de José Hierro con una indagación en el verso, en la que se reseñarán: 1) los principales metros regulares utilizados por el poeta: heptásílabo, octosílabo, eneasílabo, endecasílabo y alejandrino; 2) la combinación de dichos metros en una variedad de metros concordantes; 3) el verso amétrico y sus variantes: verso fluctuante, verso acentual y verso libre.

Del estudio del verso, pasaremos al estudio de la rima. A pesar de una marcada tendencia a la asonancia, la poesía de Hierro ofrece múltiples ejemplos de innovación en lo que se refiere a la rima. Comentaremos algunos textos que presentan tal innovación.

Por último, examinaremos las diversas estrofas que emplea el poeta, dividiéndolas en tres clases: estrofa regular, estrofa no fija y estrofa polimétrica. La estrofa regular está representada por el pareado, el terceto, la cuarteta, el cuarteto de alejandrinos, la estrofa sáfica y el soneto. Las estrofas no fijas se resumen en el romance endecha, el romance, la silva y el eneasílabo asonantado con libre disposición estrófica. La polimetría aparece implícitamente en los metros concordantes y explícitamente en las composiciones de mayor

extensión, en las que el metro va cambiando de acuerdo con las divisiones estructurales del texto.

Al concluir nuestro análisis del metro se observará que, pese a la inclinación de gran parte de la crítica actual (a veces engañada por los pronunciamientos estéticos del poeta mismo) a hacer hincapié en el valor social de la obra de Hierro, ignorando un aspecto tan obvio de su arte como lo es el virtuosismo prosódico, esta poesía pertenece más bien a una tradición invocada en las siguientes palabras:

> Mi admiración 'profesional' tiene un triple nombre: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego... Encontramos en ellos no solamente una fuente de goce estético, sino, además, un ejemplo técnico, un magisterio en el hacer... Pienso que en los tres poetas que he citado aprendí lo poco o mucho que del oficio poético sé.[1]

VERSO

El heptasílabo polirrítmico lo cultiva Hierro con tal regularidad que llega a ser el metro dominante en el libro *Quinta del 42*.[2] También aparece en poemas tempranos, como «Tierra sin nosotros» (70-73), «Ellos» (76-78) y «Desaliento» (130-132), versos melancólicos de tono grave y meditativo. Veamos un ejemplo:

> No es posible que yo
> sea éste. ¿Las rosas
> mueren? (Debe de ser
> un sueño.) ¿No galopan
> los caballos? ¿Estoy

---

[1] La cita es de una carta personal del poeta, dirigida al Profesor Douglass Rogers con fecha del 26 de marzo, 1962, y reproducida en su tesis doctoral, *A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry* (Diss. Univ. of. Wisconsin, 1964), p. 244.

[2] Esta referencia y las que se harán a lo largo de este estudio a la poesía de José Hierro se cotejarán con la edición de sus obras completas publicadas por Seix Barral: *Cuanto sé de mí* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

olvidado? ¿Me rozan
la muerte y el cansancio?
¿Todo se desmorona?
Entonces, ¿es que el hombre
no puede dejar viva
en otros su memoria?
(«Desaliento», pp. 130-132)

Lo primero que salta a la vista es el uso continuo del encabalgamiento, «esta colisión de una métrica con una rítmica» que al oponer una y otra vez la uniformidad métrica y la irregularidad rítmica subraya el estado anímico alterado del hablante.[3] La brevedad de las cláusulas acorta el ritmo, concediendo al verso una monotonía propia de la expresión obsesiva del dolor. La construcción sintáctica refuerza el carácter dramático del poema. Las múltiples pausas conseguidas a base de terminar la oración a mitad de verano, el empleo del paréntesis que apunta a una lucha entre el yo lírico y su subconsciente, y las repetidas preguntas retóricas engendran en el poema un *tempo* lento y dan a las palabras el tono de la desesperación.

El tono abiertamente subjetivo de «Desaliento» cede el paso al acento prosaico, levemente irónico de «Una tarde cualquiera», de *Quinta del 42*. El poema consiste en un largo monólogo interior surgido del ensueño cotidiano. Los versos se suceden libremente amontonando recuerdos, fragmentos de conversación y pensamientos inconexos. Pero el aire casual e improvisado esconde el mismo pesimismo de los heptasílabos anteriores:

Amigos:
Yo estaba muerto. Estaba
en mi cama, tendido.
Se está muerto aunque lata
el corazón, amigos.
(«Una tarde cualquiera», pp. 236-239)

---

[3] La definición del encabalgamiento la escribió Hierro en su artículo, «Palabras antes de un poema», *Elementos formales de la lírica actual* (Santander: Univ. Internacional Menéndez Pelayo, 1967), p. 91.

Mas el heptasílabo no se limita a la exposición del desaliento. En el breve poema que se reproduce a continuación, sirve para cantar un momento de plenitud:

El cielo, el sol, las nubes,
los pájaros, los chopos
flexibles. Y la risa
lo iba encantando todo.
Nuestra risa. Y debajo
estábamos nosotros.
Y había bocas, manos,
fruta, pan, vino rojo.
Y lo demás un signo
invisible y remoto.
No pensar, no penar,
temer ni padecer
por nosotros.
    Felicidad de llama
que abrasa si la toco.
(p. 311)

El asunto es sencillo: una pareja anónima goza de la belleza del mundo natural, abandonándose alegre e inconscientemente a la magia del amor. El heptasílabo es aquí instrumento de condensación, permitiendo al poeta retratar un escenario amplio en breves pinceladas. Solamente los versos finales mudan el tono feliz del poema al aludir a ese «signo invisible y remoto».

El octosílabo polirrítmico encuentra en la poesía de Hierro un cultivo continuo desde el primero al último libro. Juega un papel central en *Quinta del 42,* sólo cediendo en importancia al heptasílabo. Pero, a diferencia de éste, que generalmente se emplea en versos de estirpe meditativa y triste, el octosílabo destaca por su elasticidad. Así engendra poemas de variada índole expresiva: el verso armónico y simétrico de «Arboles, árboles» (163-164), el lento, solemne y patético de «Reportaje» (239-243), y el desesperado existencial de «Mambo» (341-345). El octosílabo puede simular lentitud:

Frente a la playa desierta,
oyendo caer la lluvia,

es como si hubiera vuelto
a llorar sobre mi tumba.
(«Noviembre», pp. 266-267)

o rapidez:

Hacha que derriba puertas
de hierro. Lluvia que cae
del misterio. Son de mundos
que principian a ordenarse.
A dónde huir y qué hacer.
A qué momento aferrarse,
pasear entre qué ruinas,
navegar sobre qué mares,
volar por entre qué nubes,
por qué puros aires.
(«Homenaje a Palestrina», pp. 278-280).

Como el ritmo natural del octosílabo polirrítmico reproduce el de la conversación, tal metro se puede emplear para llevar intacta al verso la frase aparentemente prosaica:

Es difícil explicar
por qué los veo. Es difícil
decir quiénes son, por qué
me ponen triste.
(pp. 233-235)

El encabalgamiento, la anáfora y el paralelismo sintáctico ayudan a convertir estas frases en verso.

El eneasílabo polirrítmico ofrece muchas posibilidades expresivas. El primer libro, *Tierra sin nosotros,* incluye 24 poemas en este metro. Los siguientes libros también muestran el uso constante del eneasílabo, con la excepción de los últimos, *Cuanto sé de mí* y *Libro de las alucinaciones,* en que el soneto y el verso libre cobran respectivamente relieve principal.

Los poemas de *Tierra sin nosotros* comparten un común fondo sentimental: la pérdida del reino adánico evocado en el poema que inicia el libro:

Cuando se hallaba el mundo a punto
de que el prodigio sucediese.
Cuando las horas esperaban

que unas manos las exprimiesen.
Cuando las ramas opulentas
daban su sombra a nuestras frentes.
Cuando en el mundo se morían
todos los tristes y los débiles.
Cuando el soñar, el sentir hondo,
cuando el beber ávidamente
la luz, la brisa, el agua, el aire,
eran primero que la muerte.
(«Entonces», pp. 23-24)

El eneasílabo corre veloz y libremente por la estrofa, ayudado por la anáfora y el encabalgamiento, y las palabras parecen fluir invadidas por el espíritu encantado de un mundo desvanecido. Pero el eneasílabo se presta de igual modo al verso lento y pausado de «Caballero de otoño»:

Viene, se sienta entre nosotros,
y nadie sabe quién será,
ni por qué cuando dice *nubes*
nos llenamos de eternidad.
(«Caballero de otoño», p. 26)

Aunque el eneasílabo tiene múltiples usos en la poesía de José Hierro, quizá su función idónea es expresar lo que él llama «la palabra cotidiana, cargada de sentido...» [4] Ejemplos característicos serían «Generación» (41-43); «Reflexiones amargas» (221-222), y, sobre todo, «Requiem» (347-350), poema en el que, según José Olivio Jiménez, «La palabra llega a niveles de extrema cotidianidad y un amargo deje irónico atraviesa los comentarios que se brindan en torno a la escueta narración»: [5]

Halla en América su término
con una grúa y una clínica,
con una esquela y una misa
cantada, en la iglesia de St. Francis.
(«Requiem», p. 348)

---

[4] Hierro, *Cuanto*, p. 17.

[5] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo* (Madrid: *Insula*, 1964), p. 251.

La gran ventaja del eneasílabo es hacer que el ritmo aparente sea imperceptible, que ninguna cadencia musical estorbe la sobriedad de la palabra, conservando así el «amargo deje irónico» que es, paradójicamente, la fuente del patetismo expresivo.

Los últimos metros regulares que comentaremos son el endecasílabo y el alejandrino. El primero se muestra mayormente en el quinto libro de Hierro, *Cuanto sé de mí*, que registra diez sonetos de ese tipo; el segundo se cultiva solamente en los tres primeros libros en forma de alejandrino polirrítmico. En todos los casos, el alejandrino se organiza en cuartetos con rima consonante cruzada.

El manejo de la combinación de versos de distinta medida desempeña un papel importante en la métrica de Hierro. No hay libro en el que no ensaye algún experimento con los metros concordantes. Las principales combinaciones son la del endecasílabo y heptasílabo («Pregunta», p. 49); endecasílabo y eneasílabo («Al Capitán Baroja en otoño: », pp. 430-431); alejandrino y heptasílabo («Luna», pp. 25-26); y endecasílabo, eneasílabo y heptasílabo («Historia para muchachos», pp. 461-466).

La existencia de poemas compuestos en una variedad de metros desde el principio al final de *Cuanto sé de mí* indica que la herencia modernista sigue vigente en la obra de Hierro. Y de acuerdo con la tradición rubendariana de amplia experimentación en el campo métrico, Hierro no solamente ha escrito silvas polimétricas, sino que ha aportado a la historia de la versificación española innovaciones propias. Que sirva de ejemplo este poema de *Tierra sin nosotros*. Las tres primeras estrofas dicen así:

... madre mía tierra
sé tú siempre joven
y que yo me muera...

J. R. J.

Fruta caída, medio podrida,
medio madura,

abandonada, olvidada en medio
de la verdura.

Marzo de nuevo con lluvia y nieve,
con viento loco.
Has amustiado las hojas tiernas,
precoz otoño.

A ciegas busco, palpo y no escucho
latir tu vida.
¡Ah, si te oyera, si te tuviera,
me moriría!
(«Sólo la muerte», pp. 73-74)

A pesar del uso de dos metros, el poema es de construcción regular y simétrica. La estrofa es el cuarteto polimétrico que alterna el decasílabo con el pentasílabo. La rima es asonante en los versos pares (con la excepción de la primera estrofa en la que es consonante); pero en vez de mantenerse constante a lo largo del poema, cambia de estrofa a estrofa: u-a, o-o, i-a. Aparece en casi todos los impares la rima interior: «caída-podrida»; «abandonada-olvidada»; «busco-escucho»; «oyera-tuviera». La disposición acentual es invariable. El acento tónico recae sobre la sílaba cuarta en los versos pentasílabos, y sobre cuarta y novena en los decasílabos, uno de los escasos ejemplos del verso monorrítmico en la obra de Hierro. Empieza a entender el lector por qué el poeta ha puesto como epígrafe del poema una cita de Juan Ramón. Por la creación de una lírica formalmente perfecta (cuya temática también refleja la del poeta andaluz), Hierro brinda homenaje a la de su viejo maestro.

Similar en práctica al uso de los metros concordantes es el verso fluctuante, ensayado por el poeta en composiciones de diversa medida silábica. Los versos de «Destino alegre» (44) fluctúan en torno al patrón del alejandrino; los de «Alegría» (147) tienden a encadenarse en endecasílabos; los de «Allegro», primera sección del poema «Sinfonieta a un hombre llamado Beethoven» (360-361), vuelven al modelo del eneasílabo.

En el punto intermedio entre el verso fluctuante y el ver-

so libre, se sitúa el verso acentual, en *Cuanto sé de mí*, invariablemente dactílico, otra señal de la huella modernista en la poesía de Hierro. En *Alegría* se presentan no menos de catorce poemas escritos en verso acentual, práctica que lo convierte en el metro prodominante del libro. Algunos de los poemas son: «El rezagado» (91-92); «El muerto» (96-97); «Luz de tarde» (113) y «Apagamos las manos» (202-203).

En *Libro de las alucinaciones*, el poeta pasa del verso acentual al verso libre, relegando a un plano secundario los metros regulares. Sacando enorme partido expresivo de la soltura formal en poemas como «Acelerando» (458-460), «Alucinación submarina» (410-413), «El héroe» (437-441) y «Mis hijos me traen flores de plástico» (455-457), el poeta se sirve de la libertad de verso, estrofa y rima para dejar que las palabras se acerquen en valor rítmico al fluir espontáneo del pensamiento. Si la expresión aparentemente caótica de estos poemas tiene un paradigma real, es el del subconsciente.

Sin embargo, muchos de los poemas de *Libro de las alucinaciones* no son casos de verso libre, sino de manifiesta polimetría. Una muestra sería el primer poema del libro, «Teoría y alucinación de Dublín». Considérense las dos primeras estrofas:

Teoría

Un instante vacío
de acción puede poblarse solamente
de nostalgia o de vino.
Hay quien lo llena de palabras vivas,
de poesía (acción
de espectros, vino con remordimiento).

Cuando la vida se detiene,
se escribe lo pasado o lo imposible
para que los demás vivan aquello
que ya vivió (o que no vivió) el poeta.
El no puede dar vino,
nostalgia a los demás: sólo palabras.
Si les pudiese dar acción...
(«Teoría y alucinación de Dublín, pp. 395-397)

A primera vista, este poema parece ofrecer un ejemplo de verso libre. No hay rima y el verso varía en extensión silábica desde el comienzo al final. Pero si lo sometemos a la escansión, salta a la vista este hecho: el versolibrismo no es en realidad más que el empleo de la combinación de metros regulares: endecasílabo, eneasílabo y heptasílabo. Es decir, en este texto como en otros similares, el poeta no hace más que recapitular a intervalos, a veces regulares, a veces no, algunos de sus metros predilectos.

RIMA

La rima es, como todas las partes del complicado sistema de relaciones que es el poema, sonido y sentido a la vez. Según Wimsatt, «Las palabras de una rima, con su curiosa harmonía de sonido y su distinción de sentido, son una amalgama de lo sensorial y de lo lógico... son el icono en que la idea es asida».[6] Por tanto, el crítico literario no puede explicar la rima de un poema sin relacionar la semejanza fónica de los vocablos con la igualdad o desigualdad de sus significados.

Ya hemos dicho que la obra de Hierro, como la de Machado, generalmente brinda una poesía rimada. La mayor parte de sus versos está compuesta en rima asonante, aunque también se emplea la consonancia en el soneto y el serventesio. Los versos sueltos no figuran de manera significativa hasta los dos últimos libros y principalmente en *Libro de las alucinaciones,* donde pasan al primer plano. Ateniéndonos a la observación de Wimsatt, estudiaremos el uso de la rima en una serie de poemas de Hierro. El primero de éstos muestra el predominio de una forma tradicional: el cuarteto de alejandrinos. Los poemas siguientes presentan innovaciones en la rima.

Este llano de muerte, esta tierra maldita,
este otero desnudo de costados resecos,
este páramo triste, donde el hombre que grita
no encuentra un solo monte que devuelva sus ecos,

[6] W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Lexington: Univ. of Kentucky Press, 1965), p. 379.

este desierto mudo, esta monotonía,
esta soledad ocre como una calavera,
no nos desesperanzan: sabemos todavía
que, después del estío, otoño nos espera.

(¡Tener alas de pájaro, Dios mío, tener alas
de pájaro!... ¡Volar hasta la mansedumbre
del mar!... ¡Llegar a Ti por sus blancas escalas
a quemarnos los ojos con tu divina lumbre!)

Sabemos que defiendes con tu dorado escudo
los trópicos dorados, los solitarios polos.
Míranos, desterrados, sobre el suelo desnudo.
¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos!
(«Llanura», pp. 37-38)

El poema está compuesto de cuatro cuartetos alejandrinos con rima cruzada. Cada cuarteto despliega un ritmo y una rima distintos. En el primero, el patrón rítmico es dactílico. Los tres primeros versos constan de dos hemistiquios dactílicos con acentos en tercera y sexta de cada hemistiquio. Sintácticamente, estos versos componen una serie de frases nominativas, introducidas por la anáfora «este-esta». Y el paralelismo no es solamente rítmico y sintáctico, sino tropológico. Cada frase nominativa es una metáfora que describe al mismo referente, la llanura. Mediante la acumulación de sinónimos («llano», «otero», «páramo») y epítetos negativos («maldita», «desnudo», «triste»), se construye un espacio desolado y pobre donde reina la soledad.

El último verso del cuarteto registra un cambio rítmico. Al caer el acento tónico en la sílaba segunda en vez de en la tercera, se señala una relación entre los vocablos «encuentra» y «devuelva», verbos del tiempo presente. La armonía vocálica se convierte en asonancia, y el paralelismo rítmico comunica de manera irónica el sentido del verso: el eco conseguido a base de la repetición fónica sólo existe en el poema, no en el paisaje que se describe.

Si analizamos la rima, se ve que obedece al mismo mecanismo que toda la estrofa: la repetición. La consonancia «maldita»-«grita» hace destacar la naturaleza del escenario poe-

mático: tierra condenada en la que el único sonido es el lamento. La rima «resecos»-«ecos» refuerza la coordinación aridez-soledad.

A primera vista, el segundo cuarteto conserva el paralelismo sintáctico: continúa la sucesión de frases nominativas y el uso de la anáfora. Pero la simetría se rompe en los versos séptimo y octavo que marcan un aparente cambio tonal: «no nos desesperanzan: sabemos todavía / que, después del estío, otoño nos espera». Solamente tras fijarse en la rima descubre el lector la índole de esta transición. La rima consonante «monotonía»-«todavía» sugiere que es eterna la uniformidad de los días. El futuro no ofrece más que la repetición de estíos e inviernos que lleva al hombre a su fin inevitable. El carácter de este fin se insinúa en la rima «calavera»-«espera»: lo que le aguarda al hombre es la muerte.

El cuarteto tercero consiste en una larga exclamación encerrada en paréntesis, que expresa un deseo dirigido a Dios. La simetría sintáctica se logra por la repetición de infinitivos y el uso de puntos suspensivos. Dos veces en la estrofa se suspende la expresión, mientras el hombre espera una respuesta que no llega. El lector descubre que la «llanura» no es un espacio físico, sino espiritual del cual quiere el hablante fugarse. La rima «alas»-«escalas» apunta a este deseo de evasión; la conjunción «mansedumbre»-«lumbre» destaca la apetencia de aniquilación.

El último cuarteto prolonga el tono desesperado de la oración hasta desembocar en el lamento final: «¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos!» La rima en «o» reverbera en la estrofa uniendo la desolación de «los solitarios polos» y el destierro mortal. Este poema representa una perfecta trabazón de lo emitido y la expresión.

Pasemos a examinar algunos poemas del libro *Alegría*, que según Douglass Rogers, está lleno de experimentos prosódicos:

> ... el lector que se acerca a un libro como *Alegría*, con un concepto tradicional de verso, de rima, de estrofa y de patrones de acentuación, encontrará la variedad y la consciente expe-

rimentación formal deslumbrantes. Aquí hallamos una de las manifestaciones más claras del Hierro virtuoso.[7]

Y refiriéndose en concreto a la rima:

No es solamente la cantidad y variedad de versos irregulares en *Alegría* lo que revela la mano rigurosa de un virtuoso. También se observa en muchas combinaciones insólitas pero regulares de versos, y en el esquema de rima en el que aparecen.[8]

El primer poema que analizaremos es «Nordeste».

Es preciso evadirse
del instante, fingirse
muerto ante el árbol pensativo.

Entonces todo es cierto,
el mundo se halla abierto
maravillosamente vivo.

Sé así que soy la llama
que sube hasta la rama,
roza los pájaros lejanos.

Y el instante se aleja;
mas sabemos que deja
su hondo latido en nuestras manos.

Rompe el campo su calma;
se oye cantar el alma,
mueve la brisa su tesoro

y despliega, desnudas
a mis preguntas mudas,
como respuestas, flores de oro.

Mas todo cambia. Todo
se mira de otro modo.
Los siglos todo lo serenan.

Y se abren las mañanas
Y suenan las campanas
y nadie sabe dónde suenan.

---

7 Rogers, «A Study of the Poetry», p. 271.
8 Rogers, p. 279.

El álamo se cubre
del óxido de octubre
y por el campo hozan los potros.

Y siento la amargura
de soñar hermosura
que no ha de ser para nosotros.
(«Nordeste», pp. 113-115)

Ricardo Gullón fue el primero en averiguar la forma original de este poema, describiéndola así: «En 'Nordeste', los versos de siete y nueve sílabas se combinan de modo que de cada seis, cuatro, 1. y 2. y 4. y 5., son heptasílabos y riman de dos en dos, mientras que 3. y 6. finales de terceto, son eneasílabos y riman entre sí: todos aconsonantados».[9] Si, como ha dicho Hierro, «La forma modela, contiene exactamente al fondo, como la piel al cuerpo humano»,[10] ¿a qué razón interior obedece la invención de este metro y rima? El tema del poema está insinuado desde la primera estrofa: el tiempo, pero visto desde una perspectiva muy especial. En vez de sentir el instante conscientemente como lanza que hiere por lo fugaz, aconseja el hablante ignorar los dictámenes de la razón y abandonarse al mundo natural: «Entonces todo es cierto, / el mundo se halla abierto / maravillosamente vivo». La simetría de los versos refleja la harmonía de la naturaleza: comparten un común ritmo trocaico, la consonancia «cierto»-«abierto», y la asonancia de la «o» repetida a través del terceto.

Los elementos regulares —monorritmia, anáfora, rima consonante abrazada, aliteración y asonancia— producen en el poema un ritmo cadencioso e hipnótico que distrae al hablante de lo que sabe racionalmente: a diferencia del viento, el hombre es criatura histórica, es decir, mortal. («Y siento la amargura / de soñar hermosura / que no ha de ser para nosotros»). Los elementos irregulares —polimetría, encabalgamiento, rima consonante cruzada y pausa interior—

[9] Ricardo Gullón, «Mundos poéticos», *Proel* (Santander, 1947), p. 165.

[10] Hierro, *Cuanto*, p. 15.

trazan otro ritmo valiente y desigual que se despliega en forma contrapuntística: «Y el instante se aleja; / mas sabemos que deja / su hondo latido en nuestras manos». A primera vista, los heptasílabos parecen ser uniformes: mantienen el ritmo dactílico, la rima consonante «—eja» y la eufonía vocálica (predominan las vocales «e» y «a»). Pero no es, en verdad, así, porque al unir los versos segundo y tercero, el encabalgamiento rompe la simetría prosódica, haciendo oponer al patrón dactílico otro ritmo, y, al final del terceto, otra rima.

Así que el uso de dos metros y dos rimas dentro de una estrofa, el terceto, tiene una justificación expresiva muy clara: reproducir en el verso la relación antagónica entre el tiempo del hombre y el del mundo natural. El resultado es un poema que opera sobre el lector de manera ambivalente: encanta y perturba a la vez.

Cerremos esta sección del estudio con un breve vistazo a un poema mucho más sencillo, aunque similar en forma a «Nordeste»:

(Cielo gris)

Cielo gris, amigo,
cielo gris.

Sereno latido
de la tarde, amigo,
cielo gris.

Qué ramas, mecidas
del viento, suspiran
por el cielo gris.

Cuántos pinos suben
sus copas de nube
hacia el cielo gris.

Todo es lejanía.
Abajo el mar riza
su amargo marfil.

Extasis divino.
Cielo gris, amigo,
cielo gris.
(«Serenidad», pp. 94-95)

El título y la expresión entre paréntesis que lo sigue y lo aclara establecen el tono y tema de la composición: la contemplación sosegada de una tarde nublada. A través de una serie de imágenes y sensaciones visuales y auditivas, esboza el poeta un cuadro impresionista del paisaje. La sutileza del cuadro se enriquece por la ambigüedad lírica: el hablante, observador anónimo, no goza del momento solitariamente sino que hace participar de su alegría a un amigo misterioso a quien tampoco se identifica.

La forma del poema refleja la harmonía visual: la estrofa es el pareado seguido de cinco tercetos; el verso es el heptasílabo y el tetrasílabo («cielo gris»); la rima es aguda asonante: AB, AAB, CCB, DDB, EEB, AAB. Lo que sobresale en esta composición es la sencillez expresiva lograda mediante múltiples repeticiones. Por ejemplo, el subtítulo «cielo gris» desempeña varias funciones: sirve de estribillo, y, con la excepción de «marfil» en la quinta estrofa, provee la rima consonante invariable que remata los tercetos. En vez de ser señal de monotonía o de pobreza estilística, las reiteraciones léxicas y fónicas logran una expresividad única: permiten crear en el verso una experiencia emotiva que culmina en los últimos versos: «Extasis divino / Cielo gris, amigo / cielo gris». En este poema, como en los otros estudiados, se comprueba que la rima nunca tiene un valor meramente accesorio. Como los demás elementos del poema, es un signo multi-dimensional que deriva su sentido cabal del contexto en el que se encuentra.

ESTROFA

En *Cuanto sé de mí* coexisten formas estróficas muy variadas: estrofa regular, estrofa variable y verso libre. Como es de suponer, la diversidad de formas da lugar a composiciones muy distintas. Examinemos algunas de las formas principales, empezando con el pareado.

Con la excepción de un poema, «Villancico», de la sección «Poemas no recogidos en libro», el pareado desempeña una función métrica auxiliar. No aparece en composiciones inde-

pendientes, sino que se utiliza como estribillo o ritornelo que, o abre o cierra una composición (como en «Serenidad», pp. 94 95), o repercute a través de los versos como *leitmotiv*.

El terceto sirve para la creación de la lírica corta, que a pesar de la variedad métrica, origina composiciones de fisonomía musical. Ya vimos dos ejemplos: «Nordeste», y «Serenidad». El caso más destacado del terceto en forma musical es «Scherzo», sección penúltima de «Sinfonieta a un hombre llamado Beethoven»:

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

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

Todo en mi mano.
Todo esperando que el canto del ave
baje a ordenarlo...
(«Scherzo», pp. 365-366)

Aunque se componen los tercetos de pentasílabo, endecasílabo y pentasílabo, nótese bien que el ritmo es invariablemente dactílico, es decir, ternario. Mediante un préstamo obvio, ha intentado el poeta trasladar al verso el ritmo vertiginoso y enfático del scherzo musical.

Abundan las estrofas de cuatro versos: la cuarteta generalmente heptasílaba, la cuarteta de la copla popular octosílaba, y el serventesio. Lo que interesa más es el empleo de una serie de cuartetos polimétricos: «Al Capitán Baroja en otoño», pp. 430-432 (endecasílabo y eneasílabo); «Luna», pp. 25-26 (endecasílabo y heptasílabo) y «Plenitud», pp. 264-265 (endecasílabo y hexasílabo). Por último, hay casos de cuartetos en la mayor parte eneasílabos asonantados, como «Dos fábulas para tiempos sombríos», pp. 183-187.

El soneto endecasílabo aparece en todos los libros de *Cuanto sé de mí*, con la excepción del último, *Libro de las alucinaciones*. El uso de una forma cerrada al lado de las formas

abiertas es un rasgo peculiar de Hierro: el gusto simultáneo del orden y la libertad.

Aunque manifiesta el poeta un dominio de la estrofa regular, en el empleo de la estrofa variable encuentra su forma connatural. Algunas de sus composiciones más características utilizan el romance («Desaliento», pp. 130-132; «Mambo», pp. 341-345; «Mili de Castro», pp. 75-76 y «Requiem», pp. 347-350). Afirma Hierro:

> El poema que me dio la clave, donde yo encontré matices propios y personales, es 'Mili de Castro' de *Tierra sin nosotros*. Con él se revelaron las posibilidades, para mí, del empleo del verso de nueve sílabas, de estirpe modernista, al que di una regularidad de acentos, que le quitaba carácter francés y le proporcionaba una andadura más natural, narrativa, familiar al oído español.[11]

Ocupando un punto transicional entre las estrofas comentadas y el poema en verso libre está la silva moderna. Una muestra típica de este tipo de composición ya se ha visto en otra parte de este artículo («Teoría y alucinación de Dublín»). Predominan los versos impares —endecasílabos, eneasílabos, heptasílabos y pentasílabos— que se combinan de forma variable y espontánea, no sujetos ni a medida fija ni a rima. Sólo hay un paso del marco relativamente abierto de la silva a la plena libertad del versolibrismo.

CONCLUSIÓN

Al terminar este recorrido prosódico de *Cuanto sé de mí*, recordaré una advertencia de Francisco López Estrada: «Un tratado sobre la métrica es forzosamente y por principio un estudio parcial, y no puede penetrar hasta las últimas fronteras de la inteligencia poética de la obra».[12] Con todo, un estudio parcial puede señalar ciertas tendencias principales del autor que iluminan otros aspectos de su obra. Una de estas

---

[11] Rogers, p. 310. Carta personal de Hierro.

[12] Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo veinte* (Madrid: Editorial Gredos, 1969), p. 83.

tendencias es lo que llama Douglas Rogers el «orden desordenado» de Hierro. Dice Rogers: «Si toques irregulares están constantemente injertados en patrones altamente organizados, a la inversa, elementos notablemente regulares han de encontrarse dentro del aparente desorden».[13]

Esta observación perspicaz apunta a una técnica que podríamos llamar de contrapunto. A la asimetría del verso amétrico, contrapone Hierro un ritmo ternario invariable, y de modo similar, opone un ritmo emocional a base del encabalgamiento y la pausa interior a la métrica regular. Así se funden en el mismo texto libertad y orden, espontaneidad y calculo, música y palabra. Se puede decir de la prosodia de Hierro, lo que dijo T. S. Eliot al referirse a la métrica de Ezra Pound:

> La libertad del verso de Pound es más bien un riguroso estado de tensión debido a la constante oposición entre lo libre y lo regular. No hay, en realidad, dos clases de verso, el regular y el libre; solamente hay un magisterio que viene del hecho de estar tan bien preparado el artista que la forma es un instinto que puede adaptarse al propósito particular de éste.[14]

Recapitulando la observación de Hierro con que comenzamos este análisis de la métrica —que su obra pertenece a una tradición que invoca los nombres Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego— se puede concluir que a Rubén Darío y al modernismo en general, debe el poeta santanderino su gusto por las nuevas combinaciones métricas, el uso del eneasílabo y el dominio del verso acentual; a Juan Ramón, el cultivo de la forma; a Gerardo Diego, la concepción del ritmo como fuerza que origina la palabra poética; y a los tres, el amor a la música como fuente de inspiración del poema.

SUSANA CAVALLO
Loyola University of Chicago

---

[13] Rogers, pp. 178-179.

[14] T. S. Eliot, *Ezra Pound: His Metric and Poetry* (New York: A. A. Knopf, 1917), p. 16.