

TESIS DOCTORAL

2015

The logo of the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) is a dark green square with the letters 'UNED' in white, bold, sans-serif font.

JOSÉ HIERRO, JÓZEF WITTLIN Y NUEVA YORK:
TEMAS Y ESCENARIOS EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO A TRAVÉS DE
LAS CLAVES DEL POEMA INÉDITO “CALEIDOSCOPIO Y POLACO”

YOLANDA SOLER ONÍS
(LICENCIADA EN FILOLOGÍA HIPÁNICA)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FILOLOGÍA
PROGRAMA DE DOCTORADO
FILOLOGÍA HISPÁNICA

DIRECTOR: PROF. DR. JOSÉ NICOLÁS ROMERA CASTILLO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FILOLOGÍA

JOSÉ HIERRO, JÓZEF WITTLIN Y NUEVA YORK:
TEMAS Y ESCENARIOS EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO A TRAVÉS DE
LAS CLAVES DEL POEMA INÉDITO “CALEIDOSCOPIO Y POLACO”

YOLANDA SOLER ONÍS
(LICENCIADA EN FILOLOGÍA HIPÁNICA)

DIRECTOR: PROF. DR. JOSÉ NICOLÁS ROMERA CASTILLO

A JOSÉ HIERRO, *IN MEMORIAM*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento al Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española del Departamento de Literatura y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, como director de esta tesis doctoral, por su inestimable ayuda, dedicación e infinita paciencia. Sin su aliento, sus consejos y orientaciones este trabajo habría sido imposible.

A José Hierro Real y a Yolanda Onís Ferrero que me animaron durante años, cada uno a su manera, a abordar este trabajo.

A mi querida Tacha Romero Hierro, que removió cielo y tierra para encontrar el manuscrito de “Caleidoscopio y polaco”.

A mi hermano Emilio, que ejerció de Capitán Araña.

A la profesora y traductora Katarzyna Górna, que me habló del poeta Józef Wittlin y de su hija Elzbieta Wittlin/Elisabeth Lipton, a quien debo los recuerdos y la documentación sobre su padre; y a mis amigas Luisa López Sánchez, Begoña Matilla Soloaga y Elvira Roca Rey, por su ayuda en la revisión del texto y el apoyo logístico y familiar.

También mi reconocimiento al Dr. Jorge Urrutia, que tan generosamente me ha brindado el acceso a su biblioteca; al Dr. Julio Neira por enviarme su excelente trabajo *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*; a la red de bibliotecas del Instituto Cervantes que me ha permitido disponer de sus fondos bibliográficos, y en especial a los bibliotecarios Santiago Díaz-Jove y David Sánchez Carrión.

Y, finalmente, a mi hija Celia y a Luis, a quien José Hierro llamaba don Esterlicio, por el tiempo que no hemos podido compartir en el transcurso de esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN — Tal como el azar trenza los nudos, los desata ... Estado de la cuestión	pág. 15
PRIMERA PARTE — Escenarios poéticos. Józef Wittlin y la huella de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Federico García Lorca en la obra de José Hierro	
1.- Sobre un marco teórico: Poesía y paisaje, hacia un breve estado de la cuestión	pág. 29
2.- Sobre antologías de poesía y paisaje.....	pág. 35
3.- Sobre paisajes urbanos: de <i>las ciudades muertas</i> a la gran metrópolis.....	pág. 37
3.1. Lvov, la ciudad perdida de Józef Wittlin.....	pág. 41
4.- Antonio Machado: Paisaje en movimiento.....	pág. 51
5.- Los paisajes de Juan Ramón Jiménez.....	pág. 59
5.1. <i>Diario de un poeta recién casado</i>	pág. 61
5.2. El mar en <i>Diario de un poeta recién casado</i>	pág. 69
5.3. Reencuentro con Nueva York: <i>Espacio</i>	pág. 74
6.- Gerardo Diego: Poeta y peregrino	pág. 79
6.1. El mar en la poesía de Gerardo Diego.....	pág. 81
7.- El Nueva York de Federico García Lorca.....	pág. 87

7.1. Una ciudad mundo, sin lugar ni tiempo.....	pág. 93
7.2. El mar de <i>Poeta en Nueva York</i>	pág. 101
SEGUNDA PARTE. — José Hierro: <i>Del Trueba al Hudson siguiendo unos versos</i>	
1.- José Hierro: <i>Vivo paisaje de mi fantasía</i>	pág. 107
1.1. José Hierro y las ciudades.....	pág. 117
1.2. Nueva York en la distancia.....	pág. 119
1.3. Józef Wittlin, José Hierro y Nueva York.....	pág. 125
1.3.1- Nanas del dolor, la prisión, la guerra.....	pág. 129
1.3.2 “Luces y sombras”. Reflexiones de Józef Wittlin sobre el exilio.....	pág. 132
1.4. <i>Agenda</i> como preludeo de <i>Cuaderno de Nueva York</i>	pág.147
2.- <i>Cuaderno de Nueva York: Una isla en el tiempo</i>	pág. 153
2.1. Paisajes urbanos.....	pág. 155
2.2. Paisajes humanos.....	pág. 161
2.3. La ciudad sonora.....	pág. 164
3.- <i>Confusa la Historia clara la pena. El amor</i>	pág. 169
3.1. <i>Con las piedras con el viento</i>	pág. 171
3.2. Claves autobiográficas en <i>Cuaderno de Nueva York</i>	pág. 177
3.2.1. El amor cercado: la vejez y la muerte.....	pág. 183

3.2.2. “En son de despedida”: triple adiós.....	pág. 191
---	----------

TERCERA PARTE — “Caleidoscopio y Polaco”

1.- El manuscrito. “Caleidoscopio y polaco”, primeras noticias	
bibliográficas.....	pág. 199
2.- Alcohol y poesía. Un sintético panorama introductorio.....	pág. 205
2.1. A propósito del vino, la absenta y otros alcoholes.....	pág. 205
2.1.1. Sobre antologías de poesía y vino en español	pág. 213
2.1.2. Otros alcoholes	pág. 231
2.2. Referencias al alcohol en la poesía de José Hierro.....	pág. 235
2.2.1. Referencias al alcohol en <i>Cuaderno de Nueva York</i>	pág. 251
2.2.2. Referencias al alcohol en “Caleidoscopio y polaco”.....	pág. 255
3.- Los ángeles como herencia poética. Sintético panorama introductorio. Pág.	259
3.1. Los ángeles en la poesía de José Hierro.....	pág. 263
3.2. Los Ángeles del Apocalipsis.....	pág. 269
3.3. El ángel de Laodicea. El compromiso.....	pág. 273
4.- Glosa y claves	pág. 281
4.1. Glosa	pág. 282
4.2. Elementos para un poema. Una poética confirmada	pág. 291

CUARTA PARTE — Conclusiones

Conclusiones	pág. 303
--------------------	----------

QUINTA PARTE — Bibliografía

Referencias bibliográficas..... pág. 315

SEXTA PARTE — Anejos

ANEJO I— Manuscritos de “Caleidoscopio y polaco”..... pág. 325

I.A.- Versiones pág. 329

I.B.- Borradores y notas pág. 336

ANEJO II— Textos Józef Wittlin..... pág. 359

II.A.- “El homérica Polaco”..... pág. 361

II.B.- “Luces y sombras del exilio”..... pág. 389

ANEJO III— Poemas de la primera y segunda parte de la tesis pág. 405

ANEJO IV — Textos de José Hierro y el alcohol pág. 453

ANEJO V — Itinerarios. Álbum fotográfico..... pág. 519

*Y te enviaré mi canción:
“Se canta lo que se pierde”,
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón*

Antonio Machado

*No vine sólo por decirte
(aunque también) que no volveré
nunca
y que nunca podré olvidarte*

José Hierro

*Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
(...)*

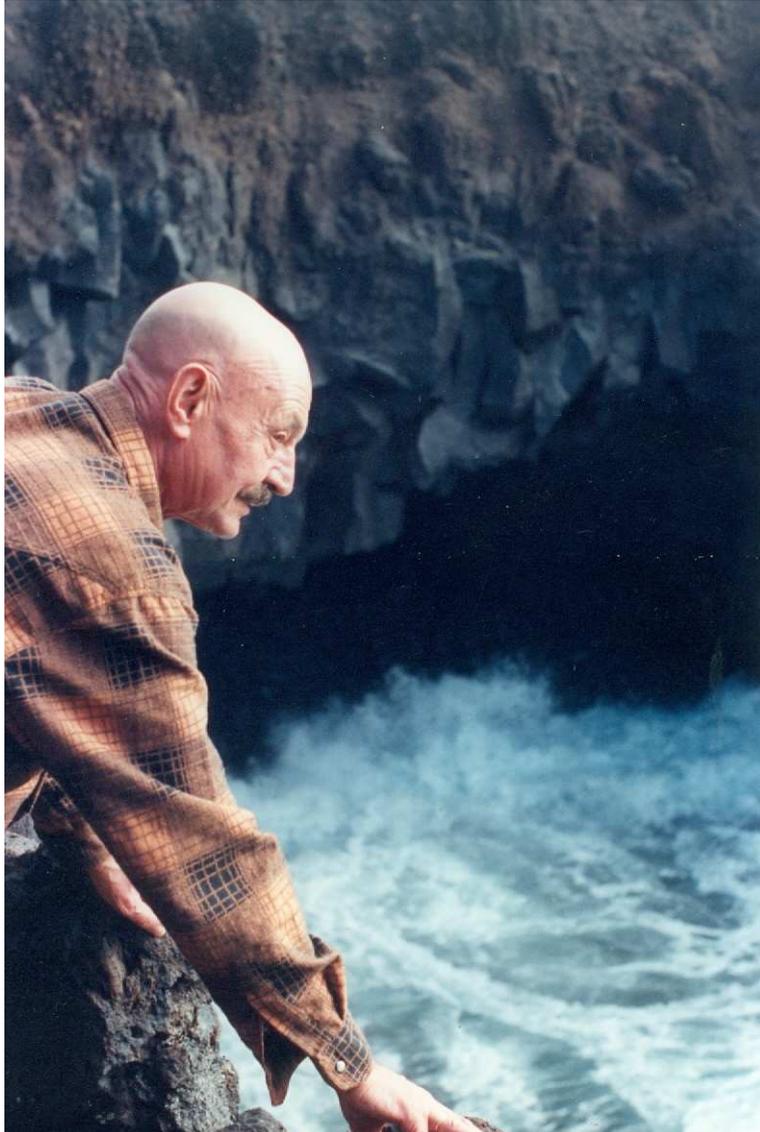
*Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento.
Tu llegada allí es tu destino.
(...)*

*Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.*

Cavafis

*En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores,
que nunca se cuentan.*

Antonio Machado



Yolanda Soler Onís ©

José Hierro en Lanzarote

INTRODUCCIÓN

Tal como el azar trenza los nudos, los desata

En marzo de 2000, y con motivo de una invitación de la Universidad de Villanova (Filadelfia) para impartir unas conferencias sobre poesía española contemporánea, una de ellas a propósito de José Hierro y *Cuaderno de Nueva York*, pasé cinco días en Manhattan siguiendo los pasos del poeta, tratando de localizar los paisajes que servían de fondo al poemario. Esos escenarios en los que, como él mismo declaró al periódico *ABC* en 1995, se daban cita personajes de todo tiempo y lugar. El viaje dio su fruto: el libro *José Hierro: Geografía Mítica* (Soler, 2003) y, gracias a un caleidoscopio, elegido por azar como regalo para José Hierro, abrió la puerta al trabajo de investigación que estas líneas introducen, y que pretende revisar temas y escenarios de la poesía de su poesía desde las claves que ofrecen los borradores del poema inédito “Caleidoscopio y polaco”.

Los elementos que el azar fue trenzando se agruparon, en este caso, como los que José Hierro inventarió en “Elementos para un poema” (*Agenda*, 1991). Un manuscrito entrevisto, -y extraviado durante casi diez años-, titulado “Caleidoscopio y polaco”, una entrevista en la que poeta habla de la estructura de ese poema, mi destino en el Instituto Cervantes de Varsovia, el descubrimiento de los viajes que José Hierro realizó en 1997 y 1998 a Polonia, la búsqueda de la conexión polaca, su hallazgo. Y una última y reveladora entrevista en Liverpool, en septiembre de 2013, con quien fuera testigo de excepción de la vida de José Hierro durante sus estancias en Nueva York, que puntualiza, sitúa, desmiente o corrobora las teorías que de lo anterior se derivaron.

Viajes y conversaciones, borradores, manuscritos, textos inéditos en los que el alcohol y el exilio, los espacios perdidos, van asentando las bases, reafirmando las claves de una poética final. El texto que la contiene comienza así:

“La geografía de un pájaro se resume en su canto.

La de la mar en una caracola.

La de un hombre –este hombre

que apoya su brazo sobre mi hombro-
en sílabas, susurros tartamudos,
sonidos exiliados de una lengua de brumas.”

Pero antes de entrar en materia, volvamos por unos instantes a Nueva York y a los acontecimientos que culminaron con el manuscrito de José Hierro entre mis manos.

La ciudad fue generosa conmigo; la llegada, un luminoso domingo de marzo, me brindó un imponente atardecer desde el otro lado del río Hudson mientras me alejaba en tren hacia Filadelfia, donde el azar -no pudo ser de otro modo- hizo coincidir a Pablo Beltrán de Heredia, Agnes Moncy y Estrella Ogden la tarde de mi conferencia en la Universidad de Villanova.

Al regresar a Nueva York me recibieron las imponentes vistas desde el piso 25 del New York Palace Hotel, con las sombras recortándose en los edificios de caliza dorada, rosada a veces. Recorrí incansablemente, con los poemas de José Hierro en la mano, calles y avenidas, bares y cafés.

Un estudiante judío me supuso perdida en el metro y me acompañó de vuelta a la calle W 69, porque “los dos -dijo señalando mi brazalete afgano- procedemos de pueblos muy antiguos”. Y a partir de ese momento, como si la calle W 69 fuera un catalizador -veremos a lo largo de las siguientes páginas que lo fue-, los lugares y escenarios se desplegaron ante mis ojos como se abre un abanico: los claustros, el puesto “de hortalizas y frutas -cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas, fresas, bananas y grosellas- acabadas de barnizar” frente a la salida del metro, “el músico harapiento que arranca con dos palos sonidos de marimba o de vibráfono a una olla de cobre” a la puerta del supermercado...

Seguí los pasos de José Hierro por la ciudad, acercándome a las calles que nombraba, a los museos; recordando algunas de las rutinas que me había comentado en nuestros encuentros, como la de visitar, cada vez que iba a Nueva York, al Felipe IV de Velázquez, vestido de salmón y plata, en la Frick Collection. Y por supuesto, no olvidé tomar un último margarita en el Santa Fe.

Encontré todos los lugares que Hierro había situado en su peculiar mapa poético, excepto el *Kiss-bar* porque, como supe mucho después y veremos llegado el momento, el bar no se llamaba así; había sido rebautizado por el poeta.

Entré, asimismo por azar, en una tienda de regalos de la calle 13 donde descubrí unos caleidoscopios ovales de Van Cort, inspirados en el que perteneció al zar Nicolás II, y que elegí para llevar como regalo a los dos poetas que, de forma muy distinta, me habían acompañado en mis recorridos por la ciudad: Hierro con sus poemas y Juan Carlos Mestre a través de una carta en la que me hablaba de los pájaros de Nueva York, pájaros de seis patas que comen estrellas fugaces, y que él había visto en la esquina de Broadway y la 58 ST.

El azar quiso también que el nombre del avión que me trajo de vuelta a casa, y en el que tomé muchas de las notas sobre el viaje, se llamara *Federico García Lorca*.

Tras aterrizar en Barajas, llegué al filo de las 8.00 de la mañana del 13 de marzo a la casa de los Hierro, en Fuenterrabía 4, para desayunar con ellos antes de regresar al aeropuerto y tomar el vuelo que me devolvería a la isla de Lanzarote, donde vivía desde 1989, alternando el ejercicio del periodismo con los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

La expresión de sorpresa y la emoción que humedeció los ojos de Hierro al descubrir que aquel huevo de alabastro era en realidad un caleidoscopio, es algo que no olvidaré jamás. Esos instantes, su salida del salón y su regreso al cabo de unos minutos con una carpeta de cartón azul en las manos, quedaron para siempre fijados en mi memoria, y volvieron a repetirse una y otra vez siempre que preguntaba, tras su muerte, a unos y a otros, por el contenido de aquella carpeta: un poema, largo y manuscrito titulado “Caleidoscopio y polaco”, por el que mis ojos se habían deslizado como los de una sonámbula.

Lo vi sólo una vez, aquella vez. Confusa desde el principio, porque el título me llevó erróneamente a pensar en el Jinete Polaco de Rembrandt que comparte

sala con el Felipe IV de Velázquez en la Frick. Y lo que descubrí a continuación es que hablaba de un polaco borracho -que sólo compartía con el Jinete Polaco su anonimato- y del propio poeta bebiendo con la sombra de Claudio Rodríguez y el recuerdo de Dylan Thomas en un pub de Nueva York. El poema aludía al misterio de Cracovia -una ciudad que me esperaba a la vuelta de unos años-, del caleidoscópico efecto de los posos de whisky en el fondo de los vasos y de los enigmas que contenían, del Ángel de Laodicea, y de las trompetas que hacían sonar el resto de los ángeles de las Siete Iglesias de Asia.

La última vez que nos vimos, en mayo de 2002, me dijo que seguía trabajando en este poema y que me llevara a Tacha -su nieta-, en lugar de quedarnos al cóctel con el que se le homenajeaba.

José Hierro murió el 21 de diciembre de 2002. Primero con Lines, su viuda, en 2003, y luego con Tacha, buscamos durante años sin éxito la carpeta azul -una carpeta azul como la que la protagonista de *La mitad del alma* había abandonado en un *stand* de la Feria del Libro de Barcelona (Riera, 2005:23)-, el poema y el caleidoscopio. Tacha recordaba haberle llevado al hospital folios porque seguía trabajando en él días antes de su muerte.

La insistencia de una y la perseverancia de otra dieron sus frutos a finales de 2012. Y, tras tener noticias de que uno de los textos que hoy manejamos había formado parte de una exposición en Santander, los manuscritos reaparecieron.

Por lo que he podido constatar, sólo yo tuve la oportunidad de ver el poema físicamente, de ojarlo aquella mañana del 14 de marzo de 2000; las claves se las dio Hierro a Gloria R. Downing, durante una entrevista que ésta le hizo en su casa algunos días después, pero no le mostró el poema. Estas declaraciones de José Hierro a Downing constituyen un documento indispensable para descifrar los veintidós folios de borradores y algunas de las catorce versiones que se conservan de la primera página del poema, y que constituyen el punto de partida de esta investigación.

El azar siguió trenzando sus nudos y, ya en Polonia en 2012, la profesora y traductora Katarzyna Górna me preguntó por el objeto de mi investigación, en aquel momento centrado en hallar el origen del interés de José Hierro por lo polaco. “Pues es muy fácil: Józef Wittlin” -exclamó. Al ver que yo no reaccionaba, siguió: “el poeta polaco exiliado en Nueva York”. Górna sabía que Hierro y Wittlin se habían conocido a través de la hija de Wittlin, Elzbieta/Elisabeth Wittlin/Lipton, de la que yo había oído hablar durante años en casa de los Hierro como de Liz Lipton, aunque jamás supuse que ésta estuviera vinculada con Polonia.

Conocí por Kasia Górna y por la profesora de la Universidad de Varsovia Urszula Aszyk, cada vez más detalles de esta relación; también que Liz Lipton se había trasladado a vivir a Madrid en 2006. Y, gracias a ellas, tuve la oportunidad de ponerme en contacto con la hija del poeta polaco y mantener una primera entrevista en noviembre de 2012. Me habló, en su casa de la plaza de Antón Martín de Madrid, del origen judío de Józef Wittlin, de la huida de la familia a través de media Europa, tras pasar por Francia, España y Portugal -como la mayoría de los exiliados polacos- hasta llegar a Estados Unidos. Me contó que Wittlin y Hierro se habían conocido en 1964. En un principio interpreté que fue en Nueva York para descubrir -durante citas posteriores con la hija de Wittlin- que, aunque Hierro visitó la casa del poeta en varias ocasiones en Riverdale, fue en Madrid donde tuvo lugar el primer encuentro.

Las conversaciones con Liz Lipton resultaron muy enriquecedoras; y añadieron un nuevo reto a esta investigación, en lo que se refiere a la tarea de ordenar temporalmente la información que subyacía en sus recuerdos, muchos y evocados a través del hilo conductor de las sensaciones, de las emociones, que es la forma de recordar de la hija de Józef Wittlin, como queda patente en su libro de memorias *From one day to another* (2011). Tras leer los textos de Wittlin, las dos obras traducidas al español, *Mi Lvov* (2006) y *La sal de la Tierra* (1990), y el resto de los textos en inglés y/o polaco con ayuda de mis amigas traductoras, podría llegarse a la conclusión de que la amistad entre los dos poetas se sustentó en el mutuo respeto intelectual, un punto de confluencia entre dos tipos de exilio a los que Wittlin alude en el ensayo inédito *Luces y sombras* (1969), y en el que su

postura sobre el exilio interior podría reflejar claramente la experiencia de Hierro. Se trata de un texto, inédito en español, que generosamente Liz Lipton me brindó para este trabajo en traducción de Elzbieta Borkiewicz; una obra posterior en el tiempo a los reconocidos ensayos de Wittlin *Orfeo en el infierno del siglo XX* (1963).

Józef Wittlin, según declaraciones de su hija, conocía la poesía de José Hierro a través de Jorge Guillén, y lo admiraba ya como poeta en 1955. De hecho, tradujo al polaco su poema “Canción de cuna para dormir a un preso”. Hierro, sin embargo, no tuvo en la época de su relación con Wittlin oportunidad de leer su poesía en español, ya que las primeras traducciones de algunos de sus textos a nuestro idioma las publicaría Francisco Brines en la revista *Barcarola* en 1990.

Seguramente Hierro pensó en Wittlin y en sus descripciones de Lvov al pasear por Cracovia, como Wittlin debió de tener en cuenta, sin duda, el ejemplo de la experiencia de Hierro cuando escribía su ensayo sobre el exilio en 1969.

Así pues, poco a poco iba tomando cuerpo la teoría de que las menciones a Polonia y el interés por lo polaco en la obra de Hierro se sustentaban en su amistad con Wittlin, y también, por añadidura, y debido al origen judío de éste, de que en esta amistad se hallaba la semilla del poema “Cantando en Yiddish”.

Sin embargo, tal como el azar trenza los nudos, los desata. En septiembre de 2013, un encuentro en Liverpool con D. R. Schnabel, testigo de excepción, junto a José Olivio Jiménez y Dionisio Cañas, de la génesis y redacción de *Cuaderno de Nueva York*, me desveló que, si bien la relación con Polonia y los polacos -Elzbieta Borkiewicz, la traductora de Wittlin, entre ellos- nacía de su relación con la familia Wittlin, el origen del poema “Cantando en Yiddish” era otro: una cena en casa de un amigo común, el músico austriaco Herbert Hull, judío superviviente de Auschwitz que, tras una emocionante conversación en la que les habló de su experiencia durante la II Guerra Mundial, entonó un canto en Yiddish. Sería también en una velada en casa de Herbert Hull donde Hierro escucharía por primera vez el “Quinteto en Do mayor” de Schubert, tema que se convertiría en

uno de sus favoritos, y en el que se inspira su poema “Adagio para Franz Schubert”.

De ese canto en Yiddish, de ese emocionarse y tratar de comprender lo que no se entiende nace, sin duda, la clave fundamental del poema “Caleidoscopio y polaco”, que hace posible la comunicación a través de una lengua desconocida, sin palabras; transmitir las emociones como un poema -según Hierro ha repetido una y otra vez- debe hacerlo. La emoción es lo que está antes y lo que queda después del poema. Se trata de un poema que nace en tres tiempos: el primero, el misterio que le provoca un paseo por la judería de Cracovia, en donde surge el germen de la estructura, con los ángeles de las Siete Iglesias de Asia presentando sus enigmas; el segundo de la imagen que guarda de sí mismo escribiendo en un pub de Nueva York una tarde de finales de febrero de 1998, víspera de su última partida, mientras apuraba un vaso de whisky tras otro; y el tercero, de la segunda visita a Cracovia en mayo de 1998, en la que tomará notas sobre el terreno.

Estado de la cuestión

Regresemos a la investigación que estas líneas introducen y que, como decíamos al principio, pretende revisar temas y escenarios de la poesía de José Hierro desde las claves que ofrecen los borradores del poema inédito “Caleidoscopio y polaco”.

Se tratará de demostrar que, en su último texto, José Hierro se mantiene fiel a una misma poética que se resume en el intento de tratar de decir lo que no se puede decir, una poesía sobria que diga más de lo que dice, que informe y persuada a través del ritmo, en la que el tiempo no existe y en la que el autor sigue poniéndose en la piel de otros para tratar de vivir lo que ellos viven; en la que resuenan los versos de los poetas que admira, la música, las historias de seres reconocidos o anónimos que siguen emocionándolo. Un poema en el que el alcohol se convierte en protagonista, en el que es -además del elemento que como *leitmotiv* estructura el poema, quien lo provoca, el que condiciona el tono -incluso la grafía- el que permite que el texto se vuelva más confuso, más largo, más digresivo aún, alternando voces y escenarios en un espacio en el que el tiempo no existe.

Revisaremos, pues, teniendo como meta este “Caleidoscopio y polaco”, la relación de José Hierro con el paisaje: sus escenarios poéticos hasta llegar a Nueva York, lugar donde tiene su encaje el texto; y la huella que en su obra han dejado Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Federico García Lorca. Abordaremos la condición autobiográfica y el amor, como tema principal de *Cuaderno de Nueva York*; y haremos unas calas en dos asuntos que, a tenor de este último poema, nos parecen de gran interés: el tema del exilio -en un diálogo recreado con el poeta polaco Józef Wittlin- y la importancia del alcohol en la obra de José Hierro.

Finalmente, y antes de abordar el tema que nos ocupa, me gustaría mencionar una conversación mantenida con José Hierro en 2000, en relación con los estudios sobre su poesía que me proponía abandonar -como bien sabe que hice el profesor Romera Castillo. Mi argumento de entonces fue que, desde que a finales de los ochenta le manifestara mi interés en realizar un doctorado sobre su obra, se habían presentado numerosas tesis, entre ellas el magnífico trabajo de Gonzalo Corona Marzol (1990), y que poco habría ya que aportar al conocimiento y difusión de su obra, al margen de un estudio sobre *Cuaderno de Nueva York*, que, honestamente, no podría realizar sin poner de manifiesto algunas claves biográficas que él no deseaba que salieran a la luz. “Siempre podrás aportar otra mirada”, concluyó Hierro para animarme.

Sin embargo, yo por entonces compartía la idea de Jesús María Barraión - expresada en la introducción de su tesis “La poesía de José Hierro en su tiempo”- de que, debido a la numerosa bibliografía existente sobre la poesía de Hierro, la conveniencia de un nuevo trabajo podría plantear recelos por considerarse reiterativo y carente de interés:

“En efecto, son numerosos los artículos, libros y tesis doctorales dedicados al estudio de la poesía de Hierro, brillantes y esclarecedores muchos de ellos, desde el trabajo de Douglass M. Rogers (1964) hasta el reciente de Jolanta Bartoszevska (1991), pasando por los de José Olivio Jiménez, Aurora de Albornoz, Maurine M. Brown, Emilio E. deTorre, Susana Cavallo, Maria Luisa

Cooks, Dionisio Cañas, Gonzalo Corona Marzol, Luce López—Baralt, etc. Por supuesto, no agotan las posibilidades de estudio sobre la obra de Hierro, pero parecería que, simplemente, dejan, por el momento, espacio para trabajos específicos.”

La Coincidencia con Barrajón es la causa de que la presente investigación se centre en dos aspectos fundamentales: el tratamiento del paisaje en la obra de José Hierro y de aquellos temas de su poesía revisados desde las claves del poema extenso “Caleidoscopio y polaco” en el que trabajó durante los últimos cinco años de su vida.

Me ha llevado más de diez años entender el sentido de aquellas palabras de mi conversación de José Hierro en marzo de 2000. La justificación de este trabajo no se halla tanto en esa mirada mía a la que él se refería, que servirá únicamente para aportar, quizá, un punto de vista diferente sobre alguno de sus procesos creativos, sino que se halla en el origen de su propia mirada, que es la que caleidoscópicamente se intenta reconstruir con las claves que aporta el borrador de “Caleidoscopio y Polaco”.

Metodológicamente, este trabajo podría haberse abordado de diferentes maneras. Una, presentando y editando el manuscrito y abordando sus temas. Otra, como he elegido hacerlo aquí, que es reivindicar, en primer lugar, la relación de José Hierro y de los poetas que consideró sus maestros con el paisaje; y en segundo lugar, seleccionando sólo aquellos asuntos sobre los que el poeta volverá a incidir en “Caleidoscopio y Polaco”.

Esta tesis de doctorado se estructura en seis partes, correspondiendo las tres últimas a las conclusiones, la bibliografía y cinco anejos que aportan los manuscritos y versiones de “Caleidoscopio y Polaco”, textos de, y sobre, Józef Wittlin, inéditos en español y relevantes para este estudio; poemas de los autores citados, incluido José Hierro; una antología de poemas de José Hierro sobre el alcohol, y otros manuscritos, dibujos y fotografías.

Específicamente, en la introducción se justifica el motivo y pertinencia de esta tesis en el marco de los estudios sobre la poesía de José Hierro.

A continuación, en la primera parte se aborda la importancia del paisaje, como tema y escenario, en la obra de los poetas del siglo XX que José Hierro consideraba sus maestros: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Federico García Lorca. A lo largo de los siete apartados que la componen se aborda la historia del paisaje en la poesía española, las ciudades muertas, perdidas, vivas- esto es: Palmira, Lvov, Nueva York- en relación con los poetas clave que tratan el paisaje, el tiempo y el mar. En esta primera parte, y en relación con las ciudades perdidas, se introduce la figura del escritor polaco Józef Wittlin, que constituye un hilo conductor a lo largo de la investigación.

La segunda parte está integrada por tres grandes apartados que abarcan desde las primeras experiencias de José Hierro con el paisaje hasta su despedida de Nueva York –paisaje, paisanaje y amor-. Nueva York es escenario en el que se dan cita las principales preocupaciones del poeta cuando entra en el ocaso de su vida: el amor, el paso del tiempo, la vejez y la muerte.

En la tercera parte se analiza el manuscrito con el tema del alcohol como leitmotiv, que une los últimos poemas que José Hierro escribió para “Cuaderno de Nueva York con “Caleidoscopio y Polaco”.

La cuarta parte está dedicada a exponer las conclusiones, que justifican desde este borrador de “Caleidoscopio y Polaco” una poética a la que José Hierro fue fiel a lo largo de toda su trayectoria.

En la quinta parte se presenta la bibliografía citada, exclusivamente.

La sexta parte la constituyen cinco anejos donde se incluyen, en primer lugar, el manuscrito original –reproducido- con las distintas versiones, borradores y notas; a continuación el material inédito en español de Józef Wittlin; una relación de poemas citados en la primera y segunda parte de la tesis. En el anejo IV se incluyen textos de José Hierro en los que se cita el alcohol, y en el anejo V,

bajo el lema de “Itinerarios”, se recoge un álbum fotográfico que refleja los escenarios en los que se inspiró José Hierro para escribir “Caleidoscopio y polaco”, así como otras fotos que documentan los distintos encuentros y conversaciones del poeta con la autora de esta investigación.

Por último, este trabajo se inserta en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>), dirigido por el Prof. José Romera Castillo, en la línea de investigación de la literatura española actual, donde se han llevado a cabo estudios como la tesis de Fernando Romera Galán *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila*, además de diversos trabajos del mismo autor: “La novela de Alberto Insúa como descomposición del símbolo de las “ciudades muertas” (2008), “Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica” (2009), “El signo espacial en los relatos de *El grano de maíz rojo*, de José Jiménez Lozano” (2010), y “Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica” (2012). Además de otros autores.



José Hierro y Yolanda Soler Onís en Santander, 1986

Sé Quintana ©

PRIMERA PARTE

**Escenarios poéticos. Józef Wittlin y la huella de Antonio Machado,
Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Federico García Lorca
en la obra de José Hierro**

1.- Sobre un marco teórico: hacia un breve estado de la cuestión

El tema del paisaje en la poesía española, que ha aparecido tradicionalmente vinculado al de España, cobra protagonismo con la Generación del 98 de la mano de Antonio Machado, de Azorín (José Martínez Ruiz), y de Miguel de Unamuno, quienes, además de buscar o encontrar en él claves de la identidad nacional, reflexionaron, sobre todo los dos últimos, acerca de la relación entre paisaje y literatura.

Julián Marías (1957: 9), en su prólogo a *Paisaje y literatura de España: Antología de los escritores del 98*, advierte un cambio en el tratamiento del paisaje por parte de los autores de esta generación, y de las posteriores, frente al que se observa en los escritores realistas o románticos. Indica que el paisaje que reflejan los autores de la Generación del 98 es un paisaje “concreto”, alude para ello a la expresión de Gabriel Marcel, que lo califica de “paisaje de fidelidad creadora”, frente al paisaje abstracto, escenográfico, de los románticos y al paisaje inventario de los realistas. Según Julián Marías, “los hombres del 98 descubren una técnica nueva, la que Azorín llamará *del detalle sugestivo* en torno al cual se ordenan vitalmente ciertos elementos que son los actuantes en la constitución del paisaje literario”; entre ellos destaca el punto de vista desde el que se escribe “con las sensaciones físicas que el entorno produce”, recurso muy frecuente en Antonio Machado y que, como veremos más adelante, trabajará muy especialmente José Hierro.

En estos autores del 98 influyó de manera notable, sobre todo en Azorín, la concepción paisajística de Francisco Giner de los Ríos quien, con su artículo *Paisaje*, “abrió la puerta a un modo renovado de ver el paisaje, en el que se aunaban a la mención geográfica, la explicación y la comprensión, la óptica naturalista y la cultural, la observación atenta y la atribución de valores y significados” (Ortega. 2002: 129-30).

Por su parte Azorín, como depositario de esta herencia -y siguiendo con la cita de Ortega Cantero- supuso una contribución fundamental a la cultura española

moderna del paisaje, dado que fue “Uno de los más notables exponentes de la intensa dedicación paisajística de este grupo de escritores, que contribuyó en buena medida a conformar la imagen literaria moderna del paisaje de España”. Ortega Cantero destaca, además, que el interés de Azorín por los testimonios literarios se manifiesta también en otro aspecto valioso de su orientación paisajística: la labor que llevó a cabo de recopilación y comentario de las imágenes del paisaje español ofrecidas por otros escritores, anteriores o contemporáneos: “Era una manera, precursora en varios sentidos, de empezar a componer la historia del gusto y del sentimiento del paisaje en España, de empezar a aproximarse a la genealogía de la imagen -literaria, cultural- del paisaje español. Eso es lo que hizo en la obra *España vista por los españoles*, en la que, tras exponer algunas reflexiones introductorias sobre el alcance de las imágenes paisajísticas que cabe hallar en la literatura española anterior al siglo XIX, recogió y comentó un conjunto bastante significativo de visiones literarias modernas de los paisajes de diversos ámbitos geográficos españoles.

En este libro advierte Azorín, además, la importancia y la influencia de las visiones del paisaje, procedentes de la literatura y del mundo del arte, en la manera de percibir esa naturaleza por las generaciones posteriores. Afirma Azorín sobre el paisaje (Azorín, 1917: 43) que sólo cuando el artista lo lleva a la pintura o a las letras está creado en el arte; y es cuando comenzamos a ver el paisaje en realidad. José Antonio Hernández Guerrero (2002: 76) insistirá en esta idea de Azorín al decir que “por eso podemos afirmar que el arte y la literatura nos han enseñado a ver y a amar los paisajes”, porque no debemos olvidar que el paisaje es una elaboración humana: “Es una construcción que el autor confecciona mediante las selecciones y a través de los filtros que activa a través de las palabras”. Afirmación con la que coincidirán también Emilio Orozco y Ortega Cantero.

La anteriormente citada influencia de Giner de los Ríos resulta también evidente en Miguel de Unamuno, en el que, según Josep Moreau (Alvar, 1966: 21), el sentimiento de la naturaleza se convierte en una forma de la espiritualidad, en un estado de conciencia -como en el caso de Byron-. Haciendo referencia a la relación de Unamuno con el paisaje, Alvar afirmará que “Unamuno, como los hombres de su generación, describieron -(sic)- el paisaje buscando el conocimiento de España,

y enraizando en el conocimiento toda su capacidad de amor. Surgió así una patria tierna y amable, suave y dulce como la madre, por más que su piel se vea surcada de arrugas. El amor, nacido del conocimiento, creó una realidad metafísica de España más allá de la Historia y de la geografía”.

La preocupación de Unamuno por el tema que nos ocupa queda patente en el hecho de que publicara cinco obras centradas en la descripción y el tratamiento de los paisajes: *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y España* (1911) -en la que trata del sentimiento de la naturaleza-, *Andanzas y visiones españolas* (1922), y *Paisajes del alma* (1944).

Si bien Unamuno y Azorín comparten, en líneas generales, los planteamientos de Giner de los Ríos sobre el paisaje, manifestaron sus diferencias en torno a la idea, que tiene su origen en Rousseau, de que el sentimiento de la naturaleza en la literatura es un sentimiento moderno; un tema que trataremos más adelante de la mano de Emilio Orozco en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (1968).

En relación con el tema antes citado, es de destacar el trabajo de la tesis doctoral de José María Sánchez de Muñáin, aparecido en 1945 bajo el título *Estética del paisaje natural*; el escritor y profesor de filosofía dedicará el segundo capítulo de la primera parte de su obra a analizar “el concepto moderno del paisaje”, que ilustrará con textos de los poetas clásicos, de Rilke y de autores chinos de la dinastía Song.

Sin embargo, y pese a que tanto los autores anteriormente citados, como Marcelino Menéndez Pelayo, Ortega y Gasset, Casaldueiro, Dámaso Alonso o Pedro Salinas se habían referido al paisaje y la literatura de manera puntual, éste, en su relación con la poesía, no merecerá un estudio antológico hasta 1964, con la aparición de la antología de José Luis Cano *El tema de España en la poesía española contemporánea*, en la que Cano recoge una serie de poemas que tienen como protagonistas el paisaje y el sentimiento de la naturaleza -textos de Rafael Alberti, Antonio Machado, Jorge Guillén, Blas de Otero, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Claudio Rodríguez o Federico García Lorca-. Se refiere el antólogo a esta poesía como “la que canta a España en su imagen

física, en su hermosura diversa” (Cano, J. L., 1979: 32) que, a su juicio, bien merecería una antología por entero a ella consagrada.

En 1968, Emilio Orozco publicará en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (1968), una serie de ensayos que abarca el amplio espacio que media entre el *Cantar de Mio Cid* y la obra de Antonio Machado, y que habían aparecido con anterioridad, bien como conferencias o como artículos de revista. En el primero de estos ensayos *Sobre el sentimiento de la naturaleza en la poesía española medieval (notas sueltas para una introducción al tema)* (Orozco, 1968: 17-81), establece una clara diferencia entre la aparición del paisaje como tema central del arte, que se produce simultáneamente en la plástica y la poesía en el Manierismo y el Barroco, y *el sentimiento de la naturaleza*, presente ya en la obra de los clásicos latinos. Se desvincula así de la afirmación de Sainte-Beuve de que “el sentimiento de la naturaleza en la literatura es un sentimiento moderno” que, desde Rousseau hasta Azorín -*El paisaje de España visto por los españoles*-, se ha repetido de manera sistemática, y que Françoise Pechère -autora de la antología *Tierra de España*, citada a continuación- reitera, en el sentido de que la concepción moderna del paisaje no se desarrolla hasta la época romántica (1968: VIII). Se trata de una afirmación que, como ya adelantábamos, Miguel de Unamuno (1958: 52 y sigs.) había puesto en cuestión en un artículo de 1911, *El sentimiento de la Naturaleza*, estableciendo la distinción entre el sentimiento de la naturaleza y la descripción del paisaje, refiriéndose al paisaje como tema:

“Se ha dicho que el sentimiento estético de la naturaleza es un sentimiento moderno, que en los antiguos no estaba sino esbozado, que es de origen romántico, y no falta quien añada que su principal sacerdote fue Rousseau. Alguno, exagerando, ha agregado que la naturaleza la han descubierto para el arte los modernos... Es indudable que el sentimiento del campo se ha desarrollado mucho modernamente, a la par que la música, pero no puede exagerarse la tesis. Los antiguos eran poco paisajistas; el paisaje no era para ellos sino un medio para realzar al hombre, pero lo sentían... Virgilio describía pocos paisajes, pero la sensación íntima, profunda, amorosa, cordial del campo nos la da como nadie” (Unamuno, 1958: 52 y sigs.).

Es necesario recordar la distinción que apuntaba Unamuno, insiste Orozco, en el sentido de que, si bien el sentimiento de la naturaleza es algo que se expresa hasta en las más antiguas de las manifestaciones clásicas y orientales -como ya había destacado Sánchez de Muñáin-, no ocurre lo mismo con el “Cuadro de paisaje” que no aparecerá como tema central y diferenciado hasta el Manierismo y el Barroco. Coincidirán así el cuadro del paisaje y el poema descriptivo en poesía. Desde este supuesto, Orozco realiza un recorrido en el que analiza el tratamiento del paisaje y el sentimiento de la naturaleza en la literatura española, partiendo del sentido alegórico, del hombre medieval, que ya apuntaba Azorín al referirse a los paisajes de Berceo, hasta detenerse en el que, hasta la fecha, ha sido el poeta que más estudios ha concitado en lo que se refiere a su relación con el paisaje y el sentimiento de la naturaleza, Antonio Machado.

Así, podría decirse que en los textos de la Edad Media hallaremos una visión alegórica de la naturaleza que procede de modelos reiterados desde la tradición literaria greco-latina y presente también en la tradición bíblica, sobre todo en lo que se refiere al huerto, el jardín o el vergel como escenarios.

En el Renacimiento, el tema central es el hombre, pero se produce la incorporación progresiva del paisaje a la temática del arte y la literatura; poco a poco se van integrando todos los elementos del mundo viviente e, incluso, de los seres inanimados y de los objetos. A la vez que se introduce el sentido bucólico se muestra, por otro lado, un paisaje de carácter más libre. Ya en Garcilaso la naturaleza aparecerá como asunto; como escenario y a la vez instrumento para expresar el dolor del poeta.

Orozco, por su parte, manifiesta que en este periodo el marco agradable, el paisaje deleitoso, tiene una función fundamental, la de mostrarnos el contraste con la vida urbana -que no adquirirá su valor como escenario hasta el siglo XX-. No obstante, insiste Orozco, “Aunque la naturaleza pastoril pretenda mostrarnos las virtudes de una vida más cercana a la naturaleza, el mundo pastoril pintado es completamente artificial, y refleja ideales humanistas en vez de mostrar el medioambiente verdadero en su diversidad espléndida” (1968: 100).

Será a partir del Barroco cuando el paisaje irá adquiriendo relevancia hasta convertirse en tema central, en protagonista principal de la obra de arte. La configuración del paisaje Barroco es también nueva, como apunta Dámaso Alonso en sus “Estudios y ensayos Gongorinos”, un paisaje completamente distinto al que había presentado la literatura tradicional: “Lóbrego, de mal augurio, monstruoso.”, del que las *Soledades* de Góngora, serán máximo exponente.

Durante el siglo XVIII se incorpora a la poesía un tono doctrinal con fines educativos, sobre todo en Meléndez Valdés, asunto que será ampliamente estudiado por Salinas y por Alcalá Galiano. La aportación de los filósofos de la Ilustración invita, desde la reivindicación del ser como primer objeto de conocimiento, a sentir y cantar a la naturaleza y a las pasiones de los seres que la habitan; una revalorización de los sentidos que desembocará, con el tiempo, en la percepción de la subjetividad radical defendida por los románticos.

El romanticismo trae al arte la naturaleza en sí misma. Aparece aquí el diálogo entre el hombre y la naturaleza como comunicación “Del Uno con el Todo”.

El poeta romántico dota a la naturaleza con sus más íntimos sentimientos, reflejando en ella su temperamento. En algunos casos la identificación llega a ser tal, que puede incluso hablar de ella como de su propia alma. La autonomía del sujeto, como primer logro del pensamiento ilustrado, es fundamental para la concepción que el hombre romántico tiene de sí mismo y de su relación con la naturaleza.

El paisaje modernista se decantará por los perfiles eminentemente culturales, en los que la historia y la tradición legendaria se mezclan con paisajes exóticos o ambientes otoñales y jardines marchitos. Paisajes que generalmente proceden de la experiencia artística de otros autores.

De lo que no hay duda, es de que Orozco y Ortega coinciden con Azorín en la idea de que la literatura y el arte han sido fundamentales en nuestro aprendizaje y que han ido configurando nuestra visión y nuestra relación con la naturaleza.

2.- Sobre antologías de poesía y paisaje

La idea de José Luis Cano de dedicar una antología por entero a recoger la obra de aquellos poetas que cantan a la “España física”, será utilizada por la belga Françoise Pechère, quien, en 1968, publicará la antología bilingüe *Tierra de España / Terre d’Espagne*. En esta selección incluye únicamente a los poetas que, en su opinión, han tenido la voluntad de “describir la naturaleza”. Supone esta selección un viaje por España y sus regiones que se inicia con los romances y concluye con textos de algunos poetas de la Primera Generación de Posguerra.

Será, precisamente en torno a los autores que comienzan a publicar en los años cuarenta, donde Diego Marín inicia su estudio y antología *Poesía paisajística española 1940-1970*. El objeto del estudio será analizar los diversos usos que los poetas de este periodo hacen del paisaje, tanto del rural como del urbano, en un momento en el que éste, como tema, parece haber perdido interés para estos autores que, tras la Guerra Civil, se centran en otros asuntos de carácter social y existencial (Marín, 1977: 1). Destacamos, entre otros, a Ángela Figuera Aymerich, Blas de Otero y José Hierro.

Lo primero que llama la atención a Diego Marín, al abordar el estudio, es el reducido número de poetas que, en comparación con los de las dos generaciones anteriores, trabajan el paisajismo descriptivo, ese en el que el poeta aborda el espectáculo natural de forma objetiva o impersonal, por lo menos en apariencia, “y aun cuando el sentimiento personal esté explícito, aparece como actitud del observador que reacciona efusivamente ante el cuadro descrito, con el centro de interés siempre situado en la realidad exterior” (Marín, 1977: 2 y sigs.).

La mayoría de los poetas que, tras la Guerra Civil, centran su atención en el paisaje, lo hacen con frecuencia en sus paisajes nativos, aunque tratando de evitar lo que Marín define como “fervor localista”. Son por lo general poetas procedentes del litoral, que utilizan el paisaje para sugerir sentimientos personales, confiriendo dinamismo al paisaje; para lo cual, utilizan en ocasiones la humanización, la

personificación de la naturaleza. Recurso que, como veremos más adelante, será utilizado de manera especial por José Hierro.

La evocación del paisaje desde el recuerdo vuelve a ser, como en generaciones anteriores, una constante; se trata de un paisaje identificado con su realidad interior “lo que estos paisajes evocan -Marín (1977: 139)- es un mundo más puro y deseable, pero no necesariamente idealizado, en el que el poeta siente haber dejado prendida la mejor parte de su ser, algo del paraíso perdido de la infancia”.

En muchos de estos poetas es también notable la influencia de Machado y Unamuno en lo que se refiere a la caracterización sintética del paisaje y a la identificación de su espíritu con el de la tierra. Así, es frecuente hallar el paisaje como escenario de un soliloquio. Entre los poetas que se valen de la naturaleza para sus meditaciones trascendentales volvemos a encontrar a José Hierro. Suele producirse también una asimilación del paisaje al yo del poeta, recurso muy frecuente en Ángela Figuera.

Otro de los rasgos característicos del tratamiento del paisaje en los autores de posguerra será el uso de imágenes de la naturaleza para expresar subjetividad. Por lo general en sentido negativo -para ilustrar un estado de desolación, por lo perdido y por la preocupación con respecto a la situación presente y futura- en el que será decisiva la influencia de *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso.

Diego Marín, en su obra sobre la poesía paisajística, dedica también un capítulo al paisaje urbano, que suele ser representado de forma impresionista y sintética, y en el que destacan las aportaciones de Blas de Otero. Lo urbano comienza a gozar en esta época de un gran interés como tema, como veremos más adelante.

Con posterioridad a la antología de Marín, aparecerá, en 2001, la *Antología poética del Paisaje en España*. Cayo González y Manuel Suárez que, con criterio similar al de la compiladora belga Françoise Pechère, amplían para Ediciones de la Torre el número de antologados -más de 200 poemas-. Son poemas que tratan “aspectos, características o realidades del paisaje de España” y que aparecen

agrupados en secciones que obedecen, en su mayoría, a categorías relacionadas con la geografía: relieve, climas y vegetación, ríos y cuencas...

La última de las antologías de autores españoles que, hasta la fecha, tiene como protagonista el paisaje, se ocupa de un entorno urbano: la ciudad de Nueva York. Bajo el título *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (2012), Julio Neira realiza un exhaustivo repaso de cuantos autores han cantado a la gran manzana -incluye, también, selección de textos inéditos-. Son cien años de poemas, desde Juan Ramón Jiménez a Isabel Bono, abordados desde una perspectiva diacrónica que facilita el análisis de la evolución del tema; desde la fascinación y el rechazo que produce en autores como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, a la complicidad que despierta en el José Hierro de *Cuaderno de Nueva York* y en numerosos poetas de las últimas generaciones.

3.- Sobre paisajes urbanos: de las *ciudades muertas* a la gran metrópolis

La poesía de la ciudad se fundamenta -según la ha definido Dionisio Cañas al estudiarla en la poesía de Jaime Gil de Biedma- en la relación que se establece entre el poeta y el ámbito urbano; sea cual sea su signo. “Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de aquel ámbito hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético” (1998: 47).

Ya a principios del siglo XIX, aparecen textos en la poesía inglesa y francesa que permiten a los críticos que han estudiado el fenómeno de la poesía urbana empezar a hablar de la relación existente entre el poeta y la ciudad. Pese a ello, los estudios sobre el paisaje urbano no comienzan a aparecer hasta la década de los ochenta del siglo pasado, con los trabajos de Burton Pike, John H. Johnston, Kristian Versluys. Dionisio Cañas, en los noventa, y, posteriormente, José Luis Rozas, Luis García Montero y Darío Villanueva se han ocupado de estas

manifestaciones en España, donde podríamos decir que el fenómeno se ha desarrollado tardíamente.

Mantiene Miguel Ángel Lozano (1990: 465 y sigs.) que la ciudad no fue motivo de inspiración para los poetas representativos del periodo de entre siglos -si exceptuamos aquellas imágenes que obedecen al *topos* de la *ciudad muerta*-. La configuración literaria del término corresponde a una época precisa: los últimos años del siglo XIX, y su pleno desarrollo ocupará los primeros del XX. El origen de dicha recreación literaria, el modelo que ha de configurarse en un *topos* reconocible, lo constituye la novela de Georges Rodenbach *Bruges-la-morte* (1892), que inaugura el tema de la ciudad como estado de ánimo. “La ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de los siglos..., sometido al poder devorador del tiempo, de ahí que se pueda establecer un valor de correspondencia entre el hombre y la ciudad influyéndose mutuamente” (Lozano, 2000: 12-14).

Antes de la aparición en escena de Georges Rodenbach, la expresión *ciudad muerta* designaba a ciudades deshabitadas, abandonadas, sin vida; pero no cualquiera. Se trataba de ciudades que tenían un encanto especial y que eran capaces de hablarnos de toda una civilización desaparecida, de un mundo rico, recordado con nostalgia, que llegaba de la mano de los arqueólogos: Petra, Pompeya, Palmira, Numancia. Con posterioridad, el poder metafórico de esta denominación será usado por los escritores para referirse a otras ciudades que, a pesar de estar habitadas, destacan por su antigua magnificencia. Córdoba, por ejemplo, o Toledo en los versos de Bécquer. A partir de 1880 “Se empieza a sentir con mayor fuerza la proyección simbólica de la ciudad muerta, prolongación del mundo interior”. Pero será G. Rodenbach quien realmente cree el tópico de la “ciudad muerta” (García Pérez, 2008: 119-122).

Por ello, consideraremos ciudades muertas a aquellas que perviven como reliquias -utilizando la expresión de Fernando Romera (2009) en su tesis doctoral sobre Ávila, realizada en el SELITEN@T, bajo la dirección del profesor José Romera-, como ejemplo de un pasado que la modernidad niega: Toledo, Segovia, Ávila, Soria, Córdoba, Salamanca... pero también a aquellas que se han perdido al cambiar de manos, de país, hasta de habitantes, durante las guerras, como sucede, como veremos más adelante, con Lvov de Józef Wittlin; son ciudades que, según Joan Gari (*El País* 11/04 2007), no existen hasta que no las ha contado un exiliado; unas y otras convertidas en refugios de la memoria frente a la urbe moderna, cuyo ejemplo por excelencia será encarnado por la ciudad de Nueva York.

Los ultraístas y creacionistas ven la gran urbe como un signo de progreso; esta imagen será sustituida a finales de los años 20 por una consideración negativa, que halla en la metrópolis un mundo adverso para el hombre, destructor de los valores genuinamente humanos. Por ejemplo, según María Clementa Millán (2010: 72-73), los elementos elegidos por Lorca para mostrar su visión neoyorquina no difieren mucho de los aparecidos en la literatura y el cine de la época, ni tampoco del carácter negativo con que los presenta. Novelas como *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, y películas como *Metrópolis*, de Fritz Lang, serán muestras significativas del interés despertado por la gran ciudad como tema artístico, presentada desde un punto de vista negativo.

Pocos son los ejemplos del paisaje urbano, como marco vital del poeta, en el espacio que media entre los textos de los poetas vanguardistas -Alberti, Salinas- o los que se han ocupado de Nueva York, y la aparición en escena de Jaime Gil de Biedma: el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, o Blas de Otero, que suele ofrecer impresiones rápidas de la ciudad como experiencia vivida en “Ruando” de *En castellano* (1959):

“Ciudades

que vi, viví, rodando calle y plazas,

cimiento y ramo alegre

-Madrid, Bilbao, París o Barcelona-

del edificio de mi fe

vivida,

gente

cruzada, fondo de las tiendas,

portales, todo

lo que arrastré con lluvia o sol o viento,

ruando

como

un perro de la calle,

amigo de la calle,

camarada de la calle”

(Marín, 1977: 168)

3.1.- Lvov la ciudad perdida de Józef Wittlin

“Ninguna ciudad existe hasta que no la ha contado un exiliado”, afirma el escritor Joan Gari (1965) en un artículo titulado “La ciudad perdida” (*El País*, 11/04/2007), refiriéndose al Lvov, que fue parte de Polonia hasta la Segunda Guerra Mundial y que es en la actualidad una ciudad ucraniana, Lviv. Una ciudad que ha cambiado de país y de nombre en varias ocasiones; llamada Lemberg por los alemanes, es mencionada por primera vez como Leopoldis en la *Crónica de Galitzia y Volinia* en 1256 (Perfecky, 1973: 27). Por ella han pasado griegos, armenios, italianos, polacos, alemanes, rusos y ucranianos... Una mezcla de gentes y culturas de la que daban testimonio sus tres catedrales: la católica, la ortodoxa y la armenia, y una importante población judía que fue prácticamente exterminada por los nazis y sus colaboradores locales durante la última invasión alemana.

Aunque los polacos así lo sientan, Polonia no ha perdido Lvov -sostiene Gari- ni tan siquiera Europa lo ha hecho, porque “Lvov se ha ganado para la Literatura, y eso es una conquista irrevocable”.

En 2006 se publicaron en español textos de tres escritores polacos que han convertido al Lvov siguiendo las huellas de Proust, y en palabras Gari, en su particular Combray: Stanisław Lem, en *El castillo alto* (Editorial Funambulista, Madrid 2006), Adam Zagajewski en *Dos ciudades* (El Acantilado, Barcelona 2006) y Józef Wittlin en *Mi Lvov* (Pre-textos, Valencia 2006). De entre ellos destaca, por su interés para nuestro estudio, la obra del autor polaco de origen judío Józef Wittlin (Dymitrow, 1896- Nueva York, 1976).

Poeta, novelista, ensayista y traductor de la Odisea, Józef Wittlin está considerado como uno de los máximos representantes del exilio intelectual polaco, pese a que la duración de éste y su muerte en 1976, antes de la caída del régimen comunista en Polonia, han dificultado su conocimiento entre las últimas generaciones de lectores polacos y resulta prácticamente desconocido para el lector español.

La primera parte de su vida en se enmarca entre tres guerras. Su experiencia como soldado durante la I Guerra Mundial y en la guerra entre Polonia y Ucrania

(1918-1919) y como exiliado a causa de la II Guerra Mundial, marcarán de manera definitiva su trayectoria vital y su obra. Miembro del Pen Club de Varsovia desde 1927, cuya presidencia ejercerá en el exilio, abandona el país en 1939 y, tras peregrinar por Francia y Portugal como tantos de sus compatriotas, se instala en Nueva York en 1941.

De toda su producción, sólo se han publicado dos libros en español, el texto anteriormente citado, *Mi Lvov*, y la novela *La sal de tierra* (*Sól ziemi*, 1935), que edita Mario Muchnik en 1990; por otro lado, la revista *Barcarola* recoge en su número 33 una breve selección de poemas traducidos de su versión inglesa por Francisco Brines (1990: 103-111). Permanecen, por tanto, inéditos en español la mayoría de los poemas de *Himnos* (*Hymny*, 1920), el libro de ensayos *Orfeo en el infierno del siglo XX* (*Orfeusz w piekle XX wieku*, 1963) y su último poemario, publicado tras su muerte *Poesía* (*Poezje*, 1978).

Lvov es lugar donde Józef Wittlin se educó y escribió gran parte de su obra. Asistió a la Escuela Mayor de Lvov y en la Universidad de esta ciudad continuó sus estudios, tras el paréntesis que suponen su traslado a Viena para cursar filosofía y lenguas y su etapa como soldado del ejército austriaco durante la Primera Guerra Mundial; una experiencia que dejará una enorme huella en el joven escritor.

En Lvov escribe y publica Wittlin su primera y más reconocida obra poética, *Hymny* (1920), redactada durante la guerra polaco-ucraniana de 1918-1919 mientras formaba parte del grupo expresionista *Zdrój* (El Manantial). En relación con este poemario manifiesta el autor: “Puedo confesar sin asomo de exageración que me hubiera vuelto loco si no hubiera sentido el don de la poesía. La poesía era para mí la única salvación de la desesperación. Jamás he escrito poemas tan llenos de autenticidad como en aquellos días de temor ante la muerte y de entierro de los enemigos” (Wittlin, J. 2006: 14). Unos días terribles para quien, tras regresar de las trincheras de la Primera Guerra Mundial, se ve inmerso en otra. Así se expresará Wittlin en los siguientes fragmentos, del primer poema de *Hymny*, “Preludio”:

“Aún permanece en mí el grito de los batallones que perecen
Y la memoria del estallido de los tronos al derrumbarse,
Mientras llego hasta ti sin aliento,
Cargado del frescor de los campos.

Aún conservo en los pulmones el gas, la pólvora y el fuego
De un mundo que ahoga cada palabra en la garganta/
(...)/ Aun el día negro como la negra pesadilla,
yace sobre mi pecho que no olvida (...)
/ Aun me arrastro porque dentro de mí se queja
toda Europa...”

(Wittlin, 1929: 5)

Zygmunt Kubiak (1929-2004), profundo conocedor de la obra de Wittlin, traductor de *La Eneida*, *Las Confesiones de San Agustín* y la poesía completa de Cavafis al polaco, sostiene que para Józef Wittlin el cataclismo de la I Guerra Mundial se basa en los detalles – como veremos que sucederá más adelante con la Guerra Civil y la posguerra española en la obra José Hierro-. “Si hubiera sido una abstracción, una idea general, no hubiera sido tan terrible”, escribe Zygmunt Kubiak (Anejo I A: 368), en el “El homérica polaco”, un texto que ha servido como prólogo desde 1979 a distintas ediciones de *La Sal de la tierra*, excepto a la española (1990), y cuya traducción, sin fechar, nos ha facilitado Elisabeth Wittlin Lipton, hija del escritor. Sirva como ejemplo del uso de esos detalles, tan diferente de los de los simbolistas de principios del S.XX, el “Himno a una cucharada de sopa”:

Yo quiero ofrecerte una cucharada de sopa caliente,
Hermano que te enfrías en tierra extraña,
que durante tres largos inviernos te arrastraste,
Vagaste durante tres veranos sofocantes
A través de campos desconocidos
Y caminaste y caminaste
Y caminaste y caminaste sin parar

Y apoyabas la cabeza en el lodo
Y te ibas pudriendo en los vagones de ganado
Y comías pan mohoso en las trincheras
Y mascabas tabaco de estiércol de vaca
Y bebías agua podrida en las marismas
Y caminaste y caminaste
Y siempre te devoraban los piojos rojos
Y te agujoneaba el plomo de las balas,
Hasta que un día la muerte sedienta te bebió.

Y te apuró hasta el fondo,
Tú, que presuroso te calentabas al amor del brasero de julio,
Hasta quedarte seco como este silencioso estanque
Lleno de penumbra al atardecer.
¡Yo quiero darte una cucharada de sopa caliente!
Quizá despiertes de tu sorda muerte,
Tú, que te quedaste entumecido en la trinchera
¡Y nadie desde la retaguardia te quiso relevar!

Tú, hermano mío, dime por qué luchaste,
Para qué fuiste devorado por los piojos rojos,
Dime para qué te arrastraste, y arrastraste y arrastraste,
Y comiste hierba
Y bebiste lodo.
No, ni tú ni yo lo sabemos,
Aunque quizás un día Dios te lo dirá.

Pero algo que yo sólo sé
Es que en aquel momento mientras la muerte te cercaba
Con su hermosa presencia helada,
En silencio, a hurtadillas,
Tú no llamaste a tu madre,
Ni a tu padre, ni a tu mujer llamaste,
Tan sólo pedías con el corazón desgarrado,

Temblándote las piernas y las manos
Y con los ojos ya fijos en la noche,
Y con la sangre enfriándose en las venas, gritabas:
¡Una cucharada de sopa! Una cucharada de sopa caliente
La que hoy en vano te quisiera dar.

(Wittlin, 1929: 26-27)

El tono de *Los Himnos* imita el antiguo estilo épico, que en la literatura europea sobrevive no sólo en los poemas extensos, sino también en las viejas baladas, según afirma Zygmunt Kubiak. En todas sus obras, incluida su novela *la sal de la tierra* (1935), Wittlin pretende revivir la tradición épica. Una influencia de su trabajo como traductor de *La Odisea* – obra que publica durante su estancia en Lvov- y que, junto a la erudición clásica procedente de la Escuela Mayor de Galicia, permitirá a Wittlin hallar una salida a la desesperación provocada por la experiencia bélica, de carácter muy diferente a la que encontró Ezra Pound durante la Segunda Guerra Mundial, la de la exaltación de la violencia. Pound, como Wittlin, también describe en un poema de 1920, “Hugh Selwyn Mauberley”, el derrumbamiento del mundo en las trincheras de la guerra (Kubiak, Anejo II. A: 368):

“(…)
Daring as never before, wastage as never before.
Young blood and high blood,
Fair cheeks, and fine bodies;
fortitude as never before
frankness as never before,
disillusions as never told in the old days,
hysterias, trench confessions,
laughter out of dead bellies.”

Wittlin se refugiará en la imagen del Lvov, esta ciudad será la Ítaca que el poeta llevará en la memoria mientras huye de los nazis con su mujer y con su hija, a través de media Europa, para instalarse en 1941 en Estados Unidos. Lvov es la

ciudad a la que regresará -porque quizá nunca la abandonó- una y otra vez a través de la literatura, desde su exilio en Nueva York (1941-1976).

La primera edición de *Mi Lvov* (*Moj Lwów*), publicada por Biblioteka Polska en Nueva York en 1946, formaba parte de un proyecto editorial del poeta polaco Jan Lechon (nacido como Leszek Józef Serafinowicz. Varsovia, 1899 - Nueva York, 1956), uno de los amigos y compañeros de exilio de Józef Wittlin, que terminó suicidándose. Lechon se proponía crear un panorama de ciudades perdidas. El libro de Wittlin fue el primero y último de la colección (Wittlin, 2006: 18).

Se trata de una ciudad cuya imagen y presencia, como afirma Timon Terlecki en el prólogo de *Mi Lvov* (Wittlin, 2006: 17) se agudizan a medida que el escritor se acerca al final de su vida:

“Me persiguen también por todo el mundo los aromas de las pastelerías Lvovianas, las fruterías, las tiendas coloniales, las tiendas de café y té de Edmund Riedl y Julius Meinel... bebamos el néctar de las copas que nos brinda la memoria traicionera y que nos aturda hasta perder la razón la feria de aromas Lvovianos... Allí hasta los sonidos huelen. Incluso los nombres huelen a algo exótico...” (Wittlin, 2006: 83).

Wittlin, afirma Terlecki, “le debía a Lvov algo más que su modo de hablar. Le debía su modo de ser, y mucho de lo que sentía y pensaba”. (Wittlin, 2006: 14).

Los ensayos de Wittlin están repletos de asociaciones de esta ciudad, para él perdida, con otros lugares. Según Terlecki, “se podría dibujar el mapa de asociaciones en el globo terrestre que sus sentimientos e imaginación relacionaban con Lvov. El Teatro Municipal Lvoviano estaba vinculado a la Ópera de París, e incluso el río Peltvia, encerrado en sus fundamentos, se entrecruzaba con el riachuelo Bièvre, igualmente enterrado (Wittlin, 2006: 17).

La comparación de Lvov con Florencia podría pasar por lugar común, pero no otras asociaciones como las que Wittlin realiza con Roma, Venecia o Montreal,

afirma Terlecki: “Ahora en Montreal cae un anochecer invernal de color malva, parisino-lvoviano... hasta la nieve y el barro huelen a Lvov”. A esta asociación se suma la que conecta las calles de Lvov y Montreal con las de París:

“Las calles de Lvov y Montreal se mezclan, se entrelazan, se superponen. Por la calle Pierkarska, recorrido tradicional de los entierros, y por Sherlock West avanza simultáneamente un cortejo fúnebre, en dos distantes puntos de la tierra tocan a muerto las mismas campanas, Lvov y Montreal se acoplan, se alejan unidas en un abrazo hacia la eternidad gélida y sombría”, concluye Terlecki, compañero de estudios y posteriormente amigo de Wittlin. (Wittlin, 2006: 17-18).

Sin embargo, conviene puntualizar que Wittlin trata de encontrar Lvov en otros lugares, identificarlo con ellos, pero no a la inversa, así afirma lo siguiente en Riverdale (Nueva York), en 1946:

“Cierro los ojos y oigo cómo doblan las campanas de Lvov, cada una de un modo distinto. Oigo el chapoteo de las fuentes en la Plaza del Mercado acompañado del susurro de los árboles olorosos a los que la lluvia primaveral ha limpiado. Son casi las diez y reina tal silencio que reconozco por los pasos a quienes se apresuran para llegar a casa antes de la hora del sereno. Reconozco los pasos de aquellos que hace mucho han dejado de andar. Son las sombras que golpean con los tacones las losas desgastadas de las aceras.

Cierro los ojos y veo multitudes recorriendo el Corso. Fluyen desde el Teatro Municipal por la calle de las Legiones hasta la Caja de Ahorros, y siguen por el pasaje de Mikolasch. Se vierten en una corriente en la plaza de Santa María, pasan junto al hotel George y giran en la calle Akademicka, hasta el final, hasta la farmacia Pilecki. Allí dan la vuelta y lenta, rítmicamente, como una ola, retornan hacia el Teatro Municipal. Los muertos

pasean con los vivos. Los muertos paran a los vivos y les piden fuego. Los dandis cortejan a las damas en miriñaque, damas que desde hace mucho no son más que sombras. Un paseo de sombras. Enemigos fraternizados en la muerte se cogen del brazo como amigos. Se detienen en las esquinas en donde se asan castañas en estufas humeantes. Encima de las estufas arden lámparas de petróleo con un tirolés y una cruz roja pintados en el cristal. Los oficiales de los dragones austriacos, con monóculos en las cuencas vacías de sus ojos, hacen tintinear las espuelas. Acaban de salir de la pastelería de Sotchek, en la plaza de Santa María, y saludan a las cupletistas susurrantes de sedas. Los ucranianos de Sich del año 1918 avanzan cogidos del brazo con los defensores polacos de Lvov, los *aguiluchos*. Los espíritus de Sokoly (Halcones) pasean codo con codo con los futbolistas judíos del equipo Hasmonaea. La multitud crece. De las calles laterales surgen los bomberos, las sirenas deslenguadas que se plantaban ante los portales y chillaban y señoritas que bailaban en las fiestas el lansier con el mismísimo Grottger, y primadonnas que actuaron en las primeras operetas de Offenbach. Toda la juventud dorada que pasó por Lvov a lo largo de cientos de años ha desembarcado en el Corso.

La negra oleada se derrama por la calzada y avanza hacia el monumento a Mickiewicz. Surge de entre la multitud un petimetre con peluca empolvada y una levita muy corta. Se detiene junto a la columna de Mickiewicz en cuyos escalones ya está colocado todo el Coro de Santa Cecilia. El hijo de Mozart saluda a los vivos y a los muertos. Da la señal con la batuta y en la plaza de Santa María, llena hasta los bordes de populacho silente, suena una canción del año 1914: *un día lluvioso y sombrío...* Entonces, en el tejado de la casa Dittmar y C^{ia} se enciende el letrero luminoso BAJKA. Se enciende una vez y se apaga. Se oye de pronto un silbido estridente. Son Sacher-Masoch y el comisario mayor Tauer, que han dado la señal a la

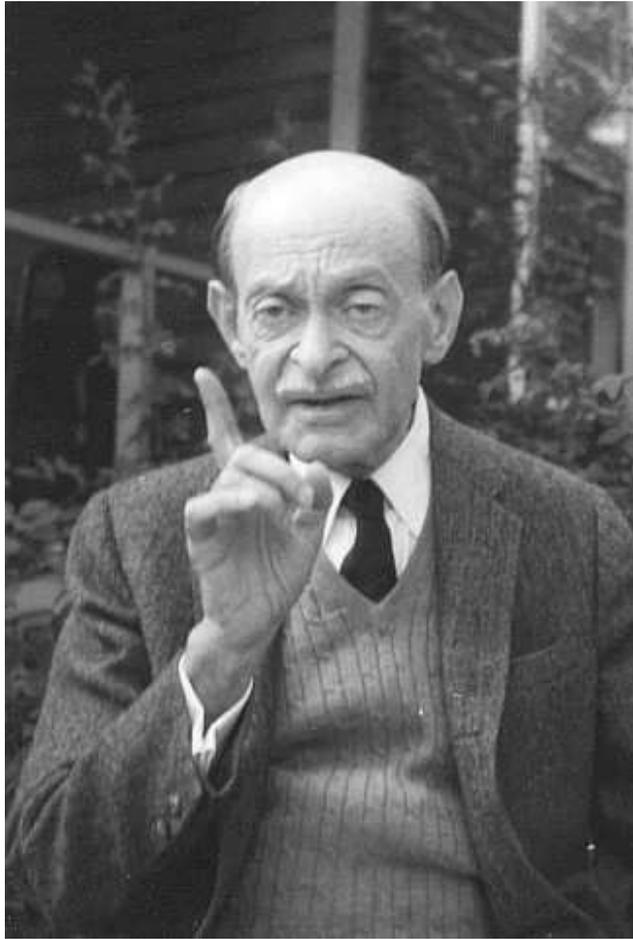
policía montada, oculta en la calle Walowa. Se oye el repiqueteo de los cascos contra los adoquines. La policía dispersa a la multitud con sables. Las sombras perseguidas se disipan en silencio por todos lados, mas enseguida vuelven a juntarse, se apelmazan, se espesan, y, de nuevo, reina un tráfico normal en el Corso, un oleaje acompasado, un caminar despreocupado. Las sombras calladas se deslizan hacia el Teatro Municipal, donde dan la vuelta para volver a fluir por la calle Akademicka. Y así, incesantemente: van y vienen, vienen y van, hasta el infinito, hasta el fin de todos los días. Riverdale, Nueva York, 1 de mayo de 1946”.

(Wittlin, 2006: 90-92)

Juega Wittlin, en estos últimos compases de *Mi Lvov*, con el tiempo. Los muertos se pasean con los vivos: “Los muertos paran a los vivos y les piden fuego”. Sin embargo, no hará lo mismo con el espacio, como acostumbra José Hierro: “Luis van Beethoven murió en mil ochocientos veintisiete/ (es lo que piensan los desinformados)/ pero yo lo he visto en el Lincoln Center/ fue en los años noventa. Ocupábamos/ asientos contiguos. Yo lo reconocí/... (Hierro, 2010: 626).

En el caso Wittlin, todos y cada uno de los lugares nombrados pertenecen a Lvov: la plaza de Santa María, el Corso, el Hotel George, hasta el Coro de Santa Cecilia es de Lvov y no el de Roma; aunque de hecho existan otros lugares, con el mismo nombre y más fama, que puedan alentar la idea de que también baraja los espacios.

Józef Wittlin, junto con Stanisław Lem y Adam Zagajewski, ha contribuido con sus obras sobre Lvov a incorporar al imaginario de los lectores en español una nueva ciudad mítica, una de esas ciudades perdidas/muertas “en las que ya no se puede vivir, pero que suponen una plataforma formidable para poder soñar” (Gari, 2007).



Józef Wittlin. Fotografía de Aleksander Tajan©

4.- Antonio Machado: Paisaje en movimiento

La obra de Antonio Machado, en lo que se refiere a su relación con el paisaje, ha sido objeto de numerosos estudios y publicaciones, imposibles de abarcar en la investigación que nos ocupa, por lo que nos limitaremos a ofrecer algunas pinceladas que nos permitan situarlo como el primer y gran referente de la poesía paisajística del siglo XX español.

Antonio Machado reconoce en el prólogo de *Campos de Castilla* (1917) que muchas de sus composiciones obedecen “al simple amor a la Naturaleza, que en mí supera infinitamente al del Arte”.

Dos son los espacios poéticos geográficos que destacan en la obra de Antonio Machado y que han sido ampliamente estudiados por la crítica; por su presencia y por su recurrencia se trata, según Yvan Lissorgues (1995), de verdaderos paisajes del alma: Andalucía y Castilla -Sevilla y Soria-; ambos aparecen reflejados en el primer cuadro biográfico del poema “Retrato”, de *Campos de Castilla* (1917):

“Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.”

Frente a estos espacios convencionales, existen otros creados por el propio poeta, que han sido estudiados por Ricardo Gullón (1987): el simbolista, el indigenista, el del pensar meditabundo (metafísico) y los espacios de luz y sombra. Será en los dos primeros donde el paisaje cobre un especial protagonismo.

El espacio simbolista predomina en *Soledades* (1903), y en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907). Los espacios que los configuran se caracterizan

por ser recintos cerrados, interiores, con una clara adscripción al Modernismo. Son el parque viejo, la ciudad muerta, las galerías del alma y las colmenas del sueño. El símbolo del parque viejo tiene su origen en Verlaine; se trata, como el de la sala familiar, de un lugar de recogimiento donde el poeta desea descansar, soñar, meditar. En ellos el tiempo actúa como bálsamo. “Espacio con el tiempo dentro” (Gullón, 1987: 18). Otro será el tiempo que reine en el espacio de la ciudad muerta: el del ayer agotado y del hoy sin futuro.

Con *Campos de Castilla* (1917) se impondrán los espacios abiertos: montes, llanuras, riberas, caminos, ríos, mar, calles, ciudades. Espacios de la naturaleza y del mundo que mantienen casi siempre su función simbólica: camino-río de la vida, *mar que es el morir...* los habitantes de este espacio abierto son tan visibles y tangibles -o intangibles- como el pájaro, el agua o el viento.

Influido, como ya vimos con anterioridad, por las teorías sobre el paisaje de Francisco Giner de los Ríos, Antonio Machado se incorpora con este libro a la corriente noventayochista en la que el paisaje castellano es símbolo del pasado y esperanza del futuro de España, pero sobre todo es intrahistoria. Aunque Machado va más allá, seduciendo al lector con su belleza. El de *Campos de Castilla* no es un paisaje construido, sino intensamente vivido por el poeta. En "A orillas del Duero", Machado hace surgir de la miseria lo hermoso del presente: el atardecer, las campiñas a lo lejos, los pedregales desiertos, etc. “Entre la historia y la intrahistoria el lector va saltando, para acabar con un retrato pictórico del momento actual en que Machado capta un instante de la realidad castellana” (Simpson, 2010: 3).

A orillas del Duero

“Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjugar mi frente
y dar algún respiro al pecho jadeante;
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia adelante

y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepada por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor -romero, tomillo, salvia, espliego-.
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego
Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
cruzaba solitario el puro azul del cielo.
Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
-harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra-,
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria. -Soria es una barbacana,
hacia Aragón, que tiene la torre castellana-.

·
Veía el horizonte cerrado por colinas
oscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino pace y el toro, arrodillado
sobre la hierba, rumia; las márgenes de río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
¡tan diminutos! -carros, jinetes y arrieros-
cruzar el largo puente, y bajo las arcadas
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
del Duero.

El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla.

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,

de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitadas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!
Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.

La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrasta es hoy apenas de humildes ganapanes.
Castilla no es aquella tan generosa un día
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;
o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
pedía la conquista de los inmensos ríos
indianos a la corte, la madre de soldados,
guerreros y adalides que han de tornar, cargados
de plata y oro, a España, en regios galeones,
para la presa cuervos, para la lid leones.
Filósofos nutridos con sopa de convento
contemplan impasibles el amplio firmamento;
y si les llega en sueños, como un rumor distante,
clamor de mercaderes de muelles de Levante,
no acudirán siquiera a preguntar: ¿qué pasa?
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.
Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.

El sol va declinando. De la ciudad lejana
me llega un armonioso tañido de campana
-ya irán a su rosario las enlutadas viejas-
De entre las peñas salen dos lindas comadrejas:
me miran y se alejan, huyendo, y aparecen
de nuevo ¡tan curiosas!... Los campos se oscurecen.
Hacia el camino blanco está el mesón abierto
al campo ensombrecido y al pedregal desierto.

(Machado, 1979: 137)

Castilla deslumbra a Machado durante su primera visita a Soria, ciudad en la que tiene su origen este poema, que ya aparece en 1907, incluido en *Soledades*. Este primer poema noventayochista supone, según Manuel Alvar (1979: 29), un añadido, bellissimo, en un libro romántico. Advierte Alvar, en este poema, la ausencia de la complejidad simbólica tan característica en la producción anterior de Machado, que juzga como “espejo fiel de lo que se ha modificado también en el alma del poeta”.

La visión del paisaje que recoge Antonio Machado es, para Orozco (1968: 317), siempre la de quien va caminando, una mirada que va pasando de unas cosas a otras; por eso hay en su paisaje primeros términos y lejanías, vistos desde una contemplación reiterada, propia del que llega a ver las cosas incorporadas a su vivir y no como algo ocasional o sólo como tema artístico elegido para la reflexión. Desde los caminos de Soria hasta las ondulaciones de Baeza, Antonio Machado ofrece una visión del paisaje en la que suele recogerse el paso de las horas; una visión cambiante que no es frecuente en otros poetas paisajistas: “Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; / cambia la mar y el monte y el ojo que los mira” (XCVIII *A orillas del Duero*). El de Antonio Machado es un paisaje en movimiento; a juicio de Miguel Casado (2003), lo ilustran con suma claridad los siguientes versos de *Campos de Castilla*:

III

“Es el campo undulado, y los caminos
ya ocultan los viajeros que cabalgan
en pardos borriquillos,
ya al fondo de la tarde arrebolada
elevan las plebeyas figurillas,
que el lienzo de oro del ocaso manchan.

Mas si trepáis a un cerro y veis el campo
desde los picos donde habita el águila,
son tornasoles de carmín y acero,
llanos plumizos, lomas plateadas,
circuidos por montes de violeta,
con las cumbres de nieve sonrosado.”

IV

“¡Las figuras del campo sobre el cielo!

Dos lentos bueyes aran
en un alcor, cuando el otoño empieza,
y entre las negras testas dobladas
bajo el pesado yugo,
pende un cesto de juncos y retama,
que es la cuna de un niño;

y tras la yunta marcha
un hombre que se inclina hacia la tierra,
y una mujer que en las abiertas zanjás
arroja la semilla.

Bajo una nube de carmín y llama,
en el oro fluido y verdinoso
del poniente, las sombras se agigantan.”

El observador se mueve constantemente, “busca un monumental picado, se empequeñece mirando hacia la altura, a ras de suelo mide el espacio del ocaso: un principio del cubismo se aplica sin geometría para dar, junto a la imagen, su ojo, para traer los objetos con su tamaño real, con un momento de vida, con su hora en punto” (Casado, 2003: 31).

La importancia que adquiere en Machado el paisaje, al margen de la identificación generacional de Castilla como símbolo de la situación de la España finisecular, viene dada por la necesidad, presente desde sus primeros poemas, de invocar la presencia de las cosas por sí mismas como un espacio con sentido propio, al margen de su interpretación simbólica, que también la tiene. Machado es, según Casado (2003), muy consciente de la paradójica vibración del mundo íntimo en los objetos más externos; por lo que, tras haber elaborado el símbolo del yo más inabarcable en las *Galerías*, volverá a utilizar ese mismo título, “Galerías”, para una serie de las *Nuevas canciones* (1930), dedicada de modo estricto a la descripción del paisaje.

Pero será, sin duda, en la fórmula del “poema-paseo-sentimiento”, donde hallaremos los mejores ejemplos de “una ejemplar cristalización de un cruce entre el subrayado de la perspectiva y el poder de la descripción como portadores de ese sentimiento conjunto de espacio y tiempo que es lo existencial.” (Casado, 2003. 34).

Una fórmula a la que acudiré, con mucha frecuencia, como tantos otros, José Hierro; pero especialmente en el poema-paseo “En son de despedida”, que cierra *Cuaderno de Nueva York* (1998). Volverá Hierro, también, sobre el tema del camino, pero no será ya el camino de Dante, de Manrique, de Santa Teresa o de Rubén Darío, considerado como símbolo, tema o lugar común. Pese a que José Hierro, al igual que Antonio Machado, no desdeña el lugar común. “Hay mucho que andar sin salir de los lugares comunes, antes que lleguemos a la expresión nueva y sorprendente” -cita Orozco (1968: 271-172)-. Para Machado el mundo es camino, vivir es caminar; pero precisemos, inicialmente: los caminos los vamos

haciendo con nuestro caminar, con nuestro propio vivir. De aquí su enlace con el símbolo y el símil del mar.

El mar aparece en la poesía de Antonio Machado -continúa diciendo Orozco- “no sólo como metáfora del morir -según lo manriqueño- ni de lo ignoto de nuestro origen, sino también como expresión del mundo en el sentido de futuro y de destino del hombre”. Esta elección del mar está relacionada con su infinitud, con su misterio y lejanía, con la ausencia de límite, de horizontes, de sendas que no sean las efímeras estelas que se borran nada más pasar. Esa eternidad es la característica que más destacará José Hierro, años después, en su relación con el mar; un mar que, como ya sucedería con Gerardo Diego, tiene en ambos poetas santanderinos, además del simbólico, un carácter real como elemento paisajístico.



José Hierro (2002) ©

5.- Los paisajes de Juan Ramón Jiménez

La contemplación de la naturaleza es una constante en la extensa obra de Juan Ramón Jiménez. La visión que ofrece en sus obras de juventud es por un lado modernista, y por otro específicamente bucólica: “la de un escenario ameno y triste, poblado por invisibles presencias, que el poeta contempla con ahínco desde su adolescencia, añorando en él la felicidad, exhalando quejas de amor y recreándose melancólicamente en su belleza” (Gómez Bedate, 1999: 43). El propio Juan Ramón así lo reconoce en la dedicatoria de *Pastorales* (1905) a Gregorio Martínez Sierra: “No sé si todos tienen este mismo amor por el paisaje; yo cuando voy por el campo, comprendo más que nunca la inmensa ternura de mi corazón”.

A esta época pertenecen los poemas “Paisaje del corazón”, un helado paisaje nocturno de *Ninfeas* (1900); “El cementerio de los niños”, de *Almas de violeta* (1900); y “Paisaje”, de *Rimas* (1902), que concluye con los siguientes versos: “Hundió su mirada negra / allá en los valles desiertos / y se quedó muda y triste, / vagamente sonriendo; “Balada de la amapola”, de *Baladas de Primavera* (1907); “Ya están aquí las carretas” o “¡Granados en cielo azul!”, de *Pastorales* (1905); “Agua verde y dormida...”, de *La soledad sonora* (1911); “La primavera amarilla”, de *Poemas mágicos y dolientes* (1911).

A esta primera época, anterior a *Diario de un poeta recién casado* (1917), corresponden también los escasos poemas de Juan Ramón Jiménez centrados en el paisaje castellano, publicados en los *Sonetos espirituales* (1915), como es el caso de “Octubre”:

“Estaba echado yo en la tierra, enfrente
del infinito campo de Castilla,
que el otoño envolvía en la amarilla
dulzura de su claro sol poniente.

Lento, el arado, paralelamente
abría el haza oscura, y la sencilla
mano abierta dejaba la semilla
en su entraña partida honradamente.

Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,
pleno de su sentir alto y profundo,
al ancho surco del terruño tierno;

a ver si con romperlo y con sembrarlo,
la primavera le mostraba al mundo
el árbol puro del amor eterno.”

Gómez Bedate (1999: 43 y sigs.) considera que en Juan Ramón Jiménez se produce un cambio de actitud psicológica que se puede constatar a partir de *Diario de un poeta recién casado* (1917) -renombrado con posterioridad como *Diario de poeta y mar*- en el que esta visión de la naturaleza aparece controlada por el poeta, que la transforma “en instrumento eficaz para lograr su dicha y plenitud”.

El símbolo de Nueva York se configura como un espacio real e imaginario a la vez, por medio del cual el poeta va a ir descubriendo un mundo moderno muy distinto al de su niñez; a ese primer Moguer de su infancia del que extrae Juan Ramón los materiales para construir un Moguer ideal, que se presentará, según mantiene Jorge Urrutia (2003: 23), bajo tres aspectos diferentes: el del paraíso perdido; el que se halla en contacto íntimo con la naturaleza, como ejemplo del universo armónico -1905 y 1912-; y un tercer Moguer “ciudadano y vulgar, repleto de bastedad, de crueldad y de falso sentido religioso, ejemplo del mundo vulgar y zafio que Juan Ramón odiaba”...

5.1.- *Diario de un poeta recién casado*

Diario de un poeta recién casado (1917) introduce la ciudad de Nueva York como tema en la literatura española, convirtiéndose en un libro clave de la poesía escrita en el siglo XX; y es que, aunque ya Rubén Darío se había ocupado de Nueva York con anterioridad, el libro supone el inicio de una nueva época en la que, en palabras de Javier Blasco (2008: XI), “se consuma la apertura lírica española, tan dependiente durante el fin de siglo de lo francés, al influjo nuevo y fecundo -pensemos en Cernuda o Jaime Gil de Biedma- de la literatura en lengua inglesa; la habilitación de la lengua inglesa para acoger, en rara mezcla de exaltación lírica y reportaje, los más diversos registros lingüísticos de nuestro idioma; la adaptación del verso libre, etc.”.

Podría decirse -continúa Javier Blasco- que en esta obra de Juan Ramón Jiménez nacen tres líneas características de la Generación del 27: el *hodiernismo* poético, que desembocará en el *Cántico* de Guillén; la semántica irracional, que culmina en *Poeta en Nueva York* de García Lorca, y el neopopularismo que caracterizará parte de las primeras obras de Alberti y de Lorca.

Nace también con esta obra el verdadero nuevo simbolismo de Juan Ramón, producto de la búsqueda de una nueva palabra capaz de nombrar otra realidad; y es que al Juan Ramón de *El Diario* ya no le interesará el cuadro paisajístico como soporte de estímulos o estados sentimentales, en el que paisaje y sentimiento se funden y el paisaje contemplado se convierte en paisaje del alma, como había sucedido hasta entonces, sino que se centrará en la realidad “en cuanto a enigma que guarda celosamente en sí el significado profundo de la existencia. La poesía se convierte, por ello, en amorosa tarea de desciframiento de dicho significado: el pájaro y la rama, la piedra y el cielo, la raíz y el ala, etc., dejan de ser parte de un cuadro para convertirse en símbolos portadores de un mensaje en clave, a la vez, estética y metafísica” (Blasco, 2008: XIV).

El *Diario de un poeta recién casado* será el resultado de un proceso de contemplación. Ya a Juan Ramón Jiménez “le interesa la realidad en cuanto enigma que guarda celosamente en sí el significado profundo de la existencia, y de un continuo *preguntarse qué hay detrás de las cosas*” (Blasco: XIV, XVI). Un doble viaje el que realiza el poeta: hacia la ciudad de Nueva York y hacia un nuevo escenario poético, como dobles serán también, aunque de modo diferente, como más adelante veremos, los viajes a Nueva York de García Lorca y de José Hierro.

Las impresiones que la ciudad de Nueva York produce en Juan Ramón Jiménez se reflejan en más de 126 poemas del libro y volverán a cobrar protagonismo en *Espacio* (1954). Un protagonismo de lo urbano que no volverá a darse en el resto de la obra del poeta de Moguer.

Unas veces la ciudad le parece hermosa al poeta, apunta Mercedes Juliá (2001: 53-71) “en ella sueña y puede sentirse en perfecta armonía con todo, cerca de los suyos y de España”; pero a la vez en un espacio nuevo: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!” (Jiménez, 2008: 114). Sin embargo, en otros textos nos presenta una visión negativa: “New York, el marimacho de las uñas sucias” (Jiménez, 2008: 153). Y es que, insiste Mercedes Juliá, los contrastes característicos de esta gran urbe provocan en Juan Ramón Jiménez emociones contrapuestas: “la esperanza de una vida espiritual alta, donde la unión de lo diverso fuese posible, y el miedo a que la contaminación y la violencia impidieran esa armonía”, como puede apreciarse en el poema XXV:

“La terrible amenaza
es ésta.
“se caerá sin abrir la primavera”.

-¡Y no tendrá la culpa
ella!-

Verá bien con sus ojos
negros, rojos de lágrimas secretas,
el camino de gloria

de la alegría exacta y verdadera...
Pero le cerrarán, justos,
la puerta.

Será su alma la más sana
de las almas primeras.
Pero le cerrarán, justos,
la puerta
a su carne, lo mismo
que si loca estuviera-
-¡Y no tendrá la culpa
ella!- ”

(Jiménez, 2008: 59)

El lenguaje publicitario será uno de los nuevos elementos que entrarán a formar parte de ese nuevo escenario poético. Michael P. Predmore destaca el desagrado que los anuncios luminosos provocan en el poeta, porque de día éstos y los rascacielos le impiden ver el cielo, disfrutar de una puesta de sol; y, de noche, le producen una gran confusión, de tal manera que: “En estos paisajes urbanos tan comerciales y falsos, casi ha desaparecido toda la orientación simbólica del poeta con respecto al mundo natural” (Predmore, 2010: 29). El poema CXI, “La luna”, es un claro ejemplo:

“Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas; El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrerito de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos. La Pantorrilla eléctrica, que baila sola y loca, como el rabo separado de una salamanquesa. El Escocés, que enseña y esconde su whisky con reflejos blancos. La Fuente, de aguas malvas y naranjas, por cuyo chorro pasan, como en una culebra, prominencias y valles ondulantes de sol y luto, eslabones de oro y hierro (que trenza un chorro de luz y otro de sombra...). El Libro, que ilumina y apaga las

imbecilidades sucesivas de su dueño. El Navío que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra... Y...

-¡La luna!- ¿A ver? -Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? -Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? ”

(Jiménez, 2008: 148-149).

En este mismo sentido, destaca Julio Neira (2012: 36) la anulación de la naturaleza que produce la ciudad, al resultar imposible percibir, escuchar, ver, una tormenta:

“No se ve y se ven momentáneas luces blancas. Nervioso, espero un trueno que no oigo. Y quiero apartar con las manos el enorme ruido de taxis, de trenes, de tranvías, de máquinas de remache, y abrirle paso al silencio para que me anegue en su golfo de paz, en cuyo cielo sienta yo sonar y pasar la tormenta”.
(Jiménez, 2008: 142).

El ritmo vertiginoso de la gran ciudad es generador de incomunicación, también entre las personas “las masas urbanas alienan al individuo, que en lugar de hallar solidaridad entre sus semejantes encuentra fracaso. Pero el arte, que condena la metrópolis como expresión máxima de un sistema deshumanizador, se siente al tiempo subyugado por sus formas estéticas, su desmesurada arquitectura, su ritmo frenético, su modernidad” (Neira, 2012: 26).

El lugar favorito del poeta en las ciudades de América es, según Predmore (2010: 30), el cementerio; allí la belleza vence a la muerte, y el poeta puede restablecer su contacto íntimo con la naturaleza: “¿Cómo vence aquí la belleza a la

muerte, ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos malos ejemplos de prisa y malestar!” (Jiménez, 2008: 184).

Para dejar de manifiesto esta doble condición que caracteriza todo el libro, Juan Ramón Jiménez recurrirá al recurso del contraste -que ya utilizara en *Platero y yo*-. Uno de los ejemplos más evidentes es el del poema “La negra y la rosa”, que destaca la belleza de la mujer negra dormida con la rosa blanca en la mano, frente a la suciedad y la oscuridad del metro:

“La negra va dormida, con una rosa blanca en la mano.
—*La rosa y el sueño apartan, en una superposición
mágica, todo el triste atavío de la muchacha: las medias
rosas caladas, la blusa verde y transparente, el
sombbrero de paja de oro con amapolas moradas.*—
Indefensa con el sueño, se sonrío, la rosa blanca en la
mano negra. ¡Cómo la lleva! Parece que va soñando con
llevarla bien. Inconsciente, la cuida —con la seguridad
de una sonámbula—y es su delicadeza como si esta
mañana la hubiera dado ella a luz, como si ella se
sintiera, en sueños, madre del alma de una rosa blanca.
—*A veces, se le rinde sobre el pecho, o sobre un
hombro, la pobre cabeza de humo rizado, que irisa el sol
cual si fuese de oro, pero la mano en que tiene la rosa
mantiene su honor, abanderada de la primavera.*—
Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo
estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se
siente. Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus
gritos; están absortos, como en una pesadilla de
cansancio y de tristeza, en esta rosa blanca que la negra
exalta y que es como la conciencia del subterráneo. Y la
rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y
eleva como una bella presencia inmaterial que se va
adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los

periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera mejor, a eternidad...”

(Jiménez, 2008: 131)

Los colores negro y blanco, ambos símbolos de belleza en este poema, reflejan el deseo de armonía entre opuestos aparentes, al mismo tiempo que sirven como denuncia contra la discriminación racial; un tema que volverá a ser abordado por García Lorca, como veremos más adelante. “Juan Ramón mitifica a los negros americanos convirtiéndolos, por la gracia de su poesía, en los soberanos de un paraíso que el poeta soñaba posible en la tierra” (Juliá, 2001: 53-71). En relación con esta dignidad, socavada por la sociedad urbana, destacará Julio Neira (2012) el vínculo que une la figura del negro cojo de “Alta Noche”, de Juan Ramón Jiménez (2008: 156-157), con “Rey de Harlem”, de García Lorca:

“¡New York solitario sin un cuerpo!... Y voy despacio, Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche...Y este eco que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo. De pronto, no sé si cerca o lejos, como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un animal, un enano... ¿qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa

mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando. El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente...”

(Jiménez, 2008: 156-157)

“(...)

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las
cocinas.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!

No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

(...)”

(García Lorca, 2010: 127-128)

Esta sensibilidad social de Juan Ramón Jiménez no se manifiesta únicamente frente al racismo, lo hace también frente a las diferencias sociales y a la pobreza, cuando denuncia las condiciones alarmantes en las que viven los sectores más desfavorecidos de la sociedad, como sucede en “Pesadilla de olores”:

“¡NO! ¡No era el mar!.. Pero ¡qué angustia!
¡Agua, flores, flores, aire -¿de dónde?-, Colonia! ¡Qué
sueño envenenado y difícil! ¡Qué ahogo imposible y sin
fin!

...Unas veces es olor a gallinero -¡oh, angustiada
comida de nido del Barrio Chino!- otras, a literatura
judía -¡oh, actriz suicida!-; otras, a grasa de todas las
latitudes... Es como si en un trust de malos olores, todos
estos pobres que aquí viven -chinos, irlandeses, judíos,
negros-, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de
hambre, harapo y desprecio, y ese sueño tomara vida y
fuera verdugo de esta ciudad mejor. Sí, es seguro que en
la noche de New York, un gran envenenador –el sueño
extraviado de los miserables- ¡aquella cola del pan, en la
lluvia de la una de la noche!- tiene comprado el sueño
¿buscador? de la policía. ¡Y ya pueden sonar, ligeros de
ropa, los timbres de alarma de la desvelada primavera!”

(Jiménez, 2008: 130)

Afirma Mercedes Juliá que la ciudad de Nueva York entra a formar parte de un sistema simbólico complejo que sirvió a Jiménez como puente entre sus dos mundos, el español y el americano; este último constituía su presente en el momento de la redacción del libro, pero también su futuro, al exiliarse con motivo de la guerra civil. Un puente que realizará además otra función; la de unir “el mundo exterior de la ciudad, con sus avances tecnológicos, amalgama de razas, lugares atractivos y suciedad, y el mundo interior de la conciencia, con su entusiasmo, miedos, conflictos y pesadillas”. Será precisamente esta riqueza de significados múltiples y antagónicos la que abrirá el camino para los escritores futuros: “El *Diario* había preparado ya a Lorca, vital y estéticamente, para su encuentro con Nueva York” (Rozas, 1981: 165).

5.2.- El mar en *Diario de un poeta recién casado*

Será el propio Juan Ramón Jiménez el que insista en la importancia del mar en el *Diario*, en sus conversaciones con Ricardo Gullón (1958: 84): “El libro es el descubrimiento del mar, del amor y del cielo; tengo muy dentro de mí la idea de que lo determinó el mar”.

El conflicto íntimo esencial sobre el que se construye *Diario de un poeta recién casado* es “la lucha entre el apego del niño a la tierra y el cielo de su temprana existencia, y el impulso hacia el amor, la madurez del adulto y la liberación del pasado” (Predmore, 2010: 45). El crítico habla de una “personalidad poética obsesionada con la naturaleza, concebida ésta como un principio femenino, que no necesita otra mujer. Sean el suelo, los árboles y cementerios familiares de su infancia, sean los crepúsculos, la luna y las estrellas de su pueblo natal, reemplazados finalmente por el mar y el amor, al término de su aventura espiritual”.

Tierra y cielo, frente a amor y mar. La clave se halla, según Predmore, en el poema “Todo” (Jiménez, 2008: 237):

“Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado
mi locura.

El mundo me ha mostrado, abierta
y blanca, con vosotros,
la palma de su mano, que escondiera
tanto, antes, a mis ojos
abiertos, ¡tan abiertos
que estaban ciegos!

Tú, mar, y tú, amor, míos,
cual la tierra y el cielo fueron antes!

¡Todo es ya mío, todo, digo, nada
es ya mío, nada!”

En opinión de Predmore, “El poema anuncia en tono triunfante varias cosas: que la locura de la personalidad poética ha sido curada por el mar y por el amor; que el mundo se le ha revelado de una forma que nunca antes había experimentado; que el mar y el amor han llegado a ser en la experiencia del poeta lo que la tierra y el cielo fueron antes; y que la posesión de *Todo* se rectifica ahora y es descrita como *nada*.”

(Predmore, 2010: 39).

“Todo” y “nada” serán, a modo de homenaje a este poema, los elementos claves de “Vida” (Hierro, 2010: 687), epílogo del libro *Cuaderno de Nueva York* (1998).

Hasta que Juan Ramón Jiménez realiza, en 1916, la travesía que lo llevará a Nueva York, el mar que aparece en su poesía es el de la tradición medieval, asociado al peligro y a la muerte. Sin embargo, durante este viaje descubrirá un mar infinito que provocará en él una intensa emoción, tornándose -sin dejar de lado el asombro y el miedo que su contemplación suele producirle- en algo grandioso, bello, y que simboliza lo eterno. Según manifiesta Mercedes Juliá (2001: 53-71), “el mar es el ámbito de unión espiritual de toda la creación; símbolo que le permitió a Juan Ramón llegar a la esencia de sus propias creencias en cuanto al universo y a su papel dentro del mismo”.

Tres partes, de las cinco en las que se divide *Diario de un poeta recién casado*, están compuestas por poemas sobre el mar.

El mar aparece también como espejo de la conciencia del poeta, según señala Javier Blasco (2008: XVIII), como una realidad opaca, como el espejo picado en el que se mira la nada:

XLVIII

Argamasilla del mar

“Sí. La Mancha, de agua.
Desierto de ficciones líquidas.
Sí. La Mancha, aburrida, tonta.

-Mudo, tras Sancho triste,
negros sobre el poniente rojo, en el que aún llueve.
Don Quijote se va, con el sol último,
a su aldea, despacio, hambriento,
por las eras del ocaso-.

¡Oh mar, azogue sin cristal;
mar, espejo picado de la nada!”

(Jiménez, 2008: 87)

Se trata de un mar que a lo largo del libro ofrece al poeta su lección: “Lo eterno está en lo mudable, y el infinito ilimitado en lo limitado”, y es al poeta a quien corresponde inventar el nombre de las cosas que enseñe a otros a ver la realidad invisible:

CCXVI

Elegía

“Ahora parecerás ¡oh mar lejano!
a los que por ti vayan,
viendo tus encendidas hojas secas,
al norte, al sur, al este o al oeste;
ahora parecerás ¡oh mar distante!
mar; ahora que yo te estoy creando
con mi recuerdo vasto y vehemente.”

(Jiménez, 2008: 265)

En la primera parte del *Diario* el mar inquieta al poeta, originando, según Mercedes Juliá, un sentimiento de insignificancia del hablante ante el cosmos: “Dicho sentimiento de pequeñez arrastra al individuo a emociones fuertes de pavor y dolor; manifestándose éstas en Juan Ramón por medio del mismo símbolo del mar, transformado, más tarde en el libro, en lugar extraño y espantoso”. Así, en el poema CLXIII, titulado “El mar”, éste aparece personificado como una criatura monstruosa que se ríe del hablante: “Por doquiera / asoma y nos espanta; a cada instante / se hace el mar casi humano para odiarme; Le soy desconocido” (Jiménez, 2008: 212).

En la segunda parte del libro, la impresión constante que produce el mar es la de soledad:

“El mar de olas de zinc y espumas
de cal, nos sitia
con su inmensa desolación.

Todo está igual —al norte,
al este, al sur, al oeste, cielo y agua—,
gris y duro,
seco y blanco.
¡Nunca un bostezo
mayor ha abierto de este modo el mundo!

Las horas son de igual medida
que todo el mar y todo el cielo
gris y blanco, seco y duro;
cada una es un mar, y gris y seco,
y un cielo, y duro y blanco.

¡No es posible salir de este castillo
abatido del ánimo!

Hacia cualquiera parte -al oeste,
al sur, al este, al norte-,
un mar de zinc y yeso,
un cielo igual que el mar, de yeso y zinc,
-ingastables tesoros de tristeza-,
sin naciente ni ocaso... "

(Jiménez, 2008: 67)

En la última parte del libro, el poeta se siente reconciliado con el mar, como puede observarse en el poema CLXXXII: “Sobre el mar, más azul, el sol, más de oro, / nos libra el alma, nos dilata / el corazón tranquilo / hasta la plenitud de lo increado” (Jiménez, 2008: 229-230). El poema que sigue, “Nocturno”, utiliza ya el lenguaje de la mística en la etapa unitiva. Pero nótese, insiste Mercedes Juliá, que esta unión de Juan Ramón con las fuerzas naturales es a la inversa que en la mística, pues el universo entero se le entrega al poeta, que no pierde su identidad:

“Por doquiera que mi alma
navega, o anda, o vuela, todo, todo
es suyo. ¡Qué tranquila
en todas partes, siempre,
ahora en la proa alta
que abre en dos platas el azul profundo,
bajando al fondo o ascendiendo al cielo!
¡Oh, que serena el alma
cuando se ha apoderado,
como una reina solitaria y pura,
de su imperio infinito!”

(Jiménez, 2008: 230)

Al contrario de lo que sucede con la ciudad, el océano Atlántico sí volverá a ser protagonista como escenario de otros dos libros de gran relevancia en la trayectoria de Juan Ramón Jiménez: *Lírica de una Atlántida* (1936) y *Animal de fondo* (1949); textos que constituyen, junto a *Diario de un poeta recién casado*, momentos claves de la poesía de este autor.

Conviene destacar que ni el mar ni las marismas eran elementos desconocidos para el poeta de Moguer antes de sus periplos americanos, y que ambos forman parte de los paisajes de su infancia y juventud en Andalucía; por lo que no es extraño que estos elementos actúen como nexo, tanto de los espacios vitales como de los poéticos.

5.3.- Reencuentro en Nueva York: “Espacio”

Juan Ramón Jiménez volverá a encontrarse con la ciudad de Nueva York en el segundo fragmento de su largo poema “Espacio” (1954), que apareció publicado primero en verso y, posteriormente, en prosa. En esta segunda parte, bajo el título de “Cantada”, sus impresiones de la ciudad, del Washington Bridge, del río Hudson, se mezclan con otros recuerdos, como los de Moguer, Madrid o Sevilla. Escrito en 1941, este fragmento fue publicado por primera vez en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1944.

Sánchez Barbudo destacará la originalidad de este poema en el prólogo de su *Juan Ramón Jiménez. Antología comentada* (1986), en el cual el poeta escribe al dictado del fluir de su conciencia:

“Diríase que simplemente anota cuanto va fluyendo de su conciencia. Usa esa técnica de libre asociación de ideas, de sentimientos, de recuerdos -parecida en cierto modo a la *escritura automática* de los surrealistas y a la de muchos

novelistas contemporáneos después de James Joyce- que Juan Ramón no había empleado nunca antes ni volvió a emplear después” (Jiménez, 1986: 65).

Este fluir de la conciencia del Juan Ramón de “Espacio” influirá profundamente, como veremos más adelante, en la obra de José Hierro; primero en el *Libro de las alucinaciones* (1964) y, con posterioridad, en *Cuaderno de Nueva York* (1998). En este último poemario, como sucede en “Cantada”, elementos de dos partes del Atlántico, y procedentes de distintos tiempos, confluirán en un único escenario:

"Y para recordar por qué he vivido, vengo a ti, río Hudson de mi mar. Dulce como esta luz era el amor. "Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia. Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: dulce como la luz es el amor, y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con sol dentro. Dulce como este solo era el amor. Me encontré al instalado, le reí, y me subí al rincón provisional, otra vez, de mi soledad, y de mi silencio, tan igual en el piso 9 y sol, al cuarto bajo de mi calle y cielo. Dulce como este sol es el amor. Me miraron ventanas conocidas con cuadros de Murillo. En el alambre de lo azul, el gorrión universal cantaba, el gorrión y yo cantábamos, hablábamos; y lo oía la de la mujer en el viento de mundo. ¡Qué rincón ya para suceder mi fantasía! El sol quemaba el sur del rincón mío, y en el lunar menguante de la estera, crecía dulcemente mi ilusión queriendo huir de la dorada mengua.

Y por debajo de Washington Bridge, el puente más amplio de New York. Corre el campo dorado de mi infancia. Bajé lleno a la calle, me abrió el viento la ropa, el corazón; vi caras buenas. En el jardín de St. John the Divine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español: y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanadas de San Juan, en el rayo de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro; iris ideal que bajaba y subía, que bajaba. Dulce como este sol era el amor. Salí por Ámsterdam, estaba allí la luna (Morningside); el aire ¡era tan puro! Frío no, fresco, fresco; en él venía vida de primavera nocturna, y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él. Y entré cantando ausente en la arboleda de la noche y el río que se iba bajo Washington Bridge con sol aún, hacia mi España por oriente, a mi oriente de mayo de Madrid; un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente; un sol rescoldo de vital carmín, un sol carmín vital en el verdor, un sol vital en el verdor ya negro, un sol en el negror ya luna; un sol en la gran luna de carmín; un sol de gloria nueva, nueva en otro Este; un sol de amor y de trabajo hermosos; un sol como el amor. Dulce como este sol era el amor."

(Jiménez, 1986: 299-300)

En "Espacio", dice Pilar Gómez Bedate (1999: 54-55), "el poeta rastrea en el presente la huella del pasado y la participación común de todas las cosas existentes en algunos elementos perdurables que transforman el pequeño espacio vital humano en una inmensa extensión espiritual que, desde las profundidades del pasado, llega al presente y lo sobrevive, y que se expande por ambas orillas del Atlántico. Es una clase de visión cósmica muy Juanramoniana".

Para Mercedes Juliá (2001: 53-71), el espacio de la ciudad neoyorquina se altera en el sueño o ensueño, pasando a ser un lugar familiar: “la similitud de sensaciones permite que Nueva York sea símbolo de unión de ámbitos conocidos por el poeta” y así el río se transforma en lugar interior, desde donde “las galerías de la memoria arrastran a la voz lírica a su pueblo y a su vida añorada de España”.

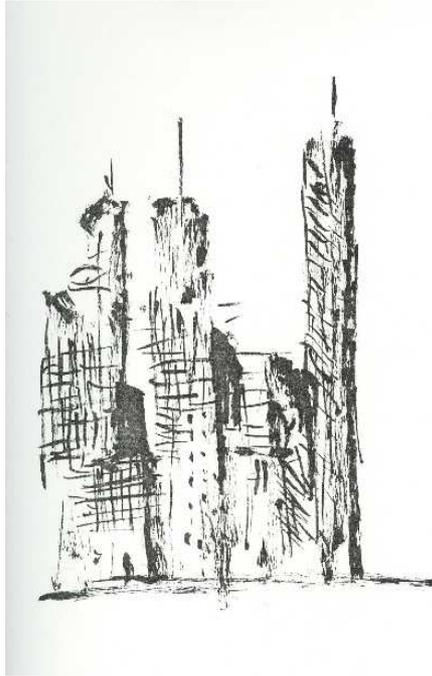
Por su parte, Almudena del Olmo (2009) reflexiona sobre la presencia de los lugares concretos de Nueva York en “Cantada”: la esquina de Broadway, el noveno piso de su edificio, el jardín de la catedral de San Juan el Divino, Amsterdam y Morningside (2009: 223-224):

“La memoria y el registro de los lugares de esa memoria le son imprescindibles a Juan Ramón para cantar lo que se constituye como auténtica fe de vida apuntalada en referencias a espacios urbanos muy concretos y muy distantes en el espacio y en el tiempo [...] Así comienza la cantada de esta particular fe de vida itinerante de la memoria, metamorfosis sucesiva del tiempo por los espacios urbanos de la experiencia que trae el recuerdo fragmentario”

Como Juan Ramón, el José Hierro de *Cuaderno de Nueva York* también recogerá en sus poemas referencias concretas a calles, bares, paseos por los que solía transitar: “Así que pongo rumbo a la calle 90, o a la 69, / -nunca lo supe, o lo he olvidado- / en el West Side donde algo prodigioso / pudo haber sucedido o podrá suceder.” (Hierro, 2010: 620).

José Hierro reconoció siempre el magisterio de Juan Ramón Jiménez, y no sería una excepción, ya que desde el mismo momento de su aparición, *Diario de un poeta recién casado* se convirtió en un referente inexcusable, en una obra fundamental en el proceso de formación de una nueva poesía de la que serían

herederos, tanto los integrantes de la generación del 27 como el resto de las promociones poéticas posteriores.



José Hierro (2002)©

6.- Gerardo Diego: Poeta y peregrino

Si hay un poeta en la Generación del 27 que haya hecho del paisaje un tema esencial de su poesía, ese es Gerardo Diego. Con más de medio centenar de obras publicadas, el santanderino combinará, a lo largo de toda su trayectoria literaria, la poesía de corte más clásico con su producción creacionista y ultraísta; constituyendo un verdadero nexo entre la tradición y la vanguardia.

Entre la gran variedad temática de sus libros cabe señalar un grupo centrado en torno al paisaje de las tierras de España. Su poesía está impregnada de lugares, ambientes, paisajes y figuras de todos los rincones de España. Viajero infatigable, tomó notas y reflejó no sólo los paisajes, sino también vivencias y sensaciones que le valieron el apelativo de peregrino de su patria.

Florencio Martínez Ruiz (1987: 58), afirma en *ABC*:

“Gerardo fue, ha sido, y es, *peregrino de su patria*. No sólo identificó sus ciudades, sus montañas, sus paisajes, sino que los hizo forma y lenguaje en sus versos, esponjándolos en su realidad más sensible (...). Tiene que llegar Gerardo Diego para que los mágicos paisajes y las ciudades entrañables tengan una fenomenología auténtica (...). Instala a Soria y Sevilla, Santiago, Santander o Cuenca en la compañía fantasmal pero intuitiva de la revelación de un paisaje como algo complementario del alma del poeta”.

A pesar de que su geografía lírica es muy amplia, serán precisamente los lugares citados por Florencio Martínez los centros sobre los que gire su mayor interés y que darán lugar a poemarios como *Mi Santander, mi cuna y mi palabra* (1961), *Soria sucedida* (1923), y *Ángeles de Compostela* (1940).

Con sus poemas dedicados a Soria, Gerardo Diego entrará a formar parte de la nómina de los poetas que han cantado a la ciudad castellana, desde Tirso Molina

al propio José Hierro, pasando por los conocidos ejemplos de Bécquer, Antonio Machado o Ángela Figuera.

Si Machado canta a los campos de Soria, Gerardo Diego se centrará en la capital, tratando de ofrecer, pese a la tradición literaria que sobre la ciudad pesa, una visión nueva, diferente. Será la del poeta santanderino una Soria con “casas, tejados, portales, campanas, instituto, río, estación, plaza de toros, carnaval, casino, cementerio... y el Duero.” (Gallego, 2008: 112). Si el Duero de Antonio Machado canta “su eterna estrofa de agua”, el de Gerardo tendrá “barbas de plata”, como el Guadalquivir de Lorca las tiene granates (una imagen procedente de la tradición literaria que les llega de la mano de Herrera y de Garcilaso). En ambos casos hallaremos una personificación del río -como señala Gallego- el río con sus edades, testigo con el que dialogan los poetas, como José Hierro hará con el Hudson en *Cuaderno de Nueva York*:

Romance del Duero

“Río Duero, río Duero,
nadie a acompañarte baja,
nadie se detiene a oír
tu eterna estrofa de agua.

Indiferente o cobarde
la ciudad vuelve la espalda.
No quiere ver en tu espejo
su muralla desdentada.

Tú, viejo Duero, sonrías
entre tus barbas de plata,
moliendo con tus romances
las cosechas mal logradas.

Y entre los santos de piedra
y los álamos de magia
pasas llevando en tus ondas
palabras de amor, palabras.

Quién pudiera como tú,
a la vez quieto y en marcha
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.

Río Duero, río Duero,
nadie a estar contigo baja,
ya nadie quiere atender
tu eterna estrofa olvidada

sino los enamorados
que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas
palabras de amor, palabras”.

(Diego, 1989: III, 415)

6.1.- El mar en la poesía de Gerardo Diego

El mar destaca como tema en los primeros libros del poeta santanderino; significativo es, en este sentido, el título *Manual de espumas*, un poemario en el que, pese a estar pleno de ambiente y elementos marinos, no aparece ningún poema dedicado al mar, como sí hallaremos en otros libros: *Imagen*, *Iniciales*, o *Versos humanos*.

Frecuente suele resultar en Diego la identificación del poema con el barco, como sucede en el poema “Mar” de *Limbo* (1951), en el que observamos cómo el humo “pide auxilio”; esta personalización de algunos elementos de la naturaleza es muy frecuente en la obra de Gerardo Diego, y volveremos a encontrarla como recurso en los poemas de José Hierro.

Mar

”Cuántas tardes viudas
arrastraron sus mantos sobre el mar
Pero ninguna
como tú
Tarde grave
hermana mía
dolorosa como una
señorita de compañía
.
Aquel poema desplegó sus velas
y escribió con la quilla sus estelas
versos horizontes
salpicados de acentos
que cantan sacudidos por los vientos

Pájaros ciegos gimen en el faro
que ha olvidado todos sus cánticos
Y la tarde enlutada
acaricia mis manos apagadas

Sobre la roca naufraga
un humo pide auxilio”

(Diego, 1989: I, 698)

El mar que se presenta de diversas formas y maneras, como ha estudiado Antonio Gallego Morell (2008). En el poema “Visita al mar del Sur”, de *Versos humanos* (1925), dedicado a Rafael Alberti, el mar acabará por ser un “nuevo mar en conjunción”, una mezcla de cantábricos y mediterráneos que baña el poema.

En el poema “Mar” -*La sorpresa* (1944)-, el poeta está perdido en un mar tempestuoso, un mar rebelde y ensordecedor, en medio de una galerna, que es a su vez un elemento imitado en el poema con “el ir y venir de las olas rompientes

Los poemas de sus últimos años, como señala Javier Díez de Revenga (2007: 20), irán adquiriendo una lucidez alucinada. “En estos nuevos poemas, la aparente irracionalidad y la sucesión incontrolada de imágenes creadas (conscientemente, no automáticas ni oníricas) van mostrando este nuevo mundo poético, que comparte sentimientos y actitudes con la poesía de expresión producida en estos años por Gerardo Diego”, en la que la contemplación y la reflexión elegíaca de la naturaleza ocupa un lugar primordial, junto a la cada vez más frecuente alusión al tema de la muerte. La melancolía, un sentimiento de desconcierto y tristeza ante el inevitable paso del tiempo.

Destacan en este periodo composiciones como “La sombra del nogal” o “No escribiré ya más...”, en las que Gerardo Diego vuelve a insistir en las imágenes como base de la creación poética y la relación que entre ellas se establece sin otro código que el estético. En estos poemas finales volvemos a hallar nuevamente relacionados el mar y la poesía:

“No escribiré jamás un verso
en el que no haya embarcado toda el alma
aunque no lo parezca
aunque se le antoje frívolo
al que no sabe la misión del fuego
y su escondido origen
Creedme todos una rama
delgada y quebradiza
es el bosque total
la madera y la hoja y la flor absoluta
y hay que estar siempre cayendo
siempre creando
para hacerse crecer revivir perdonar
en la insolución del misterio
El color que se evade de la pared funesta
la lágrima que ya asoma y que se vuelve ceniza
el surco liso y sesgo del errante pajarillo
el beso de la llama a su hijo el humo

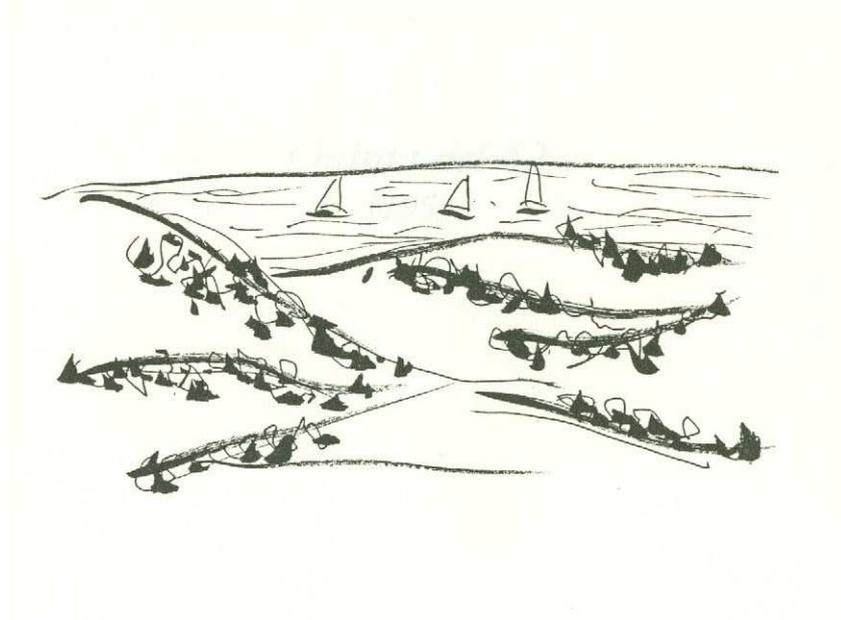
y el reflejo del deseo
en la columna giratoria del acorde
me están diciendo en lenguas inmortales
que mi grumete verso trepa
y va a zarpar sobre la mar el barco”

(Diego, 1989: III, 863)

Al igual que el mar, la música -como veremos que sucederá más adelante con José Hierro- es fundamental para Gerardo Diego; es para él, junto con la poesía, imagen múltiple. Así lo manifestaba ya el poeta en el artículo publicado en 1919, “Posibilidades creacionistas”:

“La imagen múltiple no explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el porqué.). Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples” (Díez de Revenga. 2007: 20).

El mar y la música, el concepto de las imágenes múltiples, la indisoluble combinación entre tradición y modernidad, la poética -en definitiva- en Gerardo Diego serán determinantes, como veremos más adelante, en la obra de José Hierro.



José Hierro (2002)©

7.- El Nueva York de Federico García Lorca

La ciudad de Nueva York, como ya sucedió con Juan Ramón Jiménez, marcará también un punto y aparte en la trayectoria literaria de Federico García Lorca. La ciudad que encontrará el poeta granadino presentará un panorama socioeconómico muy diferente del que recibió al poeta de Moguer. Federico García Lorca tuvo la oportunidad de ser testigo del *crash* del 29 y de sus inmediatas consecuencias que, como veremos, quedarán reflejadas en *Poeta en Nueva York* (1947). Distintos son también los motivos que originan sus viajes. Juan Ramón se embarca para casarse en Nueva York, García Lorca lo hará para huir -según coinciden la mayoría de los críticos- de una situación de crisis, tanto estética como amorosa.

La Nueva York de Juan Ramón es más objetiva, más honda y visionaria, que la de Federico (Gullón, 1969: 48: “Por eso, la New York de Lorca es caricaturesca; con grandeza pero deformada, expresionista, habitada por monstruos y monstruosa en sí misma, mientras la de Juan Ramón es alternativamente hermosa, cruel, ridícula y poblada por gentes sujetas a su condición y destino humano”. Una definición esta última que bien podría servir para definir la Nueva York finisecular de José Hierro; un poeta también muy próximo en lo estético a Juan Ramón Jiménez.

Será el propio poeta quien, en una entrevista concedida ya en España (Millán, 2010: 71), dé las claves de lo que es para él Nueva York: “interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético”.

Desde el punto de vista interpretativo, dice Millán en el análisis de las anteriores declaraciones: “hallaremos una ciudad que se muestra de manera metonímica, mediante referencias aisladas a sus elementos más representativos. Nombres geográficos, como Battery Place, Coney Island, Wall Street, Bronx, Riverside Drive, Brooklyn Bridge, etc., configuran el espacio de acción del poeta, y aparecen, una y otra vez, citados a lo largo de todo el libro”. La mayoría de ellos

son elementos ya fijados en el *topos* de esta gran ciudad, conocidos e identificables universalmente: Harlem, el mundo financiero de Wall Street, las multitudes, los puentes, las calles y luces de la ciudad. Estos elementos aparecen fundamentalmente en los poemas que integran las secciones II, III y VII, denominadas *Los negros*, *Calles y sueños* y *Vuelta a la ciudad*, respectivamente. El protagonista se ve a sí mismo formando parte de este paisaje urbano; Julio Neira (2012) ha seguido los pasos del poeta desde su llegada a finales de junio del 29 hasta su partida hacia La Habana a primeros de marzo de 1930:

“Si frecuentó ambientes hispanos -Federico de Onís, Ángel del Río, León Felipe, Dámaso Alonso, la Hispano and American Alliance, editora de la revista *Alhambra* donde colaboró con varios poemas y fotos-, le gustaba mucho deambular por Harlem y conocer sus cabarets nocturnos y oír las bandas de jazz que durante el día poblaban sus calles: la vida de los negros le fascinaba (Morris, 1999); pero también comer en Chinatown (Thomson y Walsh, 1986), o visitar el parque zoológico (Harris, 1978: 31-32). Sobre todo contempló en el bullicio urbano una realidad completamente nueva de magnitudes insospechadas. En lo artístico, disfrutó las últimas novedades en música (*jazz*, *blues*), cine sonoro (que le apasionó), teatro musical...Leyó a poetas fundamentales como Walt Whitman y T. S. Elliot; y visitó a Hart Crane, el poeta maldito, autor de *The Bridge* (1930), vecino y obsesionado con el puente de Brooklyn”

(Neira, 2012: 46-48).

Al margen de esta interpretación externa y descriptiva de la ciudad, hay otra más compleja, esa que se halla contenida en las expresiones *ciudad mundo*, *sin lugar ni tiempo*, la ciudad convertida en el símbolo del sufrimiento. Los versos de “Nueva York (Oficina y denuncia)” que a continuación citamos, expresan la vinculación establecida por el autor entre los distintos aspectos de su obra:

“(…)

Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por un automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.

Óxido, fermento, tierra estremecida.

Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina. 60

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?

¿Ordenar los amores que luego son fotografías,

que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?

No, no; yo denuncio.

Yo denuncio la conjura

de estas desiertas oficinas

que no radian las agonías,

que borran los programas de la selva,

y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas

cuando sus gritos llenan el valle

donde el Hudson se emborracha con aceite”

(Lorca, 2010, 206)

El poeta hace de su visión de Nueva York un símbolo de la falta de solidaridad en el universo. Quien sí se solidariza con el dolor ajeno es el propio Lorca, denunciando, por ejemplo, la situación de los negros, y exaltando -como ya vimos que hiciera Juan Ramón Jiménez- su dignidad y vitalidad como pueblo. La danza será el nexo entre el paraíso perdido “la conciencia del tronco y el rastro”, como señala María Clementa Millán (2010: 245-246), y el “paraíso quemado” que simboliza el mundo neoyorquino; un paraíso perdido que el poeta identificaría con el suyo propio, el de la infancia y el amor pasado:

Norma y paraíso de los negros

“Odan la sombra del pájaro

sobre el pleamar de la blanca mejilla

y el conflicto de luz y viento

en el salón de la nieve fría.

Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos.
la danza curva del agua en la orilla.

Con la ciencia del tronco y el rastro
llenan de nervios luminosos la arcilla
y patinan lúbricos por aguas y arenas
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.

Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los
caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.”

(Lorca, 2010. 123-124)

La danza vuelve a hacer su aparición al final del “Rey de Harlem”, esta vez como promesa de celebración de la libertad que los negros hallaran como pueblo, si son capaces de -siguiendo la recomendación del poeta- “buscar el gran sol del centro / hechos una piña zumbadora”:

“ (...)

Negros, Negros, Negros, Negros.

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula

palidecieron al morir.

El leñador no sabe cuándo expiran

los clamorosos árboles que corta.

Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey

a que cicutas y cardos y ortigas tumben postreras azoteas.

Entonces, negros, entonces, entonces,

podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,

poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas

y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas

asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

¡Ay, Harlem, disfrazada!

¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!

Me llega tu rumor,

me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,

a través de láminas grises,

donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,

a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,

a través de tu gran rey desesperado

cuyas barbas llegan al mar.”

(Lorca, 2010. 125-132)

El negro representaría aquí el símbolo natural de la vitalidad, según mantiene Manuel Antonio Arango (1995: 60), reemplazando al gitano mítico del

Romancero gitano: “el negro de Harlem se convierte en una nota trágica, en una expresión del sufrimiento, de la miseria y de la opresión por una civilización capitalista que desconoce el amor, la caridad y la naturaleza”.

Esta situación de sufrimiento que describe, le recuerda a García Lorca la suya propia, que se incluye en ese “mundo de ríos quebrados”. Y por ello, el poeta se describe inmerso en sus creaciones:

(...)

“Yo estaba en la terraza luchando con la luna.
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos
y las brisas de largos remos
golpeaban los cenicientos cristales del Broadway”

(...)

“Danza de la muerte” (Lorca, 2010: 137-141)

(...)

“Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienas.”

(...)

“Paisaje de la multitud que vomita”

(Lorca, 2010: 143-144)

Esta interpretación de la ciudad que asume García Lorca no parece corresponder a sus experiencias concretas en este entorno. Los testimonios de quienes coincidieron con Lorca en Nueva York dan a entender que la experiencia literaria y la del día a día del poeta en la ciudad podrían no coincidir. En este sentido, María Clementa Millán (2010: 261) recoge un comentario de Dámaso Alonso, que se encontró con García Lorca en la ciudad por aquellas fechas: “Federico estaba encantado allí, estaba encantado. Todo el mundo lo quería, estaba sollicitadísimo”. De la misma opinión es Neira (2012: 51-52), que mantiene que “la

ciudad se convierte en escenario abstracto de sus conflictos personales y no aparece como lugar real”. Así, el verdadero protagonista del libro no sería la urbe, sino el universo íntimo del poeta, obsesionado por la soledad y la muerte.

Durante su estancia en Nueva York, y pese a las atenciones que recibe, García Posada (1981: 63) mantiene que el poeta se siente desposeído, profundamente desarraigado: “sufre una desorientación doble, exterior e interior, perdido en la ciudad inmensa, *tropezando con mi rostro distinto cada día*, pero a la vez traspasado por un *dolor lleno de rostros* desconocedor de sí mismo”.

7.1.- Una ciudad mundo, sin lugar ni tiempo

Sin duda, las declaraciones que mejor complementan la lectura del poemario son las que realizó el propio autor, como parte de una conferencia dictada al poco tiempo de haber regresado a España:

“La arquitectura extrahumana y el ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella trágica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje (...) Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria (...) ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final (...) Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre (...) La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz os capta a los pocos días de llegar.” (García Lorca, 1986: 348-349).

“Arista y ritmo, forma y angustia, se los va tragando el cielo. Ya no hay lucha de torre y nube, ni los enjambres de ventanas se comen más de la mitad de la noche. Peces voladores tejen húmedas guirnaldas, y el cielo, como la

terrible mujerona azul de Picasso, corre con los brazos abiertos a lo largo del mar.

El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. (...)

De todos modos me separaba de Nueva York con sentimiento y con admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida.” (García Lorca, 1986: 357).

Julio Neira (2012: 50) destaca “la ambivalencia del escenario magnífico de edificios y ventanas” como *topos* muy frecuente a partir de *Poeta en Nueva York* en los poetas de las generaciones posteriores que han escrito sobre la ciudad.

Sin embargo, el poeta no se detiene en esa visión de arquitectura sobrecogedora, sino que la utiliza, también, para ejercer la crítica política y social:

“El Chrysler Building se defiende del sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.” (García Lorca, 1986: 357).

García Posada (1981) destaca esta actitud de denuncia frente a la exaltación de lo urbano de los vanguardistas, un signo laudatorio que García Lorca no acepta. Lorca pondrá de manifiesto la degradación, la soledad y la muerte que la ciudad y el progreso propician:

“A la exaltación futurista de la ciudad se opone aquí la profecía de su destrucción; frente a la apología de las máquinas y el progreso, se subraya, en cambio la

esclavitud que engendran, y se exalta a la naturaleza aplastada por la civilización” (García Posada, 1986: 337).

Como ya adelantábamos al abordar la oposición entre naturaleza y ciudad en relación con Juan Ramón Jiménez y Nueva York, en Federico García Lorca volveremos a hallar esta dualidad mucho más acentuada. En este sentido, destaca Julio Neira (2010: 55-56) la capacidad de observación y la enorme sensibilidad de García Lorca que ya, a finales de los años veinte, es capaz de advertir el deterioro que la vida urbana causa en la naturaleza, “la degradación de una forma de vida que parece haber llegado a su punto de no retorno en la destrucción de los recursos medioambientales para el mantenimiento de la sociedad industrializada”. Neira subraya el “carácter profético” de los versos que dan inicio a “Nueva York (Oficina y denuncia)”, como alegato ecologista que mantiene su vigencia casi un siglo después.

“Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato.
Debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero.
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna;
un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.
Existen las montañas, lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría,
lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.
Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,

un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre,
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.
Los patos y las palomas
y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones;
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.”
(...)

(Lorca, 2010: 203)

Lorca nos ofrece otra visión de la degradación del medio ambiente en su poema “La aurora”, en el que el poeta pone de manifiesto la pérdida de los valores de un sistema que ha puesto la ciencia, de un sistema alienante y desnaturalizador que pisotea la dignidad del ser humano, convirtiéndolo en un ser sin voluntad ni esperanza. Este poema es, a juicio de Julio Neira “Un alegato demoledor contra el capitalismo estadounidense del que Nueva York es el símbolo más conspicuo” (Neira, 2010: 59):

“La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nudos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.”

(Lorca, 2010: 161)

García Lorca hará las siguientes reflexiones en torno a la deshumanización y la pérdida de valores que Wall Street representa en los delicados momentos del *crash* del 29; acontecimientos que inspirarán su poema “Danza de la muerte”:

“Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu (...) Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último «crash» en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza. Y yo, que soy de un país donde, como dice el gran padre Unamuno, “sube por la noche la tierra al cielo”, sentía

como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos.

Por eso yo puse allí esta danza de la muerte. El mascarón típico africano, muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*. Muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos, que no han luchado ni lucharán por el cielo.” (García Lorca, 1986: 352-353).

“La danza de la muerte” se convierte en escenario de la lucha entre el mundo natural y el urbano, el mecánico. Nuevamente, la danza se convierte en nexo entre dos realidades, como habíamos visto que sucedía en las composiciones dedicadas a los negros. Será una danza procedente de África, una danza de la muerte: “Entonces se produce el baile del *ímpetu primitivo* con el *ímpetu mecánico*”.

*“El Mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo viene del África a New York!*

Se fueron los árboles de la pimienta,
los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.

Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

Era la gran reunión de los animales muertos,
traspasados por las espadas de la luz;
la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

En la marchita soledad sin honda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio.

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!

Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles,

acabó con los más leves tallitos del canto
y se fue al diluvio empaquetado de la savia,
a través del descanso de los últimos desfiles,
levantando con el rabo pedazos de espejo.

Cuando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer
y el director del banco observaba el manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba al Wall Street.

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.
De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de la luz original.
Porque si la rueda olvida su fórmula,
ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos;
y si una llama quema los helados proyectos,
el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas.
No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh, impúdica! ¡oh, salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!

¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre Nueva York!

(...)"

(fragmento de "Danza de la Muerte" (Lorca, 2010: 137-138)

Un encuentro entre dos mundos -el que subyace en el imaginario, en la cosmovisión de los descendientes de los esclavos procedentes de África- y el de la civilización occidental, que José Hierro volverá a recrear en "Baile a bordo", de *Cuaderno de Nueva York*, más de 60 años después.

El especial tratamiento que Federico García Lorca da a la ciudad "convierte a Nueva York en una *abstracción*, donde la gran urbe va perdiendo sus características referenciales para convertirse en un universo de esquinas, biombos, arcos y escaleras que sustituye en gran parte de las composiciones al escenario real donde vivió el poeta" (Millán, 2010: 75), por lo que se produce, según esta autora, en un proceso de *desrealización* semejante, aunque con signo negativo, al que ya se había llevado a cabo en *Romancero Gitano* (1928). En el caso de Nueva York, la ciudad se convierte en el símbolo del sufrimiento, frente a la encarnación del paraíso perdido de la infancia que encarna Granada.

Para García Posada (1981: 88), "el mundo representado *significa* en un nivel más alto que el de la simple descripción; esto es, constituye el significante de un significado que es la *ciudad*, sin más; es decir, el mundo todo". El propio Lorca lo dice así en "Navidad en el Hudson":

“El mundo solo por el cielo solo
y en ciudad sin sueño:
no duerme nadie por el mundo”

(Lorca, 2010: 149)

El sufrimiento de los seres que pueblan esta *ciudad mundo* sería en definitiva “el nexo de unión con otros aspectos de esta obra, como el propio dolor del poeta y la denuncia de otras faltas de solidaridad”. Y es que el protagonista se siente hermanado con todos aquellos que, como él, padecen una situación de desamor, manifestada en la obra por el tema de la muerte: “Una muerte física o psicológica que anega todo el poemario, haciendo de Nueva York una ciudad de muerte, porque en ella no hay amor... *el tiempo de los besos no ha llegado.*” (Millán, 2010: 76).

7.2.- El mar de *Poeta en Nueva York*

El mar de *Poeta en Nueva York* se caracteriza, como ya sucediera con el mar de *Diario de un poeta recién casado*, por ser portador de valores simbólicos tanto positivos como negativos. Entre los valores positivos, para García Posada (1981: 141-145), aparece representando a la inocencia, como *la gran fuerza natural inocente*, manchada por la muchedumbre neoyorquina en “Paisaje de la multitud que orina”: “Y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido / o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas”. El mar simbolizaría también el amor niño de “Tu infancia en Menton”: “Es la niñez del mar y tu silencio / donde los sabios vidrios se quebraban /... Amor, amor, amor, niñez del mar /... Y tu niñez, amor, y tu niñez”.

Entre los valores negativos, sería un símbolo de la muerte, un lugar de naufragios y ahogados: “Porque hay un mundo de muerte con marineros definitivos / que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles.”, escribe Lorca en “Paisaje de la multitud que orina” (2010: 145). Y de la muerte como término, como desembocadura de los ríos, de la vida, en la tradicional línea manriqueña:

“(…)

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,
ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas
y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.

No importa que cada minuto

un niño nuevo agite sus ramitos de venas

ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,

calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.

Alba no. Fábula inerte.

Sólo esto: Desembocadura.

(…)”

“Navidad en el Hudson” (Lorca, 2010: 149)

El *Vals vienés* sería, según García Posada (1981), un vals de muerte, porque “moja su cola en el mar”. El “Cementerio judío”, esta misma connotación de muerte tendrían las palabras pertenecientes al mismo campo semántico, como “bogar” y “puerto”:

“Las alegres fiebres huyeron a las maromas de los barcos
y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de la
lechuga.

Los niños de Cristo dormían,

y el agua era una paloma,

y la madera era una garza,

y el plomo era un colibrí,

y aun las vivas prisiones de fuego

estaban consoladas por el salto de la langosta.

Los niños de Cristo bogaban y los judíos llenaban los muros
con un solo corazón de paloma

por el que todos querían escapar.

Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte

con uno solo ojo de faisán,
vidriado por la angustia de un millón de paisajes.

(...)

El judío empujó la verja;
pero el judío no era un puerto,
y las barcas de nieve se agolparon
por las escalerillas de su corazón:
las barcas de nieve que acechan
un hombre de agua que las ahogue,
las barcas de los cementerios
que a veces dejan ciegos a los visitantes.

(...)"

(Lorca, 2010: 207)

Como sucediera en su día con *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, la aparición de *Poeta en Nueva York*, cuatro años después de la muerte de su autor, supuso una verdadera revolución en el panorama poético español de la época. Desde entonces conserva su vigencia y sigue concitando el interés de las más actuales promociones de críticos y escritores.

SEGUNDA PARTE

José Hierro: *Del Trueba al Hudson siguiendo unos versos*

1.- José Hierro: Vivo paisaje de mi fantasía

José Hierro da sus primeros pasos poéticos en un ambiente político dramático, el ambiente de la Guerra Civil española. Su encarcelamiento, entre 1939 y 1944, acusado de pertenecer a una red clandestina de ayuda y socorro a los presos republicanos, entre los que se encontraba su padre, marcará de manera rotunda su vida y su obra posterior.

“Quien lee a un poeta descubre mucho de éste, al tiempo que descubre mucho de sí y mucho de su tiempo. Porque el poeta es un hombre sometido a circunstancias temporales, zarandeado por los hechos igual que los demás hombres” (Hierro, 1983: 5).

Unos meses antes de ser detenido, José Hierro dedicará un poema a Antonio Machado al enterarse de su muerte, acaecida el 22 de febrero de 1939, en Colliure (Francia), poema que no ha sido recogido en ninguno de sus libros:

A Antonio Machado

“Qué lejana Castilla. Cuando olía Castilla
todas las flores de la primavera.
Cielo morado. Estrella de luz. Tierra amarilla.
Soledad que desborda su frontera.

No sé quién te nos roba, quién te nos arrebató,
qué viento torvo roba tus canciones.
Junto al astro de plata brillan alas de plata.
(Baja la muerte desde los aviones).

Detrás de las piedras duras de Castilla, y enfrente
la rosa que da al aire su fragancia
la nostalgia que avivan, irremediablemente
los ríos claros de la dulce Francia.

Y después sólo queda evocar, resignarse,
cerrar los ojos, apurar la sombra,
cerrar los ojos, desencadenarse
en esa inmensidad que no se nombra.

¿No oyes cómo te llaman? Madera de tu leño,
voces extrañas te querrán herir.
Por mucho que batallen no podrán conseguir
interrumpir tu sueño,

pero tú, muerto. Tú desterrado. Tallados
los mansos ojos en la piedra dura
para no ver. En piedra. Para no ver. Cerrados.
Para no contemplar tanta amargura.”

(1939)

Este poema, que fue reproducido en versión manuscrita por Aurelio -Pity- García Cantalapedra en el número 42-44 (982) de la revista *Peñalabra*, demuestra la devoción que José Hierro sentía ya desde muy joven por Antonio Machado; la memoria del poeta sevillano lo acompañará siempre, hasta el último poema de *Cuaderno de Nueva York*: “Estoy cansado, muy cansado. / Don Antonio Machado dijo hace más de medio siglo / soy viejo porque tengo más de sesenta años, que es mucha edad para un español. / Sin comentarios” (Hierro, 2009: 684).

José Hierro revivirá en prisión los paisajes que comenzaban a ser escenario de sus versos. Nos referimos al mar y a las imágenes de la ciudad de Santander: “De ese norte procede el mar que le habita la memoria, esas gaviotas que lo acompañarán hasta Nueva York, o la luz del viento sur que no habrá de abandonarlo” (Soler, 2003: 19). El viento sur, que tan estrechamente lo une a quien siempre ha reconocido como su primer y más importante maestro, Gerardo Diego:

“...Para mí Gerardo Diego es una parte de mi juventud, un pedazo de nuestro entrañable Santander, la primera pista -*Versos humanos*,

Manual de espumas- que me ofreció la poesía viva. Si paseo junto a la bahía santanderina un día de viento sur, automáticamente pienso en “las lejanías que están aquí, al alcance de la mano”. Y un día de nordeste lo miro, irremediabilmente, a través de su “Nordeste Azul”

(Corona Marzol, 1991: 26).

La lectura de los poemarios de Gerardo Diego y el contacto con ese mismo paisaje, que en ellos subyace, producen en el joven Hierro una curiosa mezcla de distancia e intimidad; ejemplos de estas vivencias se encuentran plasmadas en “Cancioncilla de los vientos” de *Alegría* (1947), que encabeza una cita de Gerardo Diego:

*No existe el aire ya, las lejanías
están aquí, al alcance de la mano.*

G. D.

“Mis amigos los vientos:
Nordeste muy claro y azul. Noroeste con lluvia,
viento Sur que aproxima los montes
y los dora y los cubre de música.
Debéis estar llenos de mágica vida.
Bajo el lomo de luz escondéis misteriosas penumbras-
¡Tan claros venís y tan nuevos!
Parece que todos traéis la alegría sin brumas.

Más veláis de pasado las cosas
en lugar de dejarlas desnudas.”

(Hierro, 2009: 146)

Añade Corona Marzol que “la influencia de Gerardo Diego resume bien los inicios creacionistas de Hierro y su proximidad a la poesía de los años veinte” (Corona, 1991: 27).

Además de la obra de Diego, José Hierro abordará, en 1936, lecturas de otros autores que acabarán influyéndole de manera definitiva: Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez; aunque Gonzalo Corona -en su exhaustivo trabajo *Realidad vital y realidad poética (poesía y poética de José Hierro)* (1991)- sostiene que la influencia de esos autores no se produce de manera ni inmediata ni simultánea. “Antonio Machado y Rubén Darío fueron dos poetas que José Hierro admiró más tarde..., aunque a tiempo para que influyeran en sus primeros libros de poesía... las primeras citas, sin embargo, aparecen al frente de sus poemas en su cuarto libro, *Quinta del 42* (1952)... más temprana es la introducción de unos versos de Juan Ramón Jiménez ya en su primer libro” (Corona, 1991: 33).

De los contados poemas que publica Hierro en periódicos y revistas, antes de la aparición de su primer libro, *Tierra sin nosotros* (1947), tres tienen como protagonista el paisaje: “Torres detrás de unos árboles” (1939-1940); un soneto dedicado a Góngora, *Despedida del paisaje* (1943), y *Álamos* (sin fecha). Son textos que no se han recogido en sus obras completas (Hierro, 2009), pero sí aparecen en la antología *José Hierro: Geografía mítica* (Soler, 2003: 29-32), acompañados por ilustraciones del propio José Hierro.

Torres detrás de unos árboles

Soneto a Góngora

“Altas torres, macizos campanarios
que coronáis los álamos de espadas.
Lanzas que al son de plumas levantadas
prodigio son en cielos incendiarios.

Sueños arquitectónicos y agrarios
os tejieron esbeltas, coronadas
de aureolas candentes y doradas
de mágicos prodigios incendiarios.

Agujas escoltadas por laureles,
penumbra fresca entre los capiteles
-ángel, ciervo, cantor, flor en la mano-

¡Qué profundas heridas en la tarde
mientras el cielo enloquecido arde
roto de sol, quemado del verano!”

Despedida del paisaje

“Sol de febrero. Nieve todavía
sobre los pinos ágiles y agudos.
Fui poniendo en los árboles desnudos
las verdes hojas de la fantasía.

El mundo alrededor amanecía.
era un prodigio de temblores mudos.
Y por última vez sentí los nudos
que me amarraban a la lejanía.
Ya queda atrás, ya para mí se pierde,
-madeja de soñar, corazón verde,
nieve que finge el blanco de la nube-

Mi cristal de emoción en cien pedazos,
que aunque de nuevo duerma entre mis brazos
ya nunca lo tendré como lo tuve.”

Álamos

“Ya verdes ojos ruedan por la lisa
arena. Ya la espuma ciñe el talle
y en plumas insinúa que desmaye

yo mi más limpia luna hecha sonrisa.

Tersa al tacto, convexa la camisa,
no quieras, no, que evoque en gris tu calle,
déjalo que al pasar sin eco, ensaye
tránsito nuevo para nueva prisa.

Que han de pasar insomnes los rebaños
de mis ciervos, mis peces y mis ríos
por tu orilla. ¡Oh esbelta rosa fría!

Única fuente, múltiples los caños.
Álamos, ojos, ciervos míos, míos.
Vivo paisaje de mi fantasía.”

Sostenía Hierro que “el poeta al escribir lo que hace es recordar un poema perdido” (Soler, 1998. DISENSO: 48-49), recrear un tiempo, un paisaje perdido. Ya en los últimos versos de “Despedida del paisaje” -Mi cristal de emoción en cien pedazos, / que aunque de nuevo duerma entre mis brazos/ ya nunca lo tendré como lo tuve” -podemos hallar una alusión a la sentencia de Antonio Machado “se canta lo que se pierde”, que José Hierro repetirá a lo largo de toda su vida y que, como veremos en las conclusiones, se justifica plenamente en los últimos versos de *Cuaderno de Nueva York*.

Corona Marzol (1991: 205) se pregunta, en más de una ocasión, qué es para Hierro “lo perdido”, y concluye que es algo que puede concretarse o no en una realidad externa, pero que sobre todo es “esa forma de estar siendo en el mundo”.

Hierro volverá a aludir a la pérdida en “Entonces” -poema inaugural de *Tierra sin nosotros* (1947):- “*Yo no me acuerdo ya de aquello. / Un día tuve que perderte. / Cuando se hallaba el mundo a punto / de que el prodigio sucediese /...*” (Hierro, 2009: 55). Nótese que el poema está escrito originalmente en cursiva,

como todos aquellos en los que el poeta reflexiona sobre la poesía, sobre el proceso creativo (Soler, 1998: 10).

De las conversaciones con José Hierro -(Soler, 2003: 19)- se desprende la idea, plenamente asumida por el poeta, de que “el joven preso y el poeta adolescente urdieron un conjuro contra el encierro, capaz de recobrar olores, sabores, el rumor del agua o del verde de los árboles... Un conjuro que negara aquel tiempo sustituyéndolo por otro anterior o futuro, como en *Canción de cuna para dormir a un preso*: “No es verdad que tu seas hombre; / eres un niño que no sueña /...la noche es bella, está desnuda / no tiene límites ni rejas” (1980: 46-47).

Ricardo Gullón se referirá a estos libros como “testimonios transmutados en poesía”: “Ahí está el muchacho que pasea por la prisión recordando sus campos, recordando el ruido del mar... con un sentimiento de tristeza, no de odio, no de pasión” (Gullón, 1982: 35). En similares términos se manifiesta el poeta y galerista santanderino Manuel Arce (1982: 23-24), al describir el reencuentro de Hierro con sus paisajes familiares tras salir de la cárcel: “Tardes de octubre en el malecón de Puerto Chico. Bailes de invierno en el Gran Casino. Paseos de primavera por el Sardinero. Veranos en El Puntal. La playa. Miraba el mar y se le llenaban los ojos de espuma. El corazón de gaviotas. El alma de orillas inacabables. Jugábamos entre las mismas olas que se convertirían luego en poemas”.

José Hierro es, como ya adelantamos al estudiar las antologías de poesía paisajística, uno de los autores de su generación que más atención ha dedicado a este tema. Diego Marín (1977: 34 y sigs.) coincide en señalar que Hierro se vale de la naturaleza para realizar meditaciones trascendentales, y suele reaccionar ante el paisaje “con una evocación de su propia realidad, vivida o soñada como contraste”. Así, el paisaje real, ya descrito en términos generales o sintéticos, se suele convertir en “símbolo de la existencia duradera”, frente a lo precario de la propia vida del poeta. La preocupación por la temporalidad y por la muerte inquieta ya al primer José Hierro que, para reflejarlo, se inspira en la naturaleza; ilustrativo de esta actitud -dice Marín- es el poema “Luna de agosto” (Hierro, 2009: 69), en el que el poeta imagina la continuidad del paisaje nocturno, bajo la misma luna, cuando él ya no esté vivo:

“Y cuando yo no esté, saldrá la luna
igual que ayer. Será un mensaje tierno
de agosto. No veré la mar que acuna
rítmicamente su paisaje eterno.

¡Qué tristeza, romántica bahía
de Santander! Ahogada en un encaje
de arenas. Sobre tu cristalería,
hermética desde hoy para mi viaje,

se mirarán volúmenes de montes,
verde frío y nocturno sus cortezas.
Montes como perfiles de bisontes
con las estrellas sobre sus cabezas.

Y cuando yo no esté, cuando no quede
ni un matiz de esta luz que sea mío,
cuando la luna se desangre y rueda
sobre la adversa noche de este estío,

noche de barcos, fría noche de olas,
ave de infancia muerta que desplumo,
sólo un recuerdo: trémolo de violas
gris y sereno como un ángel de humo.”

En otros poemas, Hierro identifica el sentimiento de la soledad y el desamparo con el paisaje, como páramo desierto en el que vive, como “llano de la muerte” y “tierra maldita”, aunque siempre con la esperanza de la redención. No es extraño -añade Marín- que su tendencia a identificar su angustia existencial con una tierra que le resulta a la vez familiar y extraña, lo lleve a humanizar en ocasiones algún elemento natural, como sucede con la arena de la playa de “Noviembre” (2009: 330):

“Frente a la playa desierta,
oyendo caer la lluvia,
es como si hubiera vuelto
a llorar sobre mi tumba.

Baten las alas (las olas).
Arden sus llamas de espuma.
Aprisionan en sus dedos
la plata que las alumbra.

Todo está fuera del tiempo.
Pasan las nubes oscuras.
La arena, como una carne
sin tiempo, llora desnuda.

Los ojos ya no ven: sueñan.
No atinan con lo que buscan.
Las cosas están enfrente,
mas tienen el alma muda.

Se vertió el vino del ánfora
celestes de la aventura.
Ay alma, por qué volaste
con alas que no eran tuyas.”

Marín considera a Hierro uno de los escasos poetas masculinos que tienden a utilizar la personificación de la naturaleza como figura. “Rasgo peculiar suyo es la tendencia a personificar en forma fabulística los elementos naturales como portadores de un vago espíritu vital con el que el suyo se identifica. Así, el otoño puede aparecer como personaje mítico con su aire paternal, grave y afable a la vez”. Una visión que -a su juicio- se explicaría por ir estas evocaciones paisajistas asociadas a sus recuerdos infantiles y a la primera etapa feliz de una vida interrumpida dramáticamente por la Guerra Civil (Marín, 1977: 21):

“Otoño de manos de oro.
Ceniza de oro tus manos dejaron caer al camino.
Ya vuelves a andar por los viejos paisajes desiertos.
Ceñido tu cuerpo por todos los vientos de todos los siglos.

Otoño, de manos de oro:
con el canto del mar retumbando en tu pecho infinito,
sin espigas ni espinas que puedan herir la mañana,
con el alba que moja su cielo en las flores del vino,
para dar alegría al que sabe que vive
de nuevo has venido.
Con el humo y el viento y el canto y la ola temblando,
en tu gran corazón encendido.”

“Otoño” (Hierro, 2009: 137)

Por otro lado, según Pedro J. de la Peña (1978: 168) la personalísima formulación de José Hierro en relación con el tema del paisaje y su uso habitual de palabras “arquetípicamente simbólicas, ofrece una gama de connotaciones que exceden frecuentemente lo natural” enlazando éste con sus concepciones del ser humano.

Durante más de cincuenta años y, como lo hiciera en su día Gerardo Diego, Hierro recorrió la geografía española; fueron años de viajes por los pueblos de Castilla, ciudades de Extremadura o Galicia; leyó en institutos, escuelas y universidades de todo el país; escribió sobre Salamanca, Barcelona, Segovia, Bilbao, Gijón, Burgos, Andalucía, Valencia o las islas... escribió más de medio centenar de poemas en los que el paisaje tiene un papel protagonista (Soler, 2003), utilizando en muchas ocasiones un punto de vista que permitía -como sucedía con Antonio Machado- situarse no sólo a sí mismo en relación con el paisaje, sino también al lector. Hablamos de la “deixis aproximativa” que utiliza, por ejemplo, frente a la Ría de Bilbao: “A esta agua dieron su color/ el óxido y la sangre”; en el interior de la prisión del Dueso: “Desde esta cárcel podría/ verse el mar...” (de los poemas *Ría de Bilbao* y *Reportaje* (Soler, 2003: 118 y 62-67).

1.1.- José Hierro y las ciudades

Las ciudades de José Hierro, hasta que en 1991 se le aparece “mágicamente la ciudad de Nueva York” (Hierro, 2010: 609), son ciudades que se corresponden con el *topos* de la “ciudad muerta” -abordado en el primer capítulo, pág. 19-: Salamanca, Valencia, Córdoba, el Dublín de otoño transmutado en Madrid (Hierro, 2009: 473); apenas nombres sobre los que pintar otros paisajes del alma. Espacios para la nostalgia:

“(...)

Ahora qué voy a hacer. Sin ti quién puede
recobrar lo soñado, lo perdido: Venecia/
de vidrio rosa, Roma con cabellos de fuentes.
Florenxia y Siena, Nápoles y pisa,
Botticelli, Giotto. Tiziano, cipreses y palacios,
canales, Miguel Ángel, frutos, palomas, Donatello,
que van a ser sin ti, si eras tú quien les dabas
vida, sentido, magia.

(...)”

“Viaje a Italia” (Hierro, 2009: 537)

“(...)

Pisé las piedras,
las modelé con sol
y con tristeza. Supe
que había allí un secreto
de paz, un corazón
latiendo para mí.

(...)”

“Alucinación en Salamanca” (Hierro, 2009: 96)

“(...)

¿Soñaba? ¿No había unas torres pajizas
cigüeñas nevando lo alto?
(Cigüeñas de viento y de cuento, o del sueño

antaño soñado.)
Qué dicen las cosas
Torres del pan matinal que cocieron los siglos
cuando tocan la playa, después del naufragio...
Torres que fue madurando el ocaso.
Salían del sueño... o entraba él al sueño...
O acaso no había soñado...
(...)"

“Segovia” (Hierro, 2009: 322)

“(...)
Arden las ascuas de la amanecida,
incendian las amarras del navío,
-carne de llama congelada, piedra
parpadeante-,

catedral que navega hacia otro tiempo,
hacia otro cielo, hacia otro reino extraño.
Se inclina sobre el agua, se recuerda:
sueña que existe.”

Topo “Palma de Mallorca” (Hierro, 2009: 570)

En “Caleidoscopio y polaco” hará su aparición una nueva ciudad, Cracovia, que para José Hierro encierra un enorme misterio.

1.2.- Nueva York en la distancia

José Hierro llega por primera vez a Nueva York en la Semana Santa de 1964. Algunos años antes había publicado “Réquiem”, de *Cuanto sé de mí* (1958). Se trata de un poema inspirado en una esquela de un periódico de Nueva York. Es uno de esos poemas que él define como *Reportajes*: “una forma de objetivar la emoción; en los reportajes son los hechos mismos los que tienen una fuerza suficiente, el poeta se limita a narrar esos hechos que le produjeron una emoción especial (Soler, 2003: 16). “Me he limitado / a reflejar aquí una esquela / de un periódico de Nueva York. / Objetivamente. Sin vuelo / en el verso. Objetivamente”. En este caso se trata de la muerte de un emigrante español en Haskell. Se hallan implícitos en el poema la deprimida situación de España y los temas de la emigración y el exilio; asuntos estos sobre los que volverá Hierro en más ocasiones, muy especialmente en *Cuaderno de nueva York* (1998).

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

Es una historia que comienza
con sol y piedra, y que termina
sobre una mesa, en D’Agostino,
con flores y cirios eléctricos.
Es una historia que comienza
en una orilla del Atlántico.
Continúa en un camarote
de tercera, sobre las olas
—sobre las nubes— de las tierras

sumergidas ante Platón.
Halla en América su término
con una grúa y una clínica,
con una esquila y una misa
cantada, en la iglesia St. Francis.

Al fin y al cabo, cualquier sitio
da lo mismo para morir:
el que se aroma de romero
el tallado en piedra o en nieve,
el empapado de petróleo.
Da lo mismo que un cuerpo se haga
piedra, petróleo, nieve, aroma.
Lo doloroso no es morir
acá o allá...

Réquiem aeternam,
Manuel del Río. Sobre el mármol
en D'Agostino, pastan toros
de España, Manuel, y las flores
(funeral de segunda,
caja que huele a abetos del invierno),
cuarenta dólares. Y han puesto
unas flores artificiales
entre las otras que arrancaron
al jardín... *Libérame Dómine*
de morte aeterna... Cuando mueran
James o Jacob verán las flores
que pagaron Giulio o Manuel...

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

Tus abuelos
fecundaron la tierra toda,
la empapaban de la aventura.
Cuando caía un español
se mutilaba el universo.
Los velaban no en D'Agostino
Funeral Home, sino entre hogueras,
entre caballos y armas. Héroes
para siempre. Estatuas de rostro
borrado. Vestidos aún
sus colores de papagayo,
de poder y de fantasía.

Él no ha caído así. No ha muerto
por ninguna locura hermosa.
(Hace mucho que el español
muere de anónimo y cordura,
o en locuras desgarradoras
entre hermanos: cuando acuchilla
pellejos de vino derrama
sangre fraterna). Vino un día
porque su tierra es pobre. El mundo
Libérame Dómine es patria.
Y ha muerto. No fundó ciudades.
No dio su nombre a un mar. No hizo
más que morir por diecisiete
dólares (él los pensaría
en pesetas) *Réquiem aetérnam*.
Y en D'Agostino lo visitan
los polacos, los irlandeses,
los españoles, los que mueren
en el week-end.

Réquiem aetérnam.

Definitivamente todo
ha terminado. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
por su alma.

Me he limitado
a reflejar aquí una esquila
de un periódico de New York.
Objetivamente. Sin vuelo
en el verso. Objetivamente.
Un español como millones
de españoles. No he dicho a nadie
que estuve a punto de llorar.”

“Réquiem” (Hierro, 2009: 417)

También anterior a ese primer viaje es el poema “Canción del ensimismado en el Puente de Brooklyn”, incluido en *Libro de las alucinaciones* (1964). El periódico vuelve a convertirse en un elemento clave como origen del poema, aunque esta vez no se tratará de un “Reportaje”, sino de una “Alucinación”. Al definir las alucinaciones, dice José Hierro que, en sentido muy puro, podrían ser lo contrario de los reportajes, “una especie de niebla, de vaguedad”.

Al poeta no le interesa reflejar tanto los hechos como la emoción que estos provocan. Para explicar lo que son estas alucinaciones recurre a los siguientes versos de Antonio Machado: “la historia confusa / y clara la pena” -de “Yo escucho los cantos”, de *Soledades* (Machado, 1979: 81)-. Conviene recordar esta cita, porque sobre ella volveremos más adelante, al abordar algunas claves de carácter autobiográfico en relación con José Hierro. Veamos esta alucinación del “ensimismado”:

“Apretó las esquiras
de sol entre los dedos
como si modelase
la mañana con ellos
En el puente de Brooklyn.

La luz quita a las cosas
su densidad, su peso,
Alas les da: que sean
criaturas del viento.
Luces les da: que moje
sus frentes el misterio.
En el puente de Brooklyn.

Una mujer le entrega
un periódico: «Léalo,
es importante. Mire
las aguas: llevan muertos».
¿Muertos? Mira las aguas.
Son sólo un curso negro.
En el puente de Brooklyn.

Un curso negro y frío
y silencioso, pero
bajo la superficie
laten playas y cielos,
laderas con encinas,
calles y cementerios
«Mire las aguas: llevan
muertos» (Pero otros muertos).
En el puente de Brooklyn.

Se entreabre el río. Muestra
las entrañas del tiempo.

Revive lo vivido,
rescata lo pretérito.
«Mire los muertos. Lea
lo que dice...» (Sus muertos...,
su corazón, debajo
del agua, en el silencio...)
No ve: Recuerda sólo.
Se ve a sí mismo como muerto.
¿Cómo decir que ha sido
quien dio figura al fuego,
quien lloró por Aquiles,
el de los pies ligeros;
quien besara en la boca a
Julieta Capuleto?
En el puente de Brooklyn.

¿Mendigo de qué mundo?
¿Errante por qué tiempo
marchito? La mujer
se va desvaneciendo.
En el puente de Brooklyn.”

“Canción del ensimismado en el Puente de Brooklyn” (Hierro, 2009: 481)

El lugar elegido por Hierro para situar este poema alucinatorio era propicio para los suicidas, según refiere Julio Neira (2012: 122), “pero se trata de otro tipo de muertos los que oculta *un crudo negro y frío / silencioso...* Los muertos que Hierro recuerda son “los muertos innominados, que permanecen desconocidos, pero que gravitan sobre XXV Años de Paz, que conmemoraba ese año la dictadura”.

Más de treinta años separan estos dos poemas de *Cuaderno de Nueva York* (1998), un libro que tendrá un enorme impacto en el panorama literario español en el momento de su publicación.

1.3.- Józef Wittlin, José Hierro y Nueva York

Carlos Bousoño hará posible en Madrid, de manera indirecta, el primer encuentro entre Józef Wittlin y José Hierro en 1964. Será a través de la hija de Wittlin, Elzbieta/Elizabeth Wittlin/Lipton (Liz Lipton). Veremos, y no será la única vez, cómo algunos exiliados adaptan sus nombres, o toman otros al llegar al país de destino. En el caso de Elzbieta Wittlin, se producirá una traducción literal de su nombre al inglés y adoptará, dependiendo de los momentos, el apellido de su marido, como suele ser costumbre en el mundo anglosajón. Así, la hallaremos citada como Elzbieta Wittlin, Elisabeth Wittlin, Elisabeth Wittlin Lipton y, más frecuentemente, como Liz Lipton.

Será Liz Lipton la que se instale con su marido en Madrid en 1962, inicie estudios de Literatura en la universidad y, a través de Bousoño y de José Luis Cano, comience a relacionarse con Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Hierro, entre otros. Liz Lipton recuerda que oyó hablar a su padre de José Hierro por primera vez en 1955: “Es un gran poeta este José Hierro”, cuenta ella que le dijo. La hija del poeta supone que fue Jorge Guillén en Harvard quien le habla a Wittlin de José Hierro por primera vez. (Conversaciones con Liz Lipton con motivo de la redacción de la presente investigación entre noviembre de 2012 y enero de 2014).

Al grupo anteriormente citado ese unirá algún tiempo después el profesor cubano José Olivio Jiménez, a quien José Hierro dedicará *Cuaderno de Nueva York* (1998). José Olivio Jiménez entra en el círculo de Bousoño durante su primera estancia en España (1954), conoce a Francisco Brines en Salamanca en 1955, iniciará su amistad con José Hierro en 1958 y con Liz Lipton, que con posterioridad continuará con él sus estudios en Nueva York, en 1971.

Fueron precisamente dos de los poetas más admirados por José Hierro los que propiciaron el primer contacto entre Brines y J. O. Jiménez; un encuentro que daría inicio a más de cincuenta años de amistad. La conversación tiene lugar en los pasillos del Palacio de Anaya, en Salamanca, en la primavera de 1955, y ha sido

recogida por el profesor cubano en sus memorias, tituladas como la antología poética de José Hierro con el verso de Calderón de la Barca *Cuanto sé de mí*:

“No recuerdo con exactitud cuál de los dos rompió el silencio; pero sí que estas dos observaciones se dejaron sentir simultáneamente: *¿Con que eres un gran admirador de Machado? y veo que te gusta mucho Juan Ramón Jiménez*. Y así, bajo el estímulo de los nombres de dos de los grandes de la poesía española moderna, se iniciaron casi cuarenta años de una amistad hermosa y constante.”

(Jiménez, J.O. 1994: 13)

Después del primer encuentro entre José Hierro de Józef Wittlin en 1964 en Madrid, vendrán otros muchos, en España y en Nueva York, donde Hierro visitará a Wittlin en su casa de Riverdale, el primer hogar que acogió en el exilio americano al poeta y Premio Nobel polaco Czesław Miłosz (1911 - 2004).

Józef Wittlin y su familia llegan a Nueva York en el invierno de 1941, tras atravesar media Europa en su huida desde Varsovia (Alemania, Bélgica, España, Portugal). Un itinerario que Liz Lipton recoge en su libro de memorias, aún sin traducir al español, *From one day to another* (Wittlin, E. 2011).

La primera impresión de la ciudad, nada más desembarcar en el muelle Hoboken, según describe Liz Lipton (Wittlin, E, 2011: 238), les produjo un ligero desencanto, a pesar de la impresionante silueta de la ciudad recortándose en el cielo. Les resultó oscura y gris, un hostil, apagado interrogante. Contribuyó a ello el fuerte y helado viento del Hudson. Esa noche durmieron en la calle 69 West entre Central Park y Columbus Avenue. Se trataba de un edificio de ladrillo de tres plantas, situado en el número 62, cerca del parque, con ardillas grises, tan diferentes de las rojas europeas, que les dio la bienvenida. Lo demás -escribe Liz Lipton- queda entre las bambalinas de nuestras *Blaski i nedze* (penas y grandezas) de un solitario exilio:

“My parents and I felt a trace of disappointment, in spite of the dramatic New York sky line, which now loomed dark and gray, for us

a hostile, grayed question mark. Shivering, we felt the cold more intensely now. The strong icy wind from the Hudson River contributed to this. (...) We were taken to a three-story brownstone on 62 West Sixty-Ninth Street between Central Park West and Columbus Avenue. (...) Close by Central Park, with its gray, instead of red european, squirrels, was welcoming us. The rest would be a drawn-out history of our personal *Blaski i nedze (sorrow and grandeur)* of one lonely exile.”

En esa misma calle 69 West, azares de la vida, a tan solo doscientos metros, y a unos pasos de Central Park, pasó José Hierro en 1998 su última noche en Nueva York. Sin embargo, no fue esa la casa de Józef Wittlin que José Hierro visitó durante sus estancias en Nueva York, sino otra bien distinta, el último y definitivo hogar de Wittlin en Riverdale, situado en el 5400 de Fieldston Road, un apartamento de cinco habitaciones en lo alto de un edificio estilo “Neo Tudor”, en un entorno con árboles, lejos de la polución neoyorquina. Un lugar en el que Józef Wittlin se sentía cómodo, inmerso en su mundo literario y de relaciones polacas, pero que no facilitaba a su mujer, que hablaba inglés, y a su hija sus actividades laborales y la relación con sus amistades de Manhattan:

“My mother would have preferred the noise, pollution and especially the proximity of friends and place of work in Manhattan with its dirtier Central Park and cramped living quarters, but father was adamant. As a result, both mother and I were condemned to years of lengthy and exhausting commuting.” (Wittlin, E. 2011: 277).

Wittlin vivió en nueva York como podría haberlo hecho en cualquier otro sitio, ajeno a las peculiaridades de la ciudad y al país, centrado en reflexionar y escribir y en las relaciones con otros escritores polacos -Wierzyński, Lechoń, Baliński- en su mayoría residentes en Estados Unidos, y con los españoles que fueron sumándose a su círculo a través de sus visitas a España y de una correspondencia que se encuentra, casi en su totalidad, depositada en Harvard. Junto a esta correspondencia, también se registran manuscritos de sus obras y las traducciones al polaco que Wittlin realizó de poemas de sus amigos españoles: Vicente Aleixandre, José Luis Cano, Carlos Bousoño, Francisco Brines y José

Hierro del que tradujo “Canción de cuna para dormir a un preso”, *Pieśń majaca wilznia ukolysac do snu-* (Harvard University Library, <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou00599>).

En relación con la traducción del poema de José Hierro al polaco, destaca Liz Lipton, la especial predilección de su padre por las nanas, haciendo referencia a la traducción que Józef Wittlin realizó de las “Nanas de la cebolla” de Miguel Hernández, y otra del propio Wittlin dedicada a ella, y que se encuentran, asimismo, registradas entre la documentación que contenían las diecinueve cajas que fueron donadas por la esposa del escritor a la Universidad de Harvard.



Elisabeth Lipton (Wittlin) y Yolanda Soler Onís
(Varsovia, 2014)

1.3.1.- Nanas del dolor, la prisión, la guerra

No son unas nanas cualquiera las que Józef Wittlin decide traducir -como no lo es la suya propia-. “Canción de cuna para dormir a un preso”, publicada por José Hierro en *Tierra sin nosotros* (1947) y las “Nanas de la cebolla”, escritas por Miguel Hernández en 1939, son las nanas de dos presos que tratan de negar, de esconder la realidad, al niño del preso/al preso que se sueña niño:

Vuela niño en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre

Hernández (Ruiz, 1998: 719-721)

No es verdad que tú seas hombre;
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..

(Hierro, 2009: 81)

La nana de Józef Wittlin, cedida para este trabajo por su hija, en traducción de Luz Peláez de Sintés, coincide con las anteriores en su afán por ocultar al durmiente/niño la verdad de lo que sucede al otro lado del sueño:

Antes de que conozcas la amargura
De todas las cosas dulces

Duerme y nada sepas.

(Wittlin, J. 1933)

El despertar se presenta en los tres poemas como la toma de conciencia de la realidad, la pérdida del paraíso. El despertar es en palabras de Corona Marzol “el salto de la inocencia al conocimiento”:

Desperté de ser niño:

nunca despiertes.

Triste llevo la boca:

ríete siempre.

Siempre en la cuna

defendiendo la risa

pluma por pluma.

Hernández (Ruíz, 1998: 719-721)

Antes de que te despierte del sueño de los ángeles

la dolorida queja, de gentes blancas como tú

Antes que el buey vencido en el matadero

Empiece a rugirte,

(...)

(Wittlin, J. 1933)

El alma es aire y humo y seda.

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

que tú llevabas en la guerra.

(Hierro, 2009: 81)

En la nana de Józef Wittlin, escrita en el periodo de entreguerras, resuenan aún, como en la de José Hierro, los ecos de las dos guerras sufridas por el poeta polaco, o quizá la premonición de la contienda que estaba por llegar para expulsarles de ese paraíso en el que los barcos llegaban a un puerto del norte (Gdynia) con mercancías del sur, y que después atravesaban todo el país para llegar hasta sus manos:

NANA PARA MI HIJITA

Para ti, blanca

Verdes plátanos

Son recogidos

Por manos de negros

Para ti están navegando

A través de los mares

Buques de carga hacia Gdynia

Tú,

Duermes y no sabes nada

Cada mañana

Antes que el alba

Despeje tropas de tinieblas en lucha sangrienta

Allá, lejos,

La blanquísima leche

Se ordeña para ti,

Y tú, sonrías mientras sueñas

Ocultos sonidos de granadas

Golpean el baluarte de tu cuna

La coraza de la inocencia

Cubre tu alma con suave silencio

Como ama cuidadosa

Y tú te deslizas sobre la ola del tiempo

Antes de que te despierte del sueño de los ángeles

La dolorida queja, de gentes blancas como tú

Antes que el buey vencido en el matadero

Empiece a rugirte,

Antes de que conozcas la amargura

De todas las cosas dulces

Duerme y nada sepas.

(Wittlin, J. 1933)

1.3.2.- “Luces y sombras”. Reflexiones de Józef Wittlin sobre el exilio

En su ensayo inédito en español de 1969 “Luces y sombras del exilio”, traducido al español por Elzbieta Bortkiewicz, Józef Wittlin mantiene que “el exiliado vive simultáneamente en dos tiempos” (Wittlin, 1969: Anejo II B: 395):

“En español existe un término especial para definir el exilio: *destierro*. Un desterrado es un hombre privado de su tierra. Yo añadiría otro término: el *destiempo* para alguien que vive privado del tiempo que transcurre actualmente en su país. El tiempo en el exilio es del todo diferente. Es un tiempo anormal, casi enajenado, porque el exiliado vive simultáneamente dos tiempos. La actualidad y el pasado. A veces el vivir el pasado resulta más intenso que el vivir el presente”.

Se trata de un presente que Józef Wittlin se niega a vivir en otro espacio diferente al polaco aunque físicamente resida en Nueva York.

Entre otros muchos temas relacionados con el papel del escritor exiliado y su obra, sobre el valor de los pasaportes:

“la realidad de permanecer en un país extraño provisto de un visado y pasaporte en regla, o sin necesidad de visado (privilegio del que disfrutaban los ciudadanos estadounidenses en casi toda Europa), no sólo constituye una circunstancia deplorable, sino que muy por el contrario despierta con frecuencia la envidia de aquellos naturales del país que no pueden permitirse viajar por tierras ajenas” (Wittlin 1969, 2-3)

Pensaba, a nuestro juicio, el escritor polaco en muchos de sus compatriotas, y especialmente en José Hierro y su poema “El pasaporte”, publicado en 1964, en *Libro de las alucinaciones*. La denegación del pasaporte mantuvo a José Hierro veinte años sin la posibilidad de salir de España, sometido como Alexandre – con quien Wittlin mantuvo correspondencia- a lo que se ha dado en llamar el exilio interior, expresión utilizada por la crítica para referirse a todos aquellos que sin adherirse al régimen no salieron de España, y que Vicente granados analiza en el artículo “ el exilio interior de Vicente Aleixandre”: “Al no existir exilio geográfico se podría hablar en el caso de Vicente Aleixandre de exilio interior” (Granados, 1978: 9-10). No olvidemos que su nombre fue “radicalmente censurado durante varios años”.

El pasaporte

(...)

Debí aclarar que eso de las estrellas,
lo del caballo de cartón, la fiebre,
el paisaje invisible detrás de los cristales,
ocurría viajando hacia París.
Aclararé. Por primera vez salía de mi patria
con veinte años de retraso
sobre mis esperanzas. Miré mi pasaporte. En mi fotografía
una aureola de ceniza velaba el cráneo calvo.

("Tienes estrellas en la frente, muchacho",
Me hubieran dicho entonces.)
El pasaporte era en mi mano
una orden de libertad
que llegó veinte años tarde.
entonces en su día, en mi día,
hubiera yo besado las piedras de París
cantando bajo un cielo irreplicable,
quemado al aire con mi vida...
(...)
Un documento no es un poema.
Un testimonio, una radiografía
que no pretende ser hermosa, sino útil.
(...)
No es lo peor que esto suceda así
sino que pudo suceder de otra manera.
Y lo pienso, Dios mío, besando el pasaporte,
unas escasas hojas de papel
entre las que han quedado tantas cosas
que ya no tienen realidad.
Tantas cosas que un día pudieron haber sido.

(Hierro, 2009:531)

Wittlin conocía por propia experiencia el valor de un pasaporte, y algunos años antes de leer el poema de José Hierro, ya en el exilio, había traducido al polaco el poema de W.H. Auden "Refugee Blues" (1939), que comienza con el conocido verso: "Dicen que esta ciudad tiene diez millones de almas -"Say this city has ten million souls..."- logrando en su interpretación en polaco un efecto que intensificaba la fuerza del texto de Auden. Y es que, según Zygmunt Kubiak (2001: 137), "lo que Auden había sabido e imaginado, Wittlin lo había experimentado". Los versos de Auden dicen: "Si no tienen pasaporte están oficialmente muertos/ pero nosotros permanecemos vivos, querido, permanecemos vivos".

“The consul banged the table and said:
"If you've got no passport you're officially dead."
But we are still alive, my dear, but we are still alive.”

Lo que Wittlin traduce por “si no tiene pasaportes, entonces no están vivos, para mí”:

Pan konsul pięścią w stół walił i wołał w swoim gabinecie.
"Skoro nie macie paszportów, to dla mnie wy nie żyjecie"

Reproducimos a continuación el poema íntegro de Auden por su interés en relación con el tema que nos ocupa:

Say this city has ten million souls,
Some are living in mansions, some are living in holes:
Yet there's no place for us, my dear, yet there's no place for us.

Once we had a country and we thought it fair,
Look in the atlas and you'll find it there:
We cannot go there now, my dear, we cannot go there now.

In the village churchyard there grows an old yew.

Every spring it blossoms anew;
Old passports can't do that, my dear, old passports can't do that.

The consul banged the table and said:
'If you've got no passport, you're officially dead';
But we are still alive, my dear, but we are still alive.

Went to a committee; they offered me a chair;
Asked me politely to return next year:
But where shall we go today, my dear, but where shall we go today?

Came to a public meeting; the speaker got up and said:

'If we let them in, they will steal our daily bread;
He was talking of you and me, my dear, he was talking of you and
me.

Thought I heard the thunder rumbling in the sky;
It was Hitler over Europe, saying: 'They must die;
We were in his mind, my dear, we were in his mind.

Saw a poodle in a jacket fastened with a pin,
Saw a door opened and a cat let in:
But they weren't German Jews, my dear, but they weren't German
Jews.

Went down the harbour and stood upon the quay,
Saw the fish swimming as if they were free:
Only ten feet away, my dear, only ten feet away.

Walked through a wood, saw the birds in the trees;
They had no politicians and sang at their ease:
They weren't the human race, my dear, they weren't the human race.

Dreamed I saw a building with a thousand floors,
A thousand windows and a thousand doors;
Not one of them was ours, my dear, not one of them was ours.

Stood on a great plain in the falling snow;
Ten thousand soldiers marched to and fro:
Looking for you and me, my dear, looking for you and me.

(Auden, 1994: 234)

En su ensayo sobre el exilio, Wittlin reconoce que desde su más tierna infancia le persiguió la imagen de un ángel blandiendo una espada llameante – imagen que será también recurrente en la poesía de Hierro- expulsando a Adán y

Eva del Paraíso. Afirma que, a su juicio, esa era la imagen que tenía en mente el autor de la antífona católica “Salve Regina”, en la que en dos ocasiones se citan las palabras “exilio y exiliado”. Nuestra existencia en la tierra sería, según lo anterior, para Wittlin, el exilio de una patria que no conocemos, pero a la que algún día habremos de llegar, como ocurre con Ulises.

En el caso de José Hierro, la expulsión del paraíso, *la caída*, se produce con la pérdida de la libertad, la pérdida del mundo que conocía y que recreará en sus poemas como una forma de escapar, de regresar a los espacios perdidos. Wittlin por su parte, pese a vivir en Nueva York, no dejará jamás Lvov, como ya hemos podido comprobar.

El ángel es una figura frecuente en la poesía de Józef Wittlin, que siendo judío de origen se convirtió al catolicismo. Francisco Brines realizó con la ayuda del propio Wittlin la traducción del siguiente poema dedicado a los ángeles y que, junto con otros ocho más, fue publicado en la revista Barcarola (Brines, 1990: 103-111)

ANTES DEL FIN DEL MUNDO

Antes del fin del mundo,
montados sobre motos,
aparecieron tres ángeles.

El primero de los ángeles
iba vestido de policía,
y llevaba un casco en la cabeza.

El segundo de los ángeles
iba vestido de frac,
y se cubría con sombrero de copa.

El tercero de los ángeles
no era ningún ángel.

De sus hombros brotaban alas,
y un resplandor encima de su frente.

(Sin fechar, años 60)

En su introducción a la primera edición de su traducción de *La Odisea*, Wittlin incluye un texto, sustituido en ediciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que define claramente su espíritu: escribe que tradujo el poema de Homero para aquellos que sean capaces de “encontrar en él la historia de sus propias almas, las aventuras de sus propias tribulaciones, de sus propios anhelos y esperanza”. Permitamos a todos los desconsolados “encontrar en este libro la belleza de la lucha, incluso en vano, con los elementos, con los dioses, los hombres y el destino”. Como ya adelantábamos en un capítulo anterior, y atendiendo a esta cita, sostiene el escritor y traductor polaco Zygmunt Kubiak, que ha realizado una de las semblanzas más completas y certeras de Józef Wittlin (Kubiak, 2001: 129-139) -que a Wittlin podría considerársele como un Odiseo, un Ulises, del siglo XX, ya que es en varios sentidos muy parecido al antiguo héroe, una figura de gran simbolismo en la obra de Wittlin; ambos perseguían un mismo fin: Ulises encontrar su Ítaca y Wittlin su hogar, que era a juicio de Kubiak la “Cultura mediterránea de Polonia, perseguida por el totalitarismo.

Wittlin compartió el destino de muchos escritores polacos después de la Segunda Guerra Mundial. Fue uno de los escritores exilados que, según Kubiak, llegó a lo más alto viviendo en el extranjero, principalmente en Estados Unidos, y en primer lugar en Nueva York. Estos escritores están siendo en los últimos años cada vez más conocidos entre las nuevas generaciones de investigadores en Polonia a través de la publicación de diferentes estudios, documentos, y cartas, como las del archivo de Wittlin depositadas en Harvard (<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou00599>). Especial interés tienen las cartas a otros exilados polacos -Wierzyński, Lechoń, Baliński- que vivían principalmente en Estados Unidos, pero también en otros países, un círculo a veces estremecido por profundas diferencias contiendas, pero que se mantenía muy

unido. Esta correspondencia ha resultado fundamental para establecer las razones morales de su elección de emigrar y el precio que por ello pagaron.

En Nueva York escribirá Wittlin sus reconocidos ensayos recogidos bajo el título *Orpheo en el infierno del siglo XX*, publicados en París en 1963 y que, lamentablemente, aún no han sido publicados en español, convencido de que sólo los poetas son capaces de observar la condición humana desde la distancia apropiada... una perfecta perspectiva que le deben a la patria/ el paraíso perdida/ perdido”:

“Only poets are able to look at the humane condition from the proper distance... a perfect distance of perspective is created for them by their lost country”, mantiene Wittlin. (Kaplan 1996: 36)

Kubiak reflexiona sobre las dificultades de la vida de estos escritores en el artículo anteriormente citado: “El lado trágico de la vida de los escritores exilados, privados de su propio país, es tan conmovedor, que a veces nos resulta difícil leer sus textos.” Ilustra sus palabras con un poema de Wierzyński, que dejó Nueva York para vivir en la América interior:

I often wake at night
I look: it is only three o'clock
Too bad
I take the diary of brothers Goncourt
I'm in Paris among people
Towards the end of the previous century
(Again in a dream)

Acostumbro a pasear de noche
Y veo que son solo las tres en punto
Cojo el diario de los hermanos Goncourt
Estoy en París entre la gente
Próximo al final del pasado siglo
(otra vez en un sueño)

En sus últimos años Wittlin escribió este poema titulado “Poeta exiliado”:

Practica una excéntrica brujería
El mundo a su alrededor crece y crece más vacío
Y él en este desierto
Con los labios libres
Proclama la frase de los labios libres

“Mantenerse fuera del propio país, siendo un exiliado, es una dura decisión y más dura aún para un escritor -afirma Kubiak-. Esa decisión fue tomada en un trágico periodo de nuestra historia. Después de la horrible, más que horrible guerra fuimos arrastrados al totalitarismo. Vivimos bajo varias décadas, medio siglo, como ahora vemos. Pero en aquel momento podríamos incluso suponer que estaríamos subyugados eternamente”.

Józef Wittlin y algunos otros escritores exiliados mantuvieron su palabra hasta el final. Incluso más allá de la muerte -dice Kubiak- el siguió convencido de que su deber era ser un exiliado: “Tiempo atrás, sus obras de juventud en aquel espléndido tiempo anterior a la II Guerra mundial, contenían sinceras declaraciones, confesiones de fidelidad a los ideales mediterráneos, de aquella paciente, infatigable marcha hacia una mayor y espiritual, real y humana libertad que es precisamente el núcleo duro de nuestra tradición Clásica”. Y observados en su mediana edad, cuando aquellos escritores estaban en lo mejor de sus vidas, llegó el más horrible juicio de los valores humanos. Las juveniles declaraciones fueron sometidas a un severo test: “El estado totalitario era en verdad una gigante tentativa para parar aquella paciente marcha, y no sólo para pararla, sino para construir, un diferente, autónomo, resistente mundo, en el que aquellos valores humanos serían llamados crímenes y crimen la virtud, verdad la mentira y la mentira verdad”.

Kubiak declara que aquellos fueron años en los que en Polonia, incluso los escritores que eran honestos y que escribían la verdad, no podían publicar todo lo que habían escrito a causa de la censura. El verdadero espíritu de la literatura polaca no podía existir sin la verdad, debía morir sin la verdad. Era absolutamente

necesario que algunos escritores polacos vivieran por completo fuera del cerrado estado totalitarista. “Una vez más en nuestra historia quizá en mayor medida que en el pasado, la literatura polaca requería un trágico sacrificio, el sacrificio de algunos escritores, que tuvieron que sufrir el exilio. Incluso en aquellos años nosotros leíamos sus libros, que nos llegaban de estraperlo. Ahora ellos retornan triunfantes a su país”. Lamentablemente, Wittlin no pudo disfrutar de esa gloria. Murió en 1976, antes de la caída de la dictadura, y si bien es muy conocido por su traducción de la Odisea, su obra como creador ha sido poco difundida.

“Mi ambición -escribió Wittlin en 1950 a Stanisław Baliński, otro escritor polaco exiliado en Londres- si es que tengo alguna ambición, es ser leído en Polonia, allí en Polonia las palabras polacas viven diferente de como lo hacen aquí, entre los emigrantes”.

En “Luces y sombras sobre el exilio” Wittlin dedica un espacio a reflexionar sobre el lenguaje, y como los ritmos de evolución de la lengua, y por ende de la literatura, son dispares:

“Si admitimos que el idioma de una nación evoluciona al alimón con la vida de ésta, en el exilio disponemos de los elementos lingüísticos que:

- a) habíamos traído del país
- b) fueron creados por las generaciones anteriores al exilio
- c) los creamos nosotros en el exilio

Por ello nuestro lenguaje ya no incluye las nuevas aportaciones, nacidas en la patria durante nuestra ausencia, aunque sigamos con mucha aplicación todo lo que allí se escribe, conocemos la lengua viva del país de segunda mano” (Wittlin, Anejo II B: 4398).

Wittlin menciona, también, en relación con el lenguaje el “retorno de las palabras olvidadas”, esas que vuelven desde un pasado muy lejano a la conciencia en forma de recuerdo. “Esa palabra ya no es la voz de la vida sino sólo su eco”.

En un principio Wittlin no supo que su exilio duraría siempre, en el sentido de que había de morir fuera de su país. Jamás perdió la esperanza de regresar, como demuestran las líneas que se hallaron en el cajón de la mesita de noche del New York University Hospital de Nueva York en el que murió en febrero de 1976, y que nos ha facilitado su hija Liz Lipton:

“Estos rascacielos que contemplo desde el piso 17 de mi habitación del hospital, inertes de día cobran vida por la noche al encenderse las luces... me parecen desbordadas, lápidas enormemente altas. La desesperanza de este panorama la salva el luminoso neón PAN—AM; un rayo de esperanza, que aún podré salir de aquí hacia el otro lado del Océano”

Zygmunt Kubiak, afirma citando a Goethe: “Es bello ser un homérica, aunque sólo fuera el último” (Zubiak, Anejo II A: 398). Y es que Wittlin es, como decíamos, en muchos sentidos, parecido al antiguo héroe. Su exilio a partir de 1939, como el de Ulises, no fue voluntario, le fue impuesto. Ulises vagó hasta alcanzar Ítaca. Wittlin vagó en busca de su hogar, la cultura mediterránea en Polonia, perseguida por el totalitarismo. La diferencia entre ambos es que Wittlin nunca regresó a Lvov:

“We could indeed call the writer an Odysseus of the twentieth century. He is in various ways similar to that ancient hero, a figure so symbolical for the whole literary work of Wittlin. His exile, like that of Odysseus, was not voluntary, but was compulsory, forced upon him. Odysseus wandered in order to reach his Ithaca. Wittlin wandered in search of his home, the Mediterranean culture of Poland, which was persecuted in Poland by totalitarianism.”

(Kubiak, 2001, 133)

ÍTACA

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los Lestrigones ni a los Cíclopes,
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los Lestrigones ni a los Cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no lo llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.
Que sean muchas las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!-
a puertos antes nunca vistos.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes voluptuosos,
cuantos más abundantes perfumes voluptuosos puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento.
Tu llegada allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguardar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.

(Cavafis, 1997: 104-105)

En *Odiseo en Barcelona*, publicado en *Agenda* (1991) José Hierro sitúa a *Odiseo* tras el regreso, un texto que Jesús Barrajón (1999: 306) califica como “desarrollo de una idea ingeniosa” sin más, pero que, a nuestro juicio, supone un homenaje a aquellos que como Wittlin no pudieron regresar a su Ítaca jamás.

Si nunca hubiese vuelto.
¡Cuánto mejor si nunca hubiese vuelto!
Navegaban conmigo Nausícaas y Penélopes,
las llevaba tatuadas en mis brazos
para tener su rostro ante mis ojos
y no olvidarlas nunca.
Pero la piel se me ha arrugado
y las celestemente jóvenes
parecen ahora ancianas damas.
Si nunca hubiese vuelto.
Llegué con las orejas taponadas
para no ser esclavo del hechizo
del canto aquel que nunca llegué a oír.
Y hallé cipreses góticos,
pedras y seres que jamás soñé,
palabras diferentes,
y no estaban mis islas,

o acaso fueran sólo un sueño mío.
Si nunca hubiese vuelto. Pero he vuelto,
Y aquí estoy otra vez, acariciando
este puñado de humo.

(Hierro, 2009: 595)

Muchos de los exiliados, de los transterrados de los poemas de José Hierro son emigrantes, náufragos que jamás regresaron, como sucede con Manuel del Río. La imagen de la travesía y / o el naufragio -“y lo que suenan son las músicas/ recuperadas del naufragio,/ misteriosas y tenues y antiguas y resucitadas/” (2009: 624) -serán elementos recurrentes en *Cuaderno de Nueva York*, y volveremos a encontrarla en “Caleidoscopio y polaco”: “...náufragos ateridos por la travesía”.



Los Wittlin. Fotografía cedida por su hija

1.4.- Agenda como preludeo de *Cuaderno de Nueva York*

En uno de los trabajos realizados durante los cursos de doctorado (“Agenda para un concierto doble”, 1997), un año antes de que viera la luz *Cuaderno de Nueva York*, nos centramos en analizar el que, por entonces, era uno de los libros menos estudiados y más peculiares de la producción poética de José Hierro: *Agenda* (1991).

Era este libro, según afirmaba el propio Hierro, “el menos unitario de sus libros”. El grueso de aquel estudio procede de entrevistas con el poeta y trabajos de hemeroteca realizados entre los artículos y entrevistas que el propio autor conservaba en su casa de Fuenterrabía, 4, de Madrid, y que años después, ya ordenados, pasarían a formar parte de los dos archivos que gestiona la familia del poeta. Fue un libro único; no sólo por ser el número uno de la colección “Prensas de la Ciudad” -que no publicó ningún otro título-, sino también porque agrupaba textos escritos a lo largo de veinticinco años, caracterizados por la ausencia de un hilo conductor. Podría decirse que *Agenda* puso fin a un largo silencio editorial – que no creativo- de José Hierro, porque la poesía, “esa caja fuerte cuya combinación desconocemos y que -solía decir el poeta- se abre desde dentro” (Soler, 1998:10), seguía sin abrirse como a Hierro le hubiera gustado que se abriera.

Es precisamente esa falta de unidad la que confería al libro un interés especial, ya que en él se daban cita todas las constantes de su poesía: “El poemario supone, además, una continua reflexión sobre el hecho creativo, donde la música - presente ya en otras obras- adquiere una especial relevancia” (trabajo citado: 2). En los variados textos de este volumen concurrían sus rasgos de estilo más característicos: así, encontramos en el libro *Agenda* reportajes y alucinaciones, el uso del paréntesis, la enumeración, la reiteración y el encabalgamiento, además de los temas que desde el comienzo de su producción poética habían atraído al autor: la preocupación existencial, la muerte, el amor, el paso del tiempo, o el mar -como símbolo y como paisaje-.

Avanzábamos, en el trabajo citado, que muchos de los temas de *Agenda* volverían a ser tratados en *Cuaderno de Nueva York* -por aquellas fechas aún inconcluso-, en unos poemas que -continuando la tendencia de *Agenda*- se hacían más largos, más digresivos, y en los que era frecuente que las voces y los tonos se alternaran en una mezcla de tiempos. *Agenda* cobraba, a la luz de aquellos textos, un nuevo sentido, como el preludio que anuncia la gran obra coral con la que José Hierro cierra su trayectoria poética.

Y en ese preludio adquirirá un verdadero protagonismo el poema “Lope. La Noche, Marta” (Hierro, 2009: 600). En él están presentes muchas de las constantes de la poesía de Hierro; recursos tales como las distintas voces; el uso del paréntesis, del encabalgamiento, de la enumeración; la utilización de fórmulas, citas, coplas. Incluso el mar –fundamental, como veremos en *Cuaderno de Nueva York*- es atraído hasta el escenario castellano en el que se sitúa el poema. También se dan cita en este texto las preocupaciones más recurrentes del poeta: por un lado, la noche y el mundo de los sueños perdidos y, por otro, presidiéndolo todo, el amor, que es a nuestro juicio, y como trataremos de demostrar a lo largo de las siguientes páginas, el tema principal de *Cuaderno de Nueva York*. Es su búsqueda y su pérdida lo que le empuja; el tiempo y la muerte, las obsesiones que lo amenazan; porque no debemos olvidar que, como afirmaba José Olivio Jiménez (1990: 7), “El sentimiento y la conciencia del tiempo son el punto de partida y el punto de llegada de toda la obra de Hierro”.

He abierto la ventana. Entra sin hacer ruido
(afuera deja sus constelaciones).

“Buenas noches, Noche”.

Pasa las páginas de sombra
en las que todo está ya escrito.

Viene a pedirme cuentas.

“Salí al rayar el alba –digo-.

Lamía el sol las paredes leprosas.

Olía a vino, a miel, a jara”

(Deslumbrada por tanta claridad
ha entornado los ojos).

La llevan mis palabras por calles, ascuas, no lo sé:
oye la plata de las campanadas.
Ante la puerta de la iglesia
me callo, me detengo -entraría conmigo
si yo no me callase, si no me detuviera-;
yo sé bien lo que quiere la Noche;
lo de todas las noches;
si no, por qué habría venido.

Ya mi memoria no es lo que era. En la misa del alba
no dije *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*,
sino que dije *Marta Dei* (ella es también cordero de Dios
que quita mis pecados del mundo).
La Noche no podría comprenderlo,
y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese.

No me pregunta nada la Noche,
no me pregunta nada. Ella lo sabe todo
antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa.
Ella ha oído esos versos
que se escupen de boca en boca, versos
de un malaleche del Andalucía
-al que otro malaleche de solar montañés
llamara «capellán del rey de bastos»-
en los que hace mofa de mí y de Marta,
amor mío, resumen de todos mis amores:

*Dicho me han por una carta
que es tu cómica persona
sobre los manteles, mona
y entre las sábanas, Marta.*

Qué sabrá ese tahúr, ese amargado

lo que es amor.

La Noche trae entre los pliegues de su toga
un polvillo de música, como el del ala de la mariposa.
Una música hilada en la vihuela
del maestro del danzar, nuestro vecino.

En la cocina la estará escuchando Marta;
danzará, mientras barre el suelo que no ve,
manchado de ceniza, de aroma, de trigo candeal,
de jazmines, de estrellas, de papeles rompídos.
Danza y barre Marta.

Pido a la Noche que se vaya. Hasta mañana. Noche.
Déjame que descanse. Cuando amanezca regaré el jardín,
saldré después a decir misa
-Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea-
luego volveré a casa, terminaré una epístola en tercetos,
escribiré unas hojas
de la comedia que encargaron unos representantes.
Que las cosas no marchan bien en el teatro,
y uno no puede dormirse en los laureles.

Hasta mañana, Noche.

Tengo que dar la cena a Marta,
asearla, peinarla (ella no vive ya en el mundo nuestro),
cuidar que no alborote mis papeles,
que no apuñale las paredes con mis plumas
—mis bien cortadas plumas—,
tengo que confesarla. «Padre, vivo en pecado»
(no sabe que el pecado es de los dos),
y dirá luego: «Lope, quiero morirme»
(y qué sucedería si yo muriese antes que ella).
Ego te absolvo.

Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,
aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos
marinos,
de lugares vividos y soñados: de lo que fue
y que no fue y que pudo ser mi vida.
“Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.”

“Lope. La Noche. Marta” (Hierro, 2009: 600)

Rosa Navarro (2001: 97-98) destaca este último verso espléndido que “contiene toda la desesperación, la dulzura y amor” de ese Lope de Vega que cuidó a Marta de Nevares hasta el instante de su muerte.

El amor, la enfermedad, la locura y la muerte volverán a ser tratados en *Cuaderno de Nueva York*; regresaremos entonces sobre este poema que será, a la luz de acontecimientos posteriores, además de preludio poético, una suerte de premonición biográfica.

Para concluir este espacio dedicado a *Agenda*, como claro antecedente de *Cuaderno de Nueva York*, destacamos dos citas de 2001: la primera de Rosa Durán, estrechamente ligada a su análisis de “Lope. la Noche. Marta”, y la segunda de Francisco J. Díaz:

“Hierro abre el gran camino hacia *Cuaderno de Nueva York*, en donde va a aportar otra vez su yo al dolor, a la melancolía, al sufrimiento, encarnado en seres anónimos o en seres reales o en entes de ficción. Es el gran poema épico contemporáneo, el canto no de la cólera del héroe, sino de la ternura del hombre”. (Durán, 2001: 98).

“*Cuaderno de Nueva York* significa la culminación del estadio artístico abierto en *Agenda* (...), parte de donde termina *Agenda*, sus poemas continúan el camino trazado por éste, y obedecen a una idea y un designio muy concreto que es el que su mismo título indica: un libro o un

cuaderno, organizado en torno a un tema de simbolismos evidentes, el del viaje a la urbe más representativa del siglo XX.” (Díaz de Castro, 2001: 108).



José Hierro (2002)©

2.- *Cuaderno de Nueva York: una isla en el tiempo.*

Cuaderno de Nueva York fue publicado por Hiperión en Madrid, en 1998. Su repercusión y su influencia son de sobra conocidas; valga reseñar que por él obtuvo José Hierro el Premio de la Crítica, el Premio Nacional de Literatura, y que en octubre del mismo año de su publicación le fue concedido el Premio Cervantes.

Cuaderno de Nueva York es un libro escrito, como todos los de Hierro, al ritmo que marca la poesía, porque como el poeta solía decir: “la poesía se escribe cuando ella quiere, no cuando uno quiere” (Soler, Disenso. 1998: 8-49). Y cuando la poesía quiso, más de veinticinco años después de publicar el *Libro de las alucinaciones* (1964), José Hierro se encontraba en Nueva York.

En noviembre de 1995, José Hierro -en una entrevista publicada en *ABC Literario*- manifestaba, en relación con *Cuaderno de Nueva York*, un libro que tardaría aún más de dos años en finalizar, lo siguiente:

“No se trata de un libro descriptivo, no hay paisajes más o menos caóticos, cubistas o complicados, sino que Nueva York es una ambientación general, el escenario donde tiene lugar una serie de meditaciones sobre problemas personales o colectivos que son míos, no de la ciudad... He tomado la ciudad como un refugio, como un fondo sobre el que coloco a seres de otros tiempos y espacios” (Fernández, 1995: 15).

Con esa alusión a los paisajes “más o menos caóticos, cubistas o complicados”, José Hierro pretende poner una distancia entre sus espacios y los escenarios del Nueva York de García Lorca. Díaz de Castro (2001: 108) coincidirá, tras publicarse el libro, con esta apreciación de Hierro: “la Nueva York que da título a este libro nada tiene que ver con el escenario de *geometría y angustia* lorquiano, ni con sorpresa o pintoresquismo alguno: es el espacio -mítico, sin duda, por muchos motivos- al que llega el poeta con sus personales cavilaciones.”

La Nueva York de Hierro es, en definitiva, una *ciudad mundo*, -y aquí sí podríamos utilizar la terminología de Lorca-. Es un escenario en el que se desarrolla una doble función: la del gran teatro del mundo y la que simultáneamente tiene lugar en la imaginación del poeta, que convierte la ciudad en una isla en el tiempo, en punto de encuentro de seres que llegan de otros países y otras épocas. Así, comparten escenografía el Rey Lear y el anónimo judío de “Cantando en jiddish”, Mahler y Schubert con Beethoven; Mozart y Mahalia Jackson con Miguel Molina, etc.

No puede resultarnos en modo alguno extraño esta doble dimensión del viaje, cuando ya habíamos visto que se produce también en Juan Ramón Jiménez: el viaje real para casarse en Nueva York y el que abre las puertas de una nueva relación con la poesía; o en el caso de García Lorca, que se sirve de esta experiencia para reflejar las preocupaciones que en aquel momento lo embargaban.

En relación con este escenario, Julio Neira (2012) destaca la originalidad de tres aspectos fundamentales:

“Expresa la vivencia de los lugares de la ciudad que a él le resultaban más atractivos, como mera referencia local; aporta la superación de pasiones contrarias a la gran urbe, características del tratamiento del *topos* en la mayor parte de la poesía española precedente y refleja la admiración y la seducción vital por la ciudad y su mundo en los años noventa (Neira, 2012: 219-220)”.

2.1.- Paisajes urbanos

En el caso de Hierro, Nueva York no es la ciudad visitada, como sucede con Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Pedro Salinas, y el resto de los autores que hasta la fecha habían escrito sobre la gran metrópolis. La Nueva York de Hierro es la ciudad vivida durante una serie de viajes que se inician en 1991 y concluyen poco antes de la publicación del libro, en 1997:

“En *Cuaderno de Nueva York* hallamos la vivencia real, física, de la ciudad en esos viajes; y también la huella literaria dejada en ella por quienes precedieron a Hierro: Rubén Darío, Juan Ramón y García Lorca, al que rinde homenaje en el poema «Oración en Columbia University». Su realismo poético supera cualquier referencia establecida. El poeta vive en la ciudad. Y lo más interesante de esta afirmación no es «la ciudad» sino «vive». Importa, habida cuenta de las anteriores anotaciones, reflejar la calidad y la intensidad de la poesía misma que este libro contiene...”
(Neira, 2012: 222)

Así, junto a los lugares emblemáticos, bien por su notoriedad arquitectónica o por su significado en la literatura -ese mismo puente de Brooklyn en el que ya situó, antes de haber visitado la ciudad por primera vez, a su Ensimismado- aparecen otros que tienen un especial valor para el poeta, como escenarios de sus vivencias personales; léase las calles 90 ó 69, bares como el Kiss Bar o el Santa Fe, lugares concretos del Nueva York de los noventa. En la calle 90 está precisamente la casa de José Olivio Jiménez, a quien está dedicado el libro en los siguientes términos: “A José Olivio Jiménez porque en su casa fraterna -West Side, 90 Street- cercana al Hudson, se me apareció mágicamente la ciudad de New York”.

En este sentido, ya adelantábamos al estudiar *Diario de un poeta recién casado*, que tanto Juan Ramón Jiménez como Hierro solían recoger en sus poemas referencias concretas a calles, pisos y lugares por los que solían transitar. Por otro lado, Hierro no eludirá otros escenarios de carácter más universal: Broadway, con

sus diversos cruces, Central Park, la universidad de Columbia, East River, Long Island, el Hudson, etc.

José Hierro tuvo la oportunidad, en sus frecuentes viajes a Nueva York, de vivir todas las estaciones del año, de pasear sin prisa por las calles y los parques, de encontrar un bar donde escribir, como era su costumbre; un lugar donde sentirse como en el Trueba de Santander:

“Le veía en el bar Trueba, allí en el cabrete, había instalado su cuartel general. Llenaba cuartillas incansablemente... Se nos casó Pepe; tendrás que escribir en casa le dije algún día. No, no, seguiré escribiendo en el Trueba. Y efectivamente, siguió” (Gullón, 1982: 35)

Su Trueba neoyorkino sería el Santa Fe, en la calle W 71 St. Allí comenzaría Hierro a escribir unos poemas en los que la arquitectura de la ciudad aparece recreada con sus juegos de luces y sombras, sus proporciones metálicas mirándose en el río, oscilando al reflejarse en las aguas, desdoblándose en las espejeantes fachadas; saeteada, iluminada con la imagen de las infinitas ventanas, “miles de heridas luminosas”, en las que -como ya señalamos en su momento- también repararon en su día Juan Ramón Jiménez y García Lorca:

(...)

Los prismas de cristal, humo y estaño
se otoñan al atardecer y depositan,
sobre la seda fría y violeta del río,
monedas de oro viejo, de inmaterial cobre parpadeante.

La boca de la noche las engulle. Asaeteados
se desangran los edificios
por sus miles de heridas luminosas.

La ciudad, hechizada, se complace
en su imagen refleja, y se sueña a sí misma
transfigurada por la noche...

(...)

“Rapsodia en blue” (Hierro, 2009: 619)

(...)

Juan Sebastián, con sus dedos de viento o tiempo,
arranca sonos húmedos al teclado del Hudson.

Y los tubos del órgano

-casas de cuarenta pisos, servidumbre de color-

los agrandan, amueblan el espacio,

suben interminables y paralelos

hasta el umbral de las estrellas

agazapadas en la bruma.

(...)

“Baile a bordo” (Hierro, 2009: 631)

Será esta ciudad reflejada en los edificios, en el río, en la propia memoria del autor, la que cobre nuevas dimensiones, esas en las que la geometría se arruga, se reblandece, se retuerce, como veremos que sucede en “Rapsodia en blue” y “Baile a bordo”:

(...)

La geometría de Nueva York se arruga,

se reblandece como una medusa,

se curva, oscila, asciende lo mismo que un tornado,

vertiginosa y salomónica.

(...)

“Rapsodia en Blue” (Hierro, 2009:

620)

El friso de Nueva York majestuoso y geométrico

es ahora jungla. Se retuercen

los bloques impasibles, lo mismo que serpientes,

me rodean, me envuelven; nos envuelven.

(...)

Alrededor, gira la ciudad, irrepitable,
giramos y giramos hasta morir,
porque por fin nos hemos descubierto.

“Baile a bordo” (Hierro, 2009: 632)

“... Y estos ríos profundos como penas.
largos como el olvido o el recuerdo,
hospitalarios, generosos,
por los que la ciudad va navegando
hasta la mar que es el morir.
(Oración en Columbia University)

(...)

“La seda peregrina del Hudson,
incansable y majestuosa,
conduce a la ciudad hasta la libertad
y la purificación definitiva de la mar
siempre renaciendo.

(...)

“Rapsodia en blue” (Hierro, 2009: 620)

No podemos dejar de destacar el papel que en la geografía de esta Nueva York mítica juegan el río y el mar, elementos paisajísticos y simbólicos; tal como demuestran los ejemplos anteriores, en los que, por un lado, Hierro se suma a la tradición manriqueña, repitiendo a modo de salmo en varios poemas -lo ha hecho también en libros anteriores- el famoso verso del poeta de las *Coplas por la muerte de su padre*, “la mar que es el morir”, como desembocadura, a la vez que reivindica el mar como símbolo de lo eterno, al igual que sucedía con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

La ciudad adquiere así una dimensión diferente, contagiada por el ritmo de su devenir, pero también por el del fluir de la conciencia del propio poeta -heredera del último Gerardo Diego y del Juan Ramón que renace en Nueva York-. Una ciudad caleidoscópica que se reproduce en diversos planos y tiempos, donde la arquitectura física y la del poema acaban por fundirse:

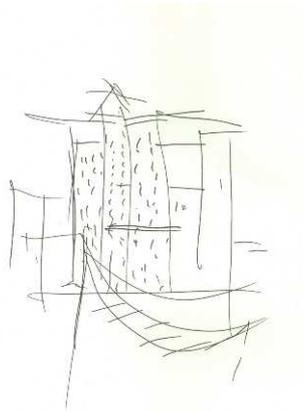
Contra las estructuras de metal
y de vidrio nocturno
rebotan las palabras aún sin forma,
consagradas en el torbellino helado,
y no me hacen llorar.
Yo ya no sé llorar. ¡Y mira que he llorado!

“A orillas del East River” (Hierro, 2009: 681)

Con los años, la estructura de los poemas y de los poemarios de Hierro se ha ido haciendo progresivamente más compleja, a la vez que los textos más digresivos y confusos. Precisamente, la estructura de *Cuaderno de Nueva York* tiene mucho de arquitectura, y así lo señala Díaz de Castro (2001: 105) al referirse a este poemario como uno de los libros de José Hierro más rigurosos en su composición:

“se compone de tres partes (tituladas y numeradas), un preludio y un epílogo. Las tres partes llevan títulos y el recuerdo de un poeta español evidenciado en una cita que constituirá el espíritu ideológico de cada una de las tres partes: I. «Engaño es grande» (Lope de Vega); II. «Pecios de sombra» (Antonio Machado). III. «Por no acordarme» (Lope de Vega). Para Díaz de Castro (2001:105), se trata de uno de los libros de Hierro «más riguroso en su composición, más unitario en su sentido y en su expresión, escrito además con un evidente designio de novedad en muchos aspectos y, según la impresión que comunica, desde una dedicación intensa y absorbente».

José Hierro se dedicó, efectivamente, con gran intensidad, durante siete años, a la elaboración de este poemario. Todos los textos fueron compuestos a caballo entre España y Nueva York, excepto “Rapsodia en blue” y “En son de despedida”, que fueron escritos ya en España, tras el último viaje del poeta a Nueva York, con plena conciencia de que ya no habría de regresar. Puso en práctica, desde el primero de sus versos neoyorquinos, ese principio de su poética que se reafirma en la sentencia de Machado ya aludida; “se canta lo que se pierde”, incluso cuando se vive intensamente, y se hace desde la conciencia de que esa pérdida habrá de producirse en algún momento futuro.



José Hierro, 2002©



Yolanda Soler Onís 2000©

2.2.- Paisajes humanos

Hay otros elementos de carácter menos sólido o evidente que la arquitectura, pero que, como ella, ya desde “Rapsodia en blue”, contribuyen a la fijación de ese paisaje urbano, escenario de *Cuaderno de Nueva York*: los cartoneros bajo los que dormitan los mendigos, “los puestos de hortalizas y frutas -cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas, fresas, bananas y grosellas- acabadas de barnizar”, esos a los que se unirán personajes como el músico callejero y harapiento que toca una olla de cobre, los ancianos apoyados en sus bastones, los patinadores con sus auriculares o “el balinés que pasa con su pareo ajedrezado, blanco y negro, arrastra un carro abarrotado de maravillas pestilentes extraídas de los contenedores” y que recuerda al poema “Pesadilla de olores”, de Juan Ramón Jiménez: “...Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven -chinos, irlandeses, judíos, negros-, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio...” (Jiménez, 2008: 130), ya revisado con anterioridad. Veamos un ejemplo de este otro paisaje urbano al que nos referimos, también en “Rapsodia en blue”:

La ciudad borbotea: las burbujas
revientan en la superficie. ..
esa vieja de piel de cuero quemado
que increpa a las estrellas...
el músico harapiento que arranca con dos palos
sonidos de marimba o de vibráfono
a una olla de cobre. ..el que golpea
con las palmas de las manos,
a la puerta del supermarket,
embalajes vacíos en los que dormitaban
ritmos feroces de la jungla...
ancianos apoyados en bastones
o conducidos -pálidas piernas flácidas en

sus sillas de ruedas que ¡oh prodigio!,
cuando doblan la esquina de las calles
reaparecen en las avenidas
luminosos, metamorfoseados
en estampida de muchachos ágiles,
patinadores imantados por la flauta de Hamelin,
que les llega a través de los auriculares...
¿Quién que es podría no cantar
al costear los puestos de hortalizas y frutas
-cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas,
fresas, bananas y grosellas-acabadas de barnizar? ...
esa gaviota que dispara una pluma sobre mi cabeza,
y atina, y me vulnera, y sangro
y me desangro frente al oleaje
de flores y más flores y colores tras de los que sonrían
mágicos ojos orientales... el balinés que pasa
con su pareo ajedrezado, blanco y negro,
arrastra un carro abarrotado
de maravillas pestilentes extraídas de los contenedores,
(...)

“Rapsodia en blue” (Hierro, 2009: 618-619)

El balinés, los mendigos, los patinadores, el anónimo judío, Beethoven frente al televisor, los ancianos transmutados en ballenas que van a morir a Long Island.... José Hierro sigue siendo en *Cuaderno de Nueva York* el poeta de los vencidos, ese que en su día, durante la dictadura, “no necesitó simplificar o depauperar su lenguaje... ese que no cedió un ápice en sus convicciones” -en palabras de Miguel García Posada (Hierro, 2009: 709)-. La solidaridad, centrada en la dignidad de los vencidos, es una corriente central en la poesía de José Hierro, y recorre prácticamente toda su obra, desde *Tierra sin nosotros* hasta el “Cuplé para Miguel de Molina”.

Entre los perdedores figuraron también otros personajes que Hierro cita en Nueva York: el Rey Lear, Ezra Pound, quien, como Hierro, gustaba de los monólogos dramatizados, capaces de recrear, desde una poética moderna, los problemas intemporales de los artistas del pasado con los que de un modo u otro se identifican. En el paisaje humano que Hierro dibuja sobre el mapa de Nueva York perviven los ecos de emigrantes como Manuel del Río -protagonista de “Réquiem”- o del frío de “los andaluces”, resuenan en la “Oración en Columbia University”, junto a otros personajes que dan cuenta del inexorable paso del tiempo, de las distintas caras de la vejez que se reflejan en la soledad, el abandono, la pérdida de la memoria, o simplemente en la locura.

En esa *ciudad mundo* a la que aludíamos, cada uno busca sus espacios como el Rey Lear los viejos claustros -que aparecen personificados- transterrados también, igual que el personaje de Shakespeare.

Nueva York es una isla en el tiempo en la que no faltan, bien porque estén nombrados, o por ser recordados a través de la intertextualidad, los escritores de referencia de José Hierro: Dante, Shakespeare, Unamuno, Ezra Pound, Fernando de Rojas, Quevedo, Antonio Machado, Lope de Vega, o su amiga la escritora Gloria Fuertes, con la que dialoga en el *blanco y negro* frente al Washington Bridge. Un poema que supone también un homenaje al Juan Ramón Jiménez de “Espacio”:

Pasea con el luto de viuda de sí misma,
payasa, miliciana,
entre los arcos plateados de New Jersey
(o tal vez sean pinos, encinas, jaras y retamas
de Chozas de Sierra ... Yo ya no sé).
La navaja del río corta pan y tomate
de la tarde que se evapora.

“Hablo con Gloria Fuertes frente al Washington Bridge”

“En el jardín de St. John the Devine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español; y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanas de San Juan, en el rayo de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro; iris ideal que bajaba y subía, que bajaba...”.

“Cantada” (Jiménez, 1986: 299-300)

2.2. La ciudad sonora

Al peculiar sonido de fondo de la ciudad de Nueva York, único e irrepetible - con su zumbir constante de tráfico, de sirenas de ambulancias, multitud de pasos y voces que se acompañan- potenciado, distorsionado por el órgano de los rascacielos, Hierro le incorporará su propia música. Y vuelve a hacerlo de un modo muy similar al de *Agenda* (1991): la música es la que marca el ritmo, el tono del poema, porque -como sucedía con Gerardo Diego- existe para él antes que el poema, antes que la palabra; porque “La música hace que la palabra nos convenza, nos persuada, antes de que la comprendamos”, (Soler, 1998: 19). Lo musical tiene, al mismo tiempo, un gran protagonismo como tema: composiciones, instrumentos, músicos, conciertos callejeros que tienen lugar en cualquier escenario: salas de conciertos, junto a la boca del metro, en la televisión, en un barco que navega por el Hudson, etc. Como ejemplo, sirva esta relación de títulos: “Rapsodia en blue”, “El laúd”, “Beethoven ante el televisor”, “Adagio para Franz Schubert”, “Alma Mahler Hotel”, “Cuplé para Miguel de Molina” o “En son de despedida”.

Cuaderno de Nueva York es, musicalmente hablando, un verdadero canto a la “fusión”, heredera de las miradas de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca. Una fusión producto de la confluencia de razas y culturas diversas, procedentes de África y Europa, que -partiendo de “Rapsodia en blue”- alcanzará su clímax en “Baile a bordo”, poema que está íntimamente ligado a los ritmos y las danzas de “Norma y paraíso de los negros”, “El Rey de Harlem” o “Danza de la muerte”, de Lorca, que revisamos con anterioridad:

Baile a bordo

Juan Sebastián (Bach, naturalmente)
y Mahalia (Jackson, claro) concelebran
su rito, río que se desplaza inmóvil
hacia la mar, que es el morir.

Juan Sebastián, con sus dedos de viento o tiempo,
arranca sonos húmedos al teclado del Hudson.

Y los tubos del órgano
(*casas de cuarenta pisos, servidumbre de color*)
los agrandan, amueblan el espacio,
suben interminables y paralelos
hasta el umbral de las estrellas
agazapadas en la bruma.

¡Quién habrá convocado a esta hora,
en este espacio navegante
al que ha llegado de Alemania
en su nave bien temperada,
al que aherrojó su sufrimiento
en las mazmorras de la matemática
y a la africana esclava
en cuya sangre se disuelve
el gemido de los azotados,
encadenados, des-selvados,
hacinados en las sentinas tórridas
de los barcos de asfixia, vómito, látigo,
sobre las olas repetidas y sobrecogedoras,
hasta aportar a los algodonaes
del doloroso y hondo Sur!

Las barras del compás, la norma, el orden,
las herramientas de quien nunca sufrió
(¡cómo si alguien pudiese no haber sufrido nunca!)

o que disciplinó su sufrimiento,
lo domó, lo embridó
en las rejas del pentagrama,
y la vaharada del león y buitre,
de flores podridas y de insectos feroces,
la síncope, el jadeo, la agonía del swing,
y los gritos no temperados,
el ritmo libre como el oleaje,
se han dado cita aquí, esta tarde,
en los ríos que ciñen la ciudad,
órgano, selva de metal y luz y escalofrío
y de deslumbramiento, y de nostalgia futura,
porque mañana ya será otro día.

Los pasajeros de la embarcación,
-veinte dólares, cena y baile incluidos-
charlan, ríen, beben y cantan.
Algunos contemplamos el prodigio.
(Majestuosas, las gaviotas acompañan a los viajeros.
Casi nadie lo advierte.)
Y de pronto, sobre el preludio
filtrado por los siglos que el viejo Bach desgrana,
vuelan los alaridos de una fiera,
pura naturaleza ajena al tiempo:
Canta Mahalia, subrayando, contradiciendo,
complementando con su sufrimiento
a Juan Sebastián Bach, el que nunca sufrió.
El friso de Nueva York majestuoso y geométrico
es ahora jungla. Se retuercen
los bloques impasibles, lo mismo que serpientes,
me rodean, me envuelven; nos envuelven.
Tomo en mis brazos a la desconocida.
Mañana habremos vuelto cada uno a su tierra.
Pero ahora giramos, arrebatados por la música,

lloramos sobre el hombro de Mahalia
y sobre la empolvada peluca de Juan Sebastián
una música irrepetible, porque antes no existía.
Alrededor, gira la ciudad, irrepetible,
giramos y giramos hasta morir,
porque por fin nos hemos descubierto.”

(Hierro, 2009: 631)

Hierro recupera aquí el encuentro entre dos mundos que ya anunciaba en la primera parte del poemario en “Rapsodia en blue”, dando entrada al *jazz*, al tema de la esclavitud, al jadeo del jaguar que hemos visto convertido en la “vaharada” del león y del buitre:

“(..)
El clarinete suena ahora
al otro lado del océano de los años.
Varó en las playas tórridas de los algodones.
Allí murió muertes ajenas y vivió desamparos.
Se sometió y sufrió, pero se rebeló.
Por eso canta ahora, desesperanzado y futuro,
con alarido de sirena de ambulancia
o de coche de la policía.
Suena hermoso y terrible.

Como hemos podido observar a lo largo de las últimas páginas, José Hierro es un poeta cómplice con sus antecesores, los evoca en las citas previas a los poemas, los menciona unas veces en cursiva, otras haciendo uso de los recursos literarios, parafraseando sus versos, eligiendo o abordando los mismos temas, pero sin perder nunca de vista su propia poética. Entre estos temas se hallan algunos que forman parte del *topos* de la ciudad de Nueva York, como los cementerios - espacios especialmente queridos por Juan Ramón Jiménez, y que Lorca no pasará por alto, como ya vimos -.

(..)

El cementerio entre los rascacielos
no radia *nuevas de la muerte*.

(...)

Aquí la muerte es la desconocida,
la inmigrante ilegal: se la deporta
a su país de origen. No es de buen gusto mencionarla.
"Viva y mire vivir".

(...)

“Rapsodia en blue” (Hierro, 2009: 618)

Los lemas escritos en los muros, como “viva y deje vivir” -transformados luego en “viva y mire vivir”-, las invitaciones publicitarias, las consignas, las pancartas reivindicativas, se insertan como un *leitmotive* más -ya vimos que en tres ocasiones se repite sobre el mar “que es el morir”- a lo largo de todo el *Cuaderno*: “(¡Salvad a los visones a las chinchillas a los leopardos!/ reza un cartel portado - igual que un estandarte- por un hombre andrajoso.)”. Estos versos nos llevan inevitablemente al canto ecologista de Lorca en Nueva York “Oficina y denuncia”.

Elementos que sirven, además, para enfatizar el carácter antirretórico de una lengua que “pretende ser la de la calle, la que hablo con los que convivo” (Riera, 1988: 263).

Lo que queda fuera de toda duda es que, sea cual sea su procedencia, “Hierro necesita las palabras vividas para esta forma de escritura que invita a escuchar tanto como a leer, de acuerdo con la opinión del poeta de que *la poesía cuando se entiende mejor es cuando se escucha*” (Díaz de Castro, 2001: 109).

3.- *Confusa la historia, clara la pena. El amor*

Cuaderno de Nueva York fue hasta 1995 - y sigue siendo para algunos críticos – lo que José Hierro describió en la entrevista de *ABC* ya citada (Fernández, 1995: 15): “el escenario donde tiene lugar una serie de meditaciones sobre problemas personales o colectivos que son míos, no de la ciudad”. Pero por entonces aún no formaban parte del poemario “Rapsodia en blue” ni “En son de despedida”, poemas que se escriben con motivo del último viaje del poeta a Nueva York, en 1998, y que terminarán convirtiendo el texto en lo que es hoy: un poemario con una importante dimensión autobiográfica y que, como trataremos de demostrar, se vertebra entorno al amor como tema central, amenazado por el paso del tiempo, la vejez y la muerte.

De hecho, si revisamos las distintas declaraciones que José Hierro hizo, al ser preguntado sobre el poemario, hallaremos una de agosto de 1995 - también publicada por *ABC* algunos meses antes que el artículo anteriormente citado- en la que el poeta afirma que “escribir sobre Nueva York es como hacerlo sobre el amor, la vida o la muerte”; para añadir poco después lo siguiente: “Los poemas son más largos que los anteriores, con un cierto tono narrativo, aproximándose más al cuento. Es la narración de la peripecia humana dentro de un estilo directo bastante complejo” (Bustos, 1995: 51).

Al abordar el paisaje urbano de la ciudad de Nueva York, como escenario de los poemas de José Hierro, mencionábamos que podían encontrarse en ellos referencias concretas a calles, bares y paseos por los que el poeta solía transitar: “Así que pongo rumbo a la calle 90, o a la 69, / -nunca lo supe, o lo he olvidado- / en el West Side donde algo prodigioso / pudo haber sucedido o podrá suceder.” (Hierro, 2010: 620).

Esas menciones pueden parecer confusas, bien porque el poeta siembra la duda como en el ejemplo anterior, o porque las disfraza de enumeración aparentemente aleatoria, como sucede con los nombres de las mujeres, enfermeras, del poema “Monólogo” (Hierro, 2009: 644): “Tengo Dorothy, Shirley, Caroline, o como se llame esta mujer..., estas mujeres de verde y blanco almidonado... No sé si

sueño cuando doy a Doris, Gladys, a Miss figura almidonada, oficiosa figura de cera, mis testimonios, mi testamento”. El poeta, cómplice con su realidad y con quienes le rodean, vela la anécdota, la historia personal que subyace en *Cuaderno de Nueva York*, para que suceda como con las canciones de los niños de Antonio Machado:

“En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores,
que nunca se cuentan.”

(Machado, 1979:81)

Este deliberado esfuerzo por ocultar o velar las claves autobiográficas que desliza en el poema – nombres propios o direcciones – y que utiliza la memoria como recurso literario – y al hablar de memoria nos referimos a una supuesta dificultad para recordar que se traduce en la enumeración o el titubeo- ha sido utilizado por José Hierro a largo de toda su producción poética, y muy especialmente en los poemas de temática amorosa; el antecedente más destacado se halla en *Con las piedras con el viento* (1950).

Jesús María Barraón define ese esfuerzo como una “Voluntad de oscuridad”, afirmando que la dificultad que se da en la comprensión de los textos de temática amorosa no se produce por una mayor o menor complejidad de las imágenes, visiones y símbolos, sino por la propia voluntad del poema en dificultarla; de tal modo que sólo un lector avisado -como sucederá con los textos de *Cuaderno de Nueva York*- podría comprender plenamente: “El análisis de esos poemas, finalmente, no revela ocultación de realidades (aunque existan), sino voluntad de que éstas lleguen como nebulosa, lo que cumple el cometido fundamental poético de la sugerencia”. (Barraón, 1999: 159).

No obstante, esa “voluntad de oscuridad” a la que alude Barrajón en lo que se refiere a la “historia”, no afecta en absoluto a la claridad de “la pena”, al poema como tal; y así lo afirma Luis Alberto de Cuenca (1993: 96): “Si hay un poeta español vivo que tiene claro lo que quiere decir, lo que ineludiblemente ha de decir, en cada uno de sus poemas, ese es José Hierro. (...) La oscuridad en poesía no es más que defecto de expresión, como han dicho, entre otros, Lope de Vega y José Hierro”.

3.1. *Con las piedras con el viento*

Con las piedras con el viento es un largo poema en el que una circunstancia dolorosa transforma el amor en desesperanza. El poema se centra en la dialéctica entre cuerpo y alma, en su deseo de unión y en la imposibilidad de alcanzar este empeño, lo que conecta directamente con el tema de la *caída*, estudiada ampliamente, entre otros, por Gonzalo Corona Marzol (1991:215-399) y Víctor García de la Concha (1987: 653-654). Para este último, el fondo intencional del libro sería “la incomunicación de los humanos”. Un asunto que Hierro retoma, como veremos más adelante, en el poema inédito, “Caleidoscopio y polaco”.

Con las piedras, con el viento, se inicia con una nota; José Hierro declina llamarla *carta*, a Gerardo Diego, poeta a quien dedica este libro. En ella afirma lo que ha sido una constante en toda su obra -con excepción de *Agenda*, como ya vimos en su momento-, la concepción del libro como un todo: “(...) concibo los libros como un todo orgánico, no como colección de poemas. Estos deben apoyarse unos en otros, aclarándose entre sí, aspirando a ser todos juntos un solo poema. Cuando alguno falta, el acorde resulta incompleto” (Hierro, 2009: 209). El autor explica que eso es lo que sucede con este libro, que hubo de rehacer después de que se extraviara. Recuperó gran parte de los poemas gracias a una primera versión que guardaba la familia Ribes en Valencia, pero el resto se perdieron y los sustituyó por otros nuevos.

Fuera como fuere, el libro podría presentarse como un único y extenso poema. Se caracteriza, además, por haber sido el único libro que escribió, según sus

propias palabras, “de un tirón”, “con amor” o por amor, más bien. (Hierro, 2009: 210).

Uno de los poemas clave de *Con las piedras...* es “Segunda fábula (el amor)”, que consta de tres partes, “Génesis”, “Sin saberlo” y “Segundo amor”:

El primer amor representa en “Génesis” la experiencia de la plenitud y, por tanto, la experiencia paradisiaca, pese a que, como muy bien señala Corona (1991: 237), no parte de “la plenitud adánica” porque “los cuerpos estaban desiertos” y “las almas tenían recuerdos”. El amor sería así una suerte de nuevo paraíso.

“Sin saberlo”, supone el paso de la inocencia al conocimiento y con éste a la consciencia de los límites, que es lo que provoca la *caída*, entendida en términos Kierkegaardianos (separación del alma y el cuerpo), con lo que ésta significa de pérdida del paraíso. En este tránsito volverá a insistir Hierro, en un poema posterior de “Demasiado tarde”, el cuarto movimiento del libro: “Ahora ya es tarde. Quisimos/ tocar con las pobres manos/ el prodigio./ Ahora ya es tarde: sabemos/ (No supimos lo que hacíamos.)/ ya no hay caminos/ ya no hay caminos” (Hierro, 2009, 255).

La tercera parte, “Segundo amor”, se centra en la búsqueda del amor como única vía de lograr nuevamente la unidad, pero desde la certeza de que solamente “una vez se ama en la vida”. El amor se nos presenta entonces de dos formas, como salvador y como destructor.

En relación con la caída, nos recuerda Corona (1991: 237) que “en los versos de José Hierro hay muchas explicaciones de la *caída*: la guerra, tras los felices veinte; la poesía, tras tropezar con lo innombrable... en todos los casos hay una plenitud que nada más conseguida se pierde, dando lugar a la melancolía.” Por lo que volvemos sobre la máxima machadiana de que “se canta lo que se pierde”:

Génesis

En el principio era el amor.
Cuando el alba buscaba un dueño.
Cuando todas las criaturas
llevaban sus cuerpos desiertos.

En el principio era el amor.
En todo tenía su reino.
La noche entera era el latido
de tan hondo enamoramiento.

El amor y las almas, juntos
fueron creando el Universo.
Las almas fueron su metal.
El amor su mágico fuego.

En el principio era el amor.
Los cuerpos estaban desiertos,
y cada cuerpo buscó un alma
que lo tuviera prisionero.

Para el cuerpo, recién nacido
de la noche, todo fue nuevo.
Ignoró, por no entristecerse,
que el alma tenía recuerdos.

En el principio era el amor.

II

Sin saberlo

Alguna vez, un alma halló
el alma que la completaba.

Cuando los cuerpos se tuvieron,
olvidaron que había alma.

No llegaron a lo que dura,
y gozaron de lo que pasa.
Luego se fueron, dividieron
el caudal de su única agua.

III

Segundo amor

En el principio era el amor.
Sin el amor nada existía.
El alma que una vez amó,
nunca jamás se apagaría.

Volver a amar era intentar
tornar al punto de partida,
apresar humo, tocar cielos,
poseer la luz infinita.

Volver a amar era querer
revivir las flores marchitas.
Era escuchar la voz del alma
que llamaba al alma perdida.

Volver a amar era llorar
por la dicha desvanecida.
Era encontrar con quien partir
el pan y el vino de otros días.

Pero -de sobra lo sabemos-
sólo una vez se ama en la vida.
Volver a amar, es evocar
el amor que colmó la dicha.

Es, sin querer, hacer sufrir.
Sentir la rueda detenida.
Que si el espejo sufre, es porque
la vieja imagen está viva.
En el principio era el amor.

(Hierro, 2009, 239-240)

La repetición es el tema de la obra de Kierkegaard, que según Corona (1991: 237), halla la misma solución que intenta Hierro en *Alegría*: a la alegría por el dolor.

Hay que hacer constar que *Con las piedras, con el viento* (1950) y *Alegría* (1947), a pesar de sus diferentes fechas de publicación, se escriben al mismo tiempo, y que es el extravío del manuscrito, antes citado, lo que hace que haya tres años de diferencia entre ambas en la publicación.

Sin embargo, la posibilidad de volver a encontrar el *amor* y la felicidad después de la *caída*, mediante la repetición, no satisface al poeta, porque se trata de un amor lleno de temor, o que es sólo esperanza: “.../ Sobre su ruina edifica el amor,/ un amor hecho de esperanza, no de alma y cuerpo unidos, como ayer.” Como sucede en “Con tristeza y esperanza”, del *Libro de las alucinaciones* (1964):

Demasiado amor fue aquél
-olvidamos que somos criaturas mortales,
seres de mar y viento, de nube y piedra y hoja.
Demasiado amor. Nos dimos vida
como quien va a morir un instante después.
Y estamos condenados a vivir,
muriendo poco a poco,
de una manera dolorosa y sin grandeza.
Te busco a veces con desesperación,
pongo mi oído en el papel que tú me escribes.

Una vez mas parece que descanso
sobre tu pecho- acaso no comprendas
el niño que hay en mí. Pecho o papel
palpitan cuando los escucho,
hacen sonar la vida que te di,
la vida y muerte que me diste.
Con furia y con amor lejano me golpea
este papel -pecho quise decir-.
Trata de destruir el tiempo.
Sobre su ruina edifica el amor,
un amor hecho de esperanza,
no de alma y cuerpo unidos, como ayer.
Me dice que no puede morir nada que fue,
nada tan lleno de sentido, me dice.

Demasiado amor aquél.
Poco para llenar toda una vida,
suficiente cuando pensamos
que este momento es un silencio,
un abismo entre orillas
lleno aún del aroma del amor,
de su recuerdo vivo, de la seguridad
- a qué vivir, si no- de que un día la vida
desplegará otra vez- no sé si fugazmente, pero basta-
ante nosotros sus mágicos colores.

(Hierro, 2009: 534)

Esa seguridad de que un día la vida desplegaría otra vez sus mágicos colores, se convertirá treinta años después en realidad a través de los versos de “Cuaderno de Nueva York”.

3.2. Claves autobiográficas en *Cuaderno de Nueva York*

A ningún lector atento se le escapa que la condición autobiográfica de *Cuaderno de Nueva York*, es la chispa que da origen al libro, y que se encuentra agazapada, sugerida en cada poema; aunque, a nuestro juicio, poco o nada aporta al lector o al crítico, que ellos mismos no hayan desentrañado, desvelado o intuido, a través de los propios poemas, saber en qué calle en qué casa, surgió el germen del poema. Nada hay más sugerente que los versos por si mismos: “He vivido días radiantes gracias a ti. Entre mis dedos se escurrían/ cristalinas las horas, agua pura. Benditas sean...” Fueron los últimos versos que Hierro escribió para ser publicados.

Sin embargo, esta “voluntad de oscuridad”, en relación con lo privado de la poética de José Hierro, en general, y de *Con las piedras con el viento* y *Cuaderno de Nueva York*, en particular, se desvela, en parte, en una conferencia pronunciada por Dionisio Cañas en el Ateneo de Santander y que será recogida poco después por Julio Neira en *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (Neira, 2012: 224), en los siguientes términos (incorporamos la extensa cita por su interés y porque haremos referencia a distintos aspectos de la misma que abordaremos en próximos capítulos):

“En una reciente conferencia leída en el Ateneo de Santander, cuyo texto inédito ha tenido la gentileza de proporcionarme, Dionisio Cañas afirmó:

Nueva York fue una experiencia emocional muy real en la vida de José Hierro y no una máscara literaria más, sino que, por lo contrario, inclusive algunos de los temas más remotos y culturalistas que aparecen en este libro parten de situaciones y anécdotas que de una manera u otra están asociadas con su tres viajes a Nueva York, realizados en la década de los noventa, con acontecimientos, hechos, historias que vio y

oyó en la gran ciudad, con cuentos que le contaron allí, con conversaciones sobre músicos, sobre literatura, sobre personajes y hechos que presenció o que le fueron narrados por otras personas.

Aunque todavía no ha sido desvelada la clave biográfica exacta, el libro contiene una despedida muy explícita de una duradera relación amorosa, que debe hacernos considerar sus textos desde esa óptica:

No vine sólo por decirte
(aunque también) que no volveré nunca,
y que nunca podré olvidarte.
(...)
...He vivido días radiantes
gracias a ti. Entre mis dedos se escurrían
cristalinas las horas, agua pura. Benditas sean.

(“En son de despedida”)

La presencia del tú carece de retórica. Se trata de una segunda persona muy real, y no la personificación de la ciudad, como algunos han querido ver, pues esta aparece en tercera persona: «rodeo luego la ciudad y su muralla de agua». Algunas otras evidencias textuales pueden aducirse. Empezando por la dedicatoria del libro, a la que antes hicimos referencia. Vale la pena recordarla: «A / José Olivio Jiménez / porque en su casa fraterna / — West Side, 90 Street— cercana al Hudson / se me apareció / mágicamente / la ciudad de New York». Al tratar de la importancia de ese hogar de José Olivio Jiménez y de Dionisio Cañas, se citó antes el texto en el que éste recordaba el paso de poetas españoles por él en aquellos

años. La figura del autor de *Cuanto sé de mi* es evocada en estos términos: «Aquí, en este 215 West de la calle 90, donde Pepe Hierro hizo el amor y soñó con la luz del abandono» [Cañas, 2008: 23]. Y en un texto suyo posterior de título «El poeta como recién llegado» del libro inédito *Fragmentos de Nueva York*, leemos: «Vivir en Nueva York no es igual que llegar a ella recién casado (como Juan Ramón Jiménez), recién abandonado (como Federico García Lorca) o recién enamorado (como José Hierro)». Tal vez por eso, en el poema «Rapsodia en blue», Hierro cifra en esa dirección un destino erótico para el personaje poético que deambula con exceso de alcohol por la noche neoyorquina (...)

(...)A esta luz, el magnífico poema «Baile a bordo» en el que la música clásica de Bach y el *jazz* de Mahalia Jackson contrastan y se funden como emblemas del mestizaje que forma la sociedad neoyorquina, aspecto al que luego volveremos, es la narración de un recorrido turístico fluvial en torno a Manhattan, un momento real («—veinte dólares, cena y baile incluidos—»), vivido con su amada, levemente velado (...) Parece claro que todo el libro refleja episodios reales de esa relación mantenida a lo largo de muchos años: lugares como el *Kiss Bar*, donde beber el último whisky, o el *Santa Fe*, donde tomar la última margarita («En son de despedida») son lugares donde la pareja acudiría, y las muchas referencias a los paseos por el East River, Central Park, etc., episodios de un amor de senectud, clandestino, secreto (aunque a veces para los amigos de Nueva York), que en sus últimos años Hierro quiere perpetuar en su poesía.”

La proximidad con el autor no implica, a nuestro juicio, la necesidad de revelar claves que el poeta no deseaba que fueran desveladas; puede, eso sí, como insistió José Hierro en el caso de esta investigación, “aportar otra mirada” -quizá

necesaria ahora, tras estas revelaciones-, para situar poesía y experiencia en los contextos literarios y personales en los que el poeta los vivió (conversaciones Hierro / Soler 1991-2000). De hecho, nos ha sido posible abordar la obra de los seis poetas de los que se ocupa este trabajo sin necesidad de mencionar, en el plano amoroso, otros nombres propios que no fueran los suyos.

En el polo opuesto de la glosa de Dionisio Cañas al poema “En son de despedida” se encuentra el análisis que Díaz de Castro hace de este poema, en particular, y de “Cuaderno de Nueva York”, en general. La verdadera madurez, sostiene, “es empezar a saber que el tiempo de las despedidas precede con mucho a la definitiva, y Hierro en estos poemas sigue despidiéndose de tantas cosas, con gran intensidad sentimental, sensible y sensitiva, diríamos, en poemas que se nos hacen inmediatos gracias a una pericia verbal que es, naturalmente, fruto bello de la pasión que los provoca” (Díaz de Castro, 2001: 113).

Díaz de Castro menciona en su comentario dos palabras que, a nuestro juicio, son las claves para comprender *Cuaderno de Nueva York*: pasión y despedida.

Es la pasión -entendida según la sexta acepción del término de la RAE: “Inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona”- la que da origen al libro y precipita su final.

Todo comienza el 11 de abril de 1991, con un encuentro entre dos desconocidos durante una reunión organizada por José Olivio Jiménez en su casa de Nueva York. José Hierro recoge este momento en la dedicatoria del libro, momento al que, como hemos citado, alude también Julio Neira en su comentario, pero que conviene recordar: “A José Olivio Jiménez, porque en su casa fraterna - West Side, 90 Street- cercana al Hudson se me apareció mágicamente la ciudad de New York.”

A partir de entonces, Hierro tendrá dos hogares en Nueva York que aparecen mencionados en “Rapsodia y Blue”, primer poema del libro -tras el “Preludio”- que se escribe, como ya hemos mencionado, en último lugar, junto con “En son de despedida”. A nuestro juicio, ambos poemas -junto con “Coplilla después del 5º bourbon” y una gran parte de “Caleidoscopio y polaco- tienen su origen en una misma secuencia vital: el último paseo de José Hierro por Nueva York.

(...)

He de recuperar la realidad

en la que yo no sea intruso.

Así que pongo rumbo a la calle 90, o a la 69,

-nunca lo supe, o lo he olvidado-

en el West Side donde algo prodigioso

pudo haber sucedido o podrá suceder.

Subo, Calisto, por la escala de seda

hasta la planta cuarta, o quinta, o décima.

y la ventana está apagada. y no está Melibea.

(...)

(Hierro, 2009: 620)

El protagonista del poema se dirige en esta ocasión a la calle 69 -no a la calle 90, como infiere Julio Neira del texto de Dionisio Cañas-, que es donde vive “Melibea”; en la misma calle, a 200 metros del bloque de apartamentos que alojó a los Wittlin a su llegada a Nueva York. Hierro aquí no mezcla entre otros el número de las calles -como vimos que hacía con los nombres de las enfermeras de “Ezra Pound”: “No sé si sueño cuando doy a Doris, Gladys (...) Helen, Margaret, Anne, o como te llames.”) para deslizar entre ellos el nombre cómplice-. En esta ocasión, el poeta se sirve de la memoria/desmemoria y del tiempo como recursos de camuflaje (nunca lo supe, o lo he olvidado/ pudo haber sucedido o podrá suceder). Ni lo había olvidado, ni podría suceder. Es Calisto en esta ocasión el que pierde a Melibea. No están elegidos, tampoco, estos símiles gratuitamente. El protagonista del poema, el propio poeta (ese mismo adulto/ niño de “Canción de cuna para dormir a un preso”), se dirige a su destino con la misma pasión que empujaba a Calisto. El yo

del poeta se oculta tras el nombre de otros personajes para poder seguir siendo él, en palabras de Antonio Garrido: utiliza personajes que nos permiten asomarnos y participar de las vidas y experiencias ajenas, ser otros sin dejar de ser nosotros mismos. “En suma, la ficción representa un formidable ensanchamiento de la existencia haciendo nuestras las vidas y experiencias de unos seres que habitan otros mundos, pero que siempre terminan interpelándonos respecto de la propia.” (Garrido, 2013: 319).

En el poema “Baile a bordo” se describe el verdadero *encuentro*, la comunicación final y plena entre los amantes, en el que esta vez “los cuerpos no olvidaron que había alma”: “Alrededor, gira la ciudad, irrepetible,/ giramos y giramos hasta morir/ porque por fin nos hemos descubierto.” (Hierro, 2009: 632).

La imagen del *paraíso recobrado* la protagoniza una habitación de hotel, en “Alma. Mahler. Hotel”, en oposición con la del paraíso perdido que se presenta en *Con las piedras, con el viento* a causa de la *caída*, del paso de la inocencia al conocimiento. Una inocencia que aquí ya no existe: “Alma mi amor le grito susurrando,/ le susurro, gritando, ante la puerta,/ los brazos extendidos,/ en la mano la espada flamígera,/ para que no transpongan el umbral/ del paraíso recobrado en esta habitación.” (Hierro, 2009: 639), para que no se produzca la traición que ya sucedió. Regresa también la imagen del ángel, a través de la espada flamígera, utilizada como vimos también por Józef Wittlin. Un elemento sobre el que volveremos más adelante al abordar los textos manuscritos de “Caleidoscopio y polaco”.

El amor, por fin nombrado, regresa en “Pecios de sombra”. Estaba escondido, por eso hay que atraparlo, hacerlo presente, detenerlo a través del poema:

El amor estaba escondido
como la almendra en la corteza.

Agazapado suavemente,
circulando cálidamente.

Y era preciso detenerlo,
paralizarlo, congelarlo,
encadenarlo en líneas, ritmos,
desarraigarlo de su tránsito,

darle bulto, darle reposo,
encerrarlo en unas figuras
que no sean hija ni madre,
sino materia del amor,

sino parpadeo de estrella
que no se extingue nunca. Llama
salvada de su acabamiento,
hecha presente para siempre.

(Hierro, 2009: 651)

Sin embargo, se trata de un amor sin vocación de futuro, amenazado.

Conviene señalar que este poema, al que José Hierro encuentra adecuado encaje en *Cuaderno de Nueva York*, fue escrito, sin embargo, junto con el que lo precede – “La mano es la que recuerda”- en 1978 (Hierro, 93: 97)

3.2.1. El amor cercado: la vejez y la muerte

Ese amor presente aparece amenazado desde su inicio por la vejez y por la conciencia del tiempo que se escapa. No se trata de la misma *conciencia del tiempo* a la que se refería José Olivio Jiménez (1990: 7) sino de la certeza física de que el final de la vida esta muy próximo. Y, con esa premura de las horas contadas,

necesita el anciano Rey Lear escuchar desesperadamente las dos palabras que verbalizan el amor, “te amo”:

Di que me amas. Di: «te amo»,
dímelo por primera y por última vez.
Sólo: «te amo». No me digas cuánto.
Son suficientes esas dos palabras.
(...)

Mi reino por un «te amo», sangrándote en la boca.
Mi eternidad por sólo dos palabras:
susúrralas o cántalas sobre un fondo real,
-agua de manantial sobre los guijos,
saetas que desgarran con su zumbido el aire-
así la realidad hará que sean reales
las palabras que nunca pronunciaste
-¡por qué nunca las pronunciaste!-
y que ultrasuenan en un punto
del tiempo y del espacio
del que tengo que rescatarlas
antes de que me vaya.
Ven a decirme «te amo»;
no me importa que duren tus palabras
lo que la humedad de una lágrima
sobre una seda ajada.
(...)

(Hierro, 2009: 673-675)

De ahí la dramática petición del “Lear King en los Claustros” antes de que la enfermedad lo abata: “ven a decirme *te amo* y desvanécete en seguida./ Desaparece antes de que te vea/ sumergida en un licor trémulo y turbio./ como a

través de un vidrio esmerilado. Antes de que te diga - como hizo Dámaso Alonso-
:/ *Yo sé que te he querido mucho,/ pero no recuerdo quién eres*".

La vejez y sus consecuencias: La enfermedad, la dependencia, el abandono y, finalmente, la muerte son asuntos recurrentes en este poemario; y aparecen ya tratados en uno de los primeros poemas, escrito en 1991, "Ballenas en Long Island":

(...)

Los ballenatos, los jóvenes, los útiles,
los que regresan a la mar
tras culminar estas expediciones
hablaban en sus asambleas nocturnas,
mientras dormían las ballenas madres,
de la necesidad imperiosa de librarse de este lastre
de ancianas jubiladas,
de toneladas de disnea y sordera.

(...)

(Hierro, 2009: 629)

"Los claustros" se transfiguran por un instante en ancianos de carne y hueso, transterrados, colocados en un espacio aséptico -un asilo- en lugar de en las tabernas de sus pueblos: "No, si yo no digo/ que no estén mejor donde están/ - en estos refugios asépticos-/ que en las tabernas de sus pueblos, (...)

No, si yo no digo
que no estén bien en donde están:
más aseados y atendidos
que en el lugar en que nacieron,
donde vivieron tantos siglos.
Allí el tiempo los devoraba.
El sol, la lluvia, el viento, el hielo,

los hombres iban desgarrándoles
la piel, los músculos de piedra
y ofrendaban el esqueleto
—fustes, dovelas, capiteles—
al aire azul de la mañana.
Atormentados por los cardos,
heridos por las lagartijas,
cegados por los estorninos,
por las ovejas y las cabras.

No, si yo no digo
que no estén mejor donde están
—en estos refugios asépticos—
que en las tabernas de sus pueblos,
ennegrecidos los pulmones
por el tabaco, suicidándose
con el porrón de vino tinto,
o con la copa de aguardiente,
oyendo coplas indecentes
en el tiempo de la vendimia,
rezando cuando la campana
tocaba a muerto.

No, si yo
no diré nunca que no estén
mucho mejor en donde están
que en donde estaban...

¡Estos claustros...!

(Hierro, 2009: 672)

Las señales de la vejez están presentes en pequeños detalles como la mano artrítica del anciano protagonista del poema “El laúd, una mano, que bien podría ser la del propio poeta: “Mister Eisen con el índice de su mano izquierda/ contraída por la artrosis,/ señala o dibuja, temblorosamente,/ piezas curiosas, concentradas/

en el escaparate del anticuario/ de Madison Avenue” (Hierro, 2009: 622), o en el desconocido que se refleja en el espejo “mientras borra con una blanca nube/ los trabajos tatuados en su cara,/ los zarpazos del tiempo” (Hierro, 2009: 660). Pero, también, en la incomunicación, en la soledad de esos ancianos que, agotado el amor -si alguna vez existió- o cualquier esperanza en la vida, pasan los días ajenos el uno al otro frente al televisor; como sucede en “Tres ventanas” (Hierro, 2009: 641), uno de los primeros textos de este libro, en su orden de escritura. Se trata de un poema *reportaje* -segunda parte de “La ventana indiscreta”- que narra una escena que Hierro contemplaba día tras día, desde su propia ventana, como quien asiste a una función del “Gran Teatro del Mundo/ El Gran Teatro de la Sombra”. Una experiencia que causó una gran desazón al poeta (conversaciones Hierro/ Soler, agosto de 1993), que veía en esa escena uno de sus destinos posibles.

(...)

Probablemente era ya vieja la casa
cuando llegaron ellos, presuntamente jóvenes.
Aquí cursaron el aprendizaje
de envejecer. Tienen ahora
-la casa y ellos-
idéntica vejez, impermeable a las horas.

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

Y esto es todo. Y es siempre. Y nunca.
Dan las agujas del reloj
nuevas de la llegada de la noche.
Simultáneas, las sombras se levantan.
Se extingue la luz de hoja seca.
Unos minutos o unos siglos después

(aquí el tiempo no cuenta)
se encienden las ventanas laterales
a cada lado del espacio oscuro
en el que el gato ronronea
y el pez sueña riberas de jade tembloroso.
Poco después se apagan.
He aquí el Gran Teatro de la Sombra.

Los cuerpos, acostados, remotos
oyen idénticas palabras
llegadas de la misma estación emisora,
con la radio pegada a la oreja,
muy baja de volumen
para no molestar a los vecinos.

(Hierro, 2009:641)

En “A contratiempo” reconoce que el tiempo del amor toca a su fin, que el ritmo de los amantes se desacompa: “El son/ de este poema no es el suyo:/ llevamos músicas distintas. Por eso el baile es imposible/ y debo desistir.” (Hierro, 2009: 651); y lo hace aunando, una vez más, poesía, ritmo y vida:

Este poema tiene un son
que no es el suyo. Imaginad
que estamos bailando un bolero.
Pero la música que suena
yo no la oigo: es otro ritmo,
otro compás, el que yo llevo.
Bailo a destiempo, a contratiempo.
Mi pareja se queja porque
la estoy pisando. ¿Cómo puedo
decirle que escucho una música

que ya sonó o no sonó nunca?
Nos sentamos. No nos mirábamos.
(No nos veríamos).
El son
de este poema no es el suyo:
llevamos músicas distintas.
Por eso el baile es imposible
y debo desistir.

(Hierro, 2009: 661)

“Vivir y escribir” vuelven a confluir en este poema, como ya lo habían hecho en “El amor estaba escondido...”, recientemente citado. Versos que nos llevan indefectiblemente a la cita de Lope de Vega con la que se inicia la tercera y última parte de *Cuaderno de Nueva York*, “Por no acordarme”:

*¿Qué pedís, que no escriba o que no viva?
Haced vos con mi pecho que no sienta
Que yo haré con mi pluma que no escriba.*

(Hierro, 2009, 663)

Según Díez de Revenga, estos versos, extraídos del soneto 66 de *Rimas*, plantean lo que, a su juicio, es la obsesión de la última parte del libro, vivir y escribir. En el poema de Lope estos versos tienen una trascendencia autobiográfica, “pero en José Hierro, la nueva lectura de estos versos adquiere una más alta perspectiva metafísica, ya que relaciona la escritura con la vida. Vivir o escribir o escribir y vivir, como antes hemos advertido, y esa es la última verdad”.

A nuestro juicio, esta relación entre poesía y vida ha tenido al menos dos formas de manifestarse en la poesía de José Hierro: la primera abarcaría toda su obra, excepto “Cuaderno de Nueva York”, incluyendo la redacción de “Caleidoscopio y Polaco”, y la ha definido el propio autor: “La poesía es una forma

de vivir cuando no se vive” (Soler, 1998-1: 49). Durante la segunda, el poeta vive y escribe; podríamos decir que “escribive”, como demuestran los versos que acabamos de citar de “Contratiempo”.

Lope vuelve a la poesía de José Hierro, según Díaz de Revenga, con esos versos y con otros más candorosos “*mañanicas floridas/ del frío invierno/ recordad a mi niño/ que duerme al hielo*” (Hierro, 2009: 669). “Engaño es grande” se titula la primera parte del libro con una cita de Lope (soneto XIII) absolutamente reveladora para el tema que nos ocupa, el de la vejez: “Engaño es grande contemplar de suerte/ toda la muerte como no venida,/ pues lo que ya pasó de nuestra vida/ es no pequeña parte de la muerte.” (Hierro, 2009: 615).

Decíamos, al estudiar el poema de *Agenda* “Lope. La noche. Marta”, como antecedente de *Cuaderno de Nueva York*, que sería, a la luz de acontecimientos posteriores, además de preludio poético -porque trata temas que son fundamentales en el último poemario de Hierro, como el amor, la enfermedad, la locura y la muerte-, una suerte de premonición biográfica. La salud de José Hierro se deteriora progresivamente -noticias de prensa recogidas en la webgrafía- tras sufrir un infarto en el verano de 1994, pocas semanas después del fallecimiento de su yerno, Jesús Muñoz Gonzalo (Anejo V: 530), que supuso para él un duro golpe, y al que habría de sumarse en 2000 la muerte de Gonzalo Corona Marzol. José Hierro tiene siempre presente la imagen de Lope en su senectud cuidando de Marta de Nevares. La lectura del poema, una semana tras otra, en los distintos recitales que ofrece por toda la geografía española no le permite olvidarlo. La idea de la dependencia, que ya citábamos, y que subyace en poemas como “Ballenas en Long Island”, comienza a obsesionarlo; no por el hecho de ser cuidado, que también, sino por el de hacer recaer esa carga en otros.

El poeta se resiste a acabar *Cuaderno de Nueva York*, porque darlo por terminado concluiría también la historia personal en la que el libro tiene su origen, y que la ciudad de Nueva York -podría haber sido Roma o París- arropa como escenario.

3.2.2. “En son de despedida”: un triple adiós

A finales de 1997, tras ser ingresado en varias ocasiones a causa de la insuficiencia cardiorrespiratoria que padecía, José Hierro escribe “A contratiempo” -“El son/ de este poema no es el suyo:/ llevamos músicas distintas. Por eso el baile es imposible/ y debo desistir.”- y planea un último viaje a Nueva York para despedirse. Será a finales de febrero de 1998. Sufraga este último viaje con un adelanto sobre los derechos de autor de *Cuaderno de Nueva York* que había comprometido con la editorial Hiperión.

Producto de este viaje son los poemas “Rapsodia in Blue”, “En son de despedida”, “Coplilla después del 5º bourbon” (conversaciones Hierro/Soler, noviembre de 1998) y, como trataremos de demostrar más adelante, una parte fundamental de “Caleidoscopio y polaco”, un poema que nace de una visita a Polonia el año anterior.

Estos poemas tienen su origen en un último paseo por la ciudad, aunque con un tono muy diferente. El poeta deambula por Nueva York, horas antes de su regreso a Madrid, alternando con el alcohol -referencia que trataremos con más amplitud en la tercera parte de este trabajo- el dolor por la despedida y su indefensión:

(...)

Y siento miedo. Soy el niño

Que en el pasillo oscuro oye el jadeo del jaguar,

Y canta y canta y canta para ahuyentarlo,

Para que la sobra no sea

(...)

Alguien me advierte que estoy solo.

Tomo a mi niño de la mano para espantar el miedo.

Y no hay niño. No hay nadie,

y yo lo necesito antes de que me vaya,

antes que todo se evapore en la fragilidad de la memoria.

(Hierro, 2009: 617 y 620)

Un niño, el mismo, que seguirá llorando en su memoria - como veremos más adelante- en “Caleidoscopio y Polaco”.

Se trata de un paseo en el que se dan cita dos emociones que quedarán claramente reflejadas en los distintos poemas: la serena tristeza de “En son de despedida” y la desesperación de “Rapsodia in Blue”, asunto sobre el que el propio poeta llama la atención al final del poema: “En qué lugar del tiempo se ha fundido/ la música que los astros destilaban/ con la que compusieron el alcohol y la sombra?...” - versos que, como veremos llegado el momento, resultarán claves para esta investigación- Y concluye parafraseando un verso de uno de los hermanos Argensola -“(…) lástima grande/ que no sea verdad tanta belleza” (Blecua, J.M., 1980: 69)-, “*¡lástima grande que haya sido verdad tanta tristeza!*”.

El poeta canta a dos voces; cuenta desde dos puntos de vista distintos un mismo dolor; La primera es una voz que grita, descarnada y visceral, en “Rapsodia in Blue”:

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

(Hierro, 2009: 620)

La segunda es una voz que se despide, resignada, en “En son de despedida”:

No vine sólo por decirte
(aunque también) que no volveré nunca,
y que nunca podré olvidarte.

Emprendo la tarea
(imposible, si es que algo hay imposible)
de racionalizar, interpretar, reconstruir y desandar
aquellas fábulas y hechizos
que gracias a ti fueron realidad.

Recupero los pasos iniciados a la orilla del río
y que desembocaban en “Kiss Bar” (aunque no estoy
seguro
dónde estaba el principio y dónde el fin).

Estoy cansado, muy cansado.
Don Antonio Machado dijo hace más de sesenta años
“Soy viejo porque tengo más de setenta años,
que es mucha edad para un español”.
(Sin comentarios).

He vivido días radiantes
gracias a ti. Entre mis dedos se escurrían
cristalinas las horas, agua pura. Benditas sean.

Fue un tercer grado carcelario:
regresas a la cárcel por la noche,
por el día -espejismo- te sientes libre, libre, libre.
Nadie pudo, ni puede, ni podrá por los siglos de los siglos
arrebatar-me tanta felicidad.

Yo no he venido -te lo dije-
para decirte adiós. Sé que no me echarás de menos,
y eso que yo soñaba ser todo para ti
como tú lo eres todo para mí.
¡Ay vanidad de vanidades y todo vanidad!

No te importuno más (ni siquiera sé si me escuchas).
Bebo el último whisky en el “Kiss Bar”,
la última margarita en “Santa Fe”,
rodeo luego la ciudad y su muralla de agua
en la que ya no queda nada que fue mío.
Desisto de adentrarme en su recinto,
no tengo fuerzas para celebrar
la melancólica liturgia de la separación
Sólo deseo *ya dormir, dormir,*
tal vez soñar...

(Hierro, 2009: 683)

Hierro se despide del amor, de la ciudad y de la vida en el poema; ya lo había hecho antes físicamente. Por eso ésta es una segunda despedida, quién sabe si más real, seguramente más sincera que la primera -la de la separación física- en la que oculta los verdaderos motivos de su marcha, aunque los deje entrever en el poema, “está cansado”, pero no es un problema de ritmos que no se ajustan, como en el baile de “Contratiempo”. Lo cierto es que está enfermo, muy enfermo, aunque no lo parezca, y él lo sabe. Desea pensar, como consuelo, que la amada lo olvidará por despecho, por la reacción que provoca el no saber, el no entender: “...Sé que no me echarás de menos,/ y eso que yo soñaba ser todo para ti/ como tú lo eres todo para mí”, escribe, y continúa: “ni siquiera sé si me escuchas”, porque no lo está diciendo, lo está escribiendo y el verdadero adiós es anterior al del poema. Por eso *ya no queda nada en la ciudad que fuera suyo*. Y entonces, ahora sí, puede gritarlo; ahora que sabe que ella, su Marta de Nevares, no lo escucha: “He vivido días radiantes gracias a ti... nadie pudo ni puede ni podrá por los siglos de los siglos arrebatarme tanta felicidad”.

Hierro no deseaba vivir a la inversa su poema “Lope. La Noche. Marta”; condenar -en este caso- a la amada a su enfermedad y a la maledicencia. No deseaba vivir después de esta despedida, que lo es también de la vida: “Sólo deseo *ya dormir, dormir/ tal vez soñar*”, pero la palabra, como antes hizo al sustituir

enfermo por cansado, no era dormir sino morir, por eso la cita de Shakespeare (Conversaciones Hierro / Soler, marzo 1998). Así lo imaginó, y lo dejó escrito en “Coplilla después del 5º Bourbon”:

“Pensaba que sólo habría
Sombra, silencio, vacío.
Y murió. Estaba en lo cierto.
El mismo Dios se lo dijo.”

(Hierro, 2009: 662)

Como manteníamos al iniciar esta tesis de doctorado, el amor es el principal objeto y tema de *Cuaderno de Nueva York*. Está en su origen, como motor es la experiencia autobiográfica quien alienta el libro y lo sostiene, la que determina la elección del escenario.

Ese escenario - de hecho el nombre de la ciudad ya forma parte del título desde el primer momento (conversaciones Hierro/ Soler, agosto de 1991)- justificará, a su vez, la pertinencia de los viajes; por él hará desfilar José Hierro esas “meditaciones sobre problemas personales o colectivos”, que son suyos, como afirmó ya (Fernández, 1995: 15) tomando la “ciudad como un refugio, como un fondo en el que coloco seres de otros tiempos y espacios”. Y en él se desarrollará la trama principal, la de su vivencia personal, la de un amor – tema principal de *Cuaderno de Nueva York*- amenazado, como lo están la mayoría de los protagonistas de sus poemas, por el paso del tiempo, la vejez y la muerte.

TERCERA PARTE

“Caleidoscopio y polaco”

1.- “Caleidoscopio y polaco”. Primeras noticias. Referencias bibliográficas

Durante cerca de una década, sólo en dos textos hallamos testimonio de la existencia de un largo poema inédito de José Hierro, “Caleidoscopio y polaco”, que en origen debía formar parte de *Cuaderno de Nueva York*, pero que se hallaba inconcluso en el momento en el que el poeta decide dar por terminado el libro - marzo de 1998- y entregarlo para su publicación a la editorial Hiperión, que lo pondrá a la venta el 30 de abril de ese mismo año. Nos referimos a la entrevista realizada al poeta por Gloria R. Downing (2000: 42-44), que abordaremos en profundidad más adelante, y a las palabras finales de la introducción de *José Hierro: Geografía Mítica* (Soler, 2003: 24) que reproducimos a continuación:

“Digamos que uno puede llegar, maestro, siguiendo sus versos desde un lugar próximo al Soho -incluso, puede que desde el mismo puente de Brooklyn- hasta el West S; buscando una puerta, adivinándola, quizá, esa que convierte el silencio en luz azulada que atraviesa la tarde. Perseguir sus pasos y detenerse a escuchar al hombre orquesta, que hoy ha cambiado la puerta del supermarket por la boca del metro. Y, tras costear los puestos de hortalizas y frutas acabadas de barnizar, dar con el Santa Fe; y verlo allí sentado, garabateando, no en el aire, sino en un papel, en una mesa cercana a la chimenea, junto a la pared color salmón, como el atuendo del Felipe IV de la Frick; que, por cierto, anda bastante molesto porque hace semanas que no lo visita, y sabe que sigue usted ahí -frente a un Margarita, sin hielo, por supuesto- a punto de terminar un poema que lleva por título “Caleidoscopio y polaco”. Y ahora que lo pienso, qué más da que sea en el Santa Fe o en el Trueba, en 2002 o en los años cuarenta, aquellos años en los que nació esta geografía suya, que es símbolo y paisaje, universal y cómplice.”

Quien firma este texto tuvo la ocasión de ojear el poema que le mostró José Hierro el 13 de marzo de 2000, a su regreso de un viaje a Nueva York -que tenía como fin la realización de un trabajo de investigación que se convertiría en el libro recientemente citado-, y del que traía como regalo para el poeta un caleidoscopio con forma de huevo de alabastro diseñado por Van Cort.

Tras abrir el paquete que contenía el caleidoscopio, como ya adelantamos en la introducción, José Hierro salió del salón para regresar minutos después con una carpeta de cartón azul que contenía, muy avanzado ya, el manuscrito titulado “Caleidoscopio y polaco”, que comenzaba con los siguientes versos:

“La geografía de un pájaro se resume en su canto.
La de la mar en una caracola.”

Cuando falleció, el 21 de diciembre de 2002, José Hierro seguía trabajando en este poema (Conversaciones T. Romero Hierro/ Soler, diciembre de 2012). A partir de ese momento se le pierde la pista al manuscrito durante cerca de diez años.

El 25 de marzo de 2011 se inaugura, en la sala de exposiciones CASYC de Santander, la muestra “Identidad de Hierro. El proceso creativo de José Hierro”, en la que se exhibirá la primera página manuscrita de la versión 14 de “Caleidoscopio y polaco”. La exposición había sido organizada por la Obra Social de Caja Cantabria y el Ateneo de Santander, y gestionada por el hijo menor del poeta. Desde el otoño de 2012 tanto ese documento - que reproducimos a continuación- como el resto de las versiones, borradores y notas manuscritas que manejamos en esta investigación, se encuentran depositados en la Fundación Centro de Poesía José Hierro de Getafe, que dirige la nieta del escritor, Tacha Romero Hierro, a quien debemos la oportunidad de contar con este material. El último borrador, el que se iniciaría con la versión “15” de esta primera página que nos proponemos reconstruir al final de esta investigación, continúa desaparecido.

14

caliscopio y polaco

1

La biografía de un pájaro se resume
| En un canto.

La de la mar, en una caracola.

La de un hombre - este hombre
que apoya su brazo sobre mi hombro -
en sí labas, murros fantasmáticos,
sonidos exiliados de mis lenguas de brumas
máscaras atenciosas por travestir
en este pub de algarabía y humo
donde se emborrachaba, hace ya mucho tiempo,
el penúltimo Dylan Thomas
(a beber con su sombra venís por aquí
Claudio Rodríguez, otros nombres).

Este desconocido
hace un gesto con su dedo índice
sobre el estano amanece el mostrador
gestos, sonidos olvidados y sonámbulos
que descaja se en memoria.
Luego, me lo ofrece en el vaso de whisky
en el caliscopio que compone y ordena
sucenas instelaciones geométricas
simetrías fugaces.

La segunda referencia textual se debe a Gloria R. Downing. Ella no tuvo oportunidad de ver el poema, pero sí recogió en su entrevista, publicada en *José Hierro: mi voz en la voz de otros* (2000: 9-44), los comentarios que el poeta hizo en torno al texto, y que reproducimos aquí, pese a su extensión, debido a su crucial interés para este trabajo:

**“GRD: ¿Te sientes así con ese otro poema que estás escribiendo?
¿No tiene título todavía?”**

JH... Ahí tienes un poco la situación. Desde hace unos días es en el que más trabajo, pero es complicado. Pertenecer al *Cuaderno de Nueva York*. Pertenecerá algún día al *cuaderno*. Es un caleidoscopio y polaco... ¿Qué coño es esto? Pues que estás en un bar donde un día un polaco se emborracha. Es un señor que está hablando junto a ti como cosa puramente circunstancial. La intuición del poema nace de una vez que fui a Polonia, que estuve en Cracovia, que es una ciudad que me dejó muy impresionado. No la parte turística, no. Una parte bajando de la judería, un sitio misterioso...”

“...La segunda vez volví con un polaco, que no la conocía... vi que era un sitio muy abandonado y muy decadente. No he visto un misterio como ese; he sentido esa emoción. De ahí va surgiendo la atmósfera del poema, de no sé cuántas páginas y la situación del poema es esta: yo estoy en un bar tomando una copa. Un señor que empieza al lado -tiene una media sopa ya- a hablar una lengua de la que no tengo ni puñetera idea, ¿no? Partamos de ahí. Se sabe que está hablando en una lengua... y entonces oyes nada más que una palabra, Craco..., que sabes que es en Cracovia. Esto que te está contando es como si te estuviese describiendo algo en una lengua que ignoras, la magia de esa ciudad. Todo eso viene además con una trama, esa sería la trama horizontal, y una vertical. Hay una tercera dimensión y esa tercera dimensión es que

cada copa que te tomas tiene algo debajo, como un préstamo que está actuando sin decirlo: El Apocalipsis. Y escribe el ángel de Laodicea, “He aquí que no eres frío ni caliente, y que como no eres frío ni caliente sino tibio, el ángel te arrojará de mi boca”. Entonces cada copa que vas tomando es una trompeta que suena, un ángel de las Siete Iglesias que está allí. Es el Apocalipsis, sirviendo de pauta, por debajo, para un montón de cosas que no entiendes y sin embargo te estás imaginando, pues querrá decir... También, ¿Cómo hacer esto? Es el hombre que te está hablando de la vida y de la muerte y, claro, no existe el tiempo. Pues todo eso no hay que decirlo, queda debajo como un iceberg. Lo que no se ve son las nueve partes sumergidas. Tiene que tenerlas, pero no tienen que verse para que haya una, como en la isla, que se vea. Pero la sumergida es la que está, si no existiría lo de arriba. Yo pregunté si en polaco, abogado y aguacate se parecen. (Se ríe). Me dijeron que sí... Y dije, si lo he oído yo en un sitio... No se sabe si te está hablando de los abogados o de los aguacates. No sé si está hablando de los países tropicales o de una historia de sus hijos que querían ser abogados. Te está hablando de cosas y tú lo sabes, no es que lo dudes, lo sabes, en una lengua que no entiendes. Es que ese hombre está hablando también del amor. Está pensando también en cómo el tiempo no existe, es decir, en aquellos amores perdidos pero al mismo tiempo sigue haciendo el amor con señoras que han muerto hace muchos años, porque el tiempo resiste eso. Fíjate que es un mundo apocalíptico, anda por ahí mezclado todo ello y sí, es un poema de complejidad de temas, caleidoscópico, anda por ahí mezclado todo ello y siendo de una forma muy bella y tú no enterándote de qué significa. Fíjate la estructura que tiene todo eso, y luego no hay que verlo. Estás hablando con un hombre, cada vez más borrachos

los dos, no sabes si estás más borracho que él, que lo cuenta, o tú que lo escuchas, pero se está creando todo ese mundo.

GRD: estaré deseando leer el poema...

JH: (Se ríe). Si lo acabo algún día. De vez en cuando una copa, y cada copa un trompetazo del ángel de las Iglesias de Asia y todo el mundo del Apocalipsis debajo. Un mundo apocalíptico entre borrachos y hablando de Cracovia. Todo eso sale y ya tienes la emoción de una ciudad, de qué tiene que ver con lo otro después. Se va ampliando ese mundo de borrachos.

GRD: Tú como que gozas, que es un placer escribir...

JH: Es eso. Es un cabreo tremendo. Es como pintar la atmósfera, pintar el humo. Es igual, es un poco esa tentativa. Pues bajo una aparente simplicidad, hay una complejidad. Así como contar un mundo”.

(Downing, 2000: 42-44)

Antes de entrar en el análisis de las claves de “caleidoscopio y polaco”, que nos van a permitir revisar los temas y escenarios recurrentes en la obra de José Hierro, convendría hacer algunas reflexiones sobre la importancia de dos elementos fundamentales en el texto, y en los que el poeta hace hincapié durante la entrevista con Gloria R. Downing: el alcohol y el ángel de Laodicea.

En ellos nos centraremos en los próximos dos capítulos de esta investigación puesto que, como trataremos de demostrar, se encuentran presentes en la obra de Hierro desde sus inicios, y resultan una constante a lo largo de toda su trayectoria.

2.- Alcohol y poesía. Un sintético panorama introductorio

El tema del vino es un clásico en la poesía universal. Todas las culturas lo han celebrado, a la vez que no ha estado exento de críticas. Tanto en la literatura grecolatina como en la Biblia, el vino se critica porque es responsable de que el hombre pierda la cordura aunque, paradójicamente, ese mismo estado de embriaguez pueda servir de punto de partida para numerosas consideraciones de carácter positivo, como señala María Luisa Harto (1996: 277), ya que el vino “es un elemento esencial para que el enamorado cobre valor y, a su vez, es también el mejor aliado para aliviar las penas producidas por el amor”. Partiendo de estos supuestos y sin pretender abordar el tema en profundidad, ya que requeriría un amplísimo estudio independiente, nos proponemos ofrecer en el presente espacio un sintético panorama introductorio que nos permita abordar, desde una perspectiva histórica, el papel del alcohol en la poesía de José Hierro.

2.1. A propósito del vino, la absenta y otros alcoholes

En la tradición grecolatina los peligros de una ingesta excesiva de vino los destaca ya en la elegía griega Teognis de Megara (s.VI a.C.):

“Quien la medida del beber traspasa, ese
no domina su lengua ni su mente,
pronuncia incongruencias vergonzosas a oídos del sereno,
él por nada se avergüenza en tal estado
convertido en imbécil, de sensato que era”

(Rodríguez Jiménez, 1992:7)

Por otro lado, el vino es elogiado porque “prepara el ánimo para el amor y se une a la felicidad provocada por el goce amoroso”, según mantiene Luisa Harto (1996: 279). En este sentido, la autora recoge versos de numerosos autores

clásicos, entre ellos de Plauto y Ovidio, destacando en este último “la unión en el hombre de dos fuegos, provocados tanto por el vino como por el amor (*flamma amoris*) e identificados ambos como un ardor que domina el espíritu y el corazón del hombre (*Venus in uinis ignis in igne fuit*)”. A esos dos fuegos se referirá también Propertio. Destacable es la facultad del vino para “desatar las lenguas”, propiciando un ambiente favorable para el diálogo que ya se recoge en el *Banquete* de Platón y que tendrá una larga tradición en nuestra literatura. La alegría que el vino provoca es el mejor complemento para cualquier celebración, como manifiestan Horacio y Cátulo (Harto, 1996: 281). Así se dirige Horacio a Manlio V. Mesala: “O nata mecum consule Manlio/ seu tu querellas siue geris iocos,/ seu rixan et insanos amores/ seu facilem, pia testa, somnum (Hor., Carm., III 21, 1-4)”. Mientras que Catulo se expresa en los siguientes términos: “Cenabis bene, mi Fabulle, apud me/ Paucis, si tibi dei fauent, diebus,/ Si tecum attuleris bonam atque magnam/ cenam, non sine candida puella/ et vino et sale et omnibus cachinnis. (Catul., 13, 1-15).

El vino es, sobre todo en su relación con el amor, símbolo del *Carpe diem*:

“(…)

Bebe ahora y ama, Damócrates: no para siempre
beberemos, ni andaremos siempre con muchachos.

Y las coronas, adornémonos la cabeza con ellas y unjámonos
de perfumes, antes de que otros nos los lleven a la tumba.

Beban ahora mis huesos todo el vino que puedan,
y una vez muertos... ¡que los ahogue Deucalión!”

(Estratón, 2011: 176)

Advierten también los autores clásicos de otras consecuencias de la ingesta excesiva de vino, como la falta de discreción: Alcifrón se refiere a Enolalo, cuyo nombre significa “el que habla por excesivo vino consumido” y de las

numerosas desgracias que por esto le suceden (Ballesta, 2001: 169). En este sentido citaremos el conocido “in vino veritas” de Plinio -“Veritas iam attributa vino est” (Harto, 1996: 283)- o ya en la Biblia los consejos de la reina a su hijo Lamuel: “Noli Regibus, o Lamuel, noli Regibus dare vinum: -uia nullum secretum est ubi regnat ebrietas” (Vulg. Prov. 31,4)-. En las referencias bíblicas, además de la versión de la Vulgata mencionada, manejaremos la Revisión de Reina Varela de 1960, citando únicamente libro, capítulo y versículos.

Como sucede en la literatura grecolatina, la Biblia y el Talmud también ensalzan el vino, a la vez que tratan de regular su uso. El vino aparece citado en la Biblia ya en el Génesis (Reina Valera 1960: Génesis 9, 20-21). Será Noé el primero que, tras el diluvio -como sucede ya en la tradición sumeria recogida en el poema de Gilgamesh (Sandars, 1972: 108)-, plante una viña y se embriague con su vino: “Después comenzó Noé a labrar la tierra y plantó una viña; y bebió del vino, y se embriagó, y estaba descubierto en medio de su tienda.”.

El vino está presente en la mayoría de las celebraciones, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, destacando en este último su papel en Las Bodas de Caná y la Última Cena:

“He tenido muchísimos deseos de comer esta Pascua con vosotros antes de padecer, pues os digo que no volveré a comerla hasta que tenga su pleno cumplimiento en el reino de Dios. Luego tomó la copa, dio gracias y dijo: —Tomad esto y repartidlo entre vosotros. Os digo que no volveré a beber del fruto de la vid hasta que venga el reino de Dios. También tomó pan y, después de dar gracias, lo partió, se lo dio a ellos y dijo: —Este pan es mi cuerpo, entregado por vosotros; haced esto en memoria de mí. De la misma manera tomó la copa después de la cena, y dijo: —Esta copa es el nuevo pacto en mi sangre, que es derramada por vosotros.”

(Lucas, 22, 15 20)

El vino sigue siendo protagonista de encuentros y ceremonias litúrgicas como la Eucaristía. Los judíos, a su vez, lo emplean durante la celebración del

Sabath al atardecer del viernes. Un claro ejemplo de la ambivalencia antes citada lo tenemos en los Proverbios, en los que la madre de Lamuél, tras advertir de los peligros que encierra el vino para conservar los secretos, aconseja no ofrecérselo a los reyes para no nublar su juicio, pero sí a los que sufren, para aliviar sus penas:

“Et ne forte bibant, et obliviscantur iudiciorum, et mutent causam filiorum pauperis. Date sinceram moeretibus, et vinum his qui amaro sunt animo: Bibant, et obliviscantur egestatis suae, et doloris sui non recordentur amplius.” (Vulg. Prov. 31,5-7).

En los salmos hallamos también una consideración positiva del consumo del vino:

“Y el vino que alegra el corazón del hombre,
El aceite que hace brillar el rostro,
Y el pan que sustenta la vida del hombre.” (Salmos, 104, 15)

Sin embargo, en el Deuteronomio (32, 33), Dios habla acerca de las naciones enemigas de Israel calificando su vino de veneno de víboras: “Veneno de víboras es su vino, y ponzoña mortal de serpientes”. En el Apocalipsis hallaremos sólo una alusión positiva al vino. Lo cierto es que las advertencias contra el vino en la Biblia -Isaías 5:11; Isaías 5:14; Isaías 5:22; Isaías 28:7-8; Oseas 4:11; Joel 3:3; Habacuc 2:5; Proverbios 23:20 y 29-35; Proverbios 31:4-7; Efesios 5:18, entre otras- superan a las menciones positivas. Un caso claro resulta el tratamiento del alcohol en el Apocalipsis, que abordaremos más adelante, al ser este libro un referente fundamental en el poema de José Hierro “Caleidoscopio y polaco”.

En la Biblia, la relación vino y amor queda claramente expresada en el *Cantar de los Cantares*:

!!Oh, si él me besara con besos de su boca!
porque mejores son tus amores que el vino.

(Cantares 1,2)

“Yo vine a mi huerto, oh hermana, esposa mía;
he recogido mi mirra y mis aromas;
he comido mi panal y mi miel,
mi vino y mi leche he bebido.
Comed, amigos; bebed en abundancia, oh amados.

(Cantares 5,5)

“Yo dije: Subiré a la palmera,
asiré sus ramas.
Deja que tus pechos sean como racimos de vid,
y el olor de tu boca como de manzanas,

tu paladar como el buen vino,
que se entra a mi amado suavemente,
y hace hablar los labios de los viejos.”

(Cantares 7, 8-9)

“Yo te llevaría, te metería en casa de mi madre;
tú me enseñarías,
y yo te haría beber vino
adobado del mosto de mis granadas.)

(Cantares 8, 2)

En la tradición sefardí de los siglos X-XII -recogida por Rosa Castillo, en su antología *Poetas hispano-hebreos* (1996)-, Schirimann (1954: 547-58) ha estudiado las relaciones entre vino y poesía amorosa, tanto en España como en la Provenza, en su mayoría de carácter homoerótico, y destaca las composiciones de Dunásh Ibn Labrát (920-990), Ibn Nagrela (993-1055) o Yosef Ben Sadiq (1080-1149):

El día en que arde en mis costillas una llama
de dolor, no tengo punto de apoyo
a excepción del vino y una gacela generosa
de corazón, en quien hay alegría para el corazón.
En pie, canta, mi cervatillo - en pie, canta, perfecta
Belleza, por nombre *padre de una multitud*, [Abraham]
Oro refinado en un crisol -
Para mis oídos deleite en el tumulto.

Ibn Nagrela (2006: 114) invitará al consumo de vino y a disfrutar del *Carpe diem*: “...y no dejéis descansar al vino por las noches./ Apagad la candela, ¡que os iluminen vuestras copas,/ que en la tumba no hay cantos, ni vino, ni amigos.”, en una línea muy cercana a la del escéptico poeta persa Omar Khayyam (1050-1120 aprox.), el poeta del vino más conocido de la historia de la literatura universal y cuyas rubayatas cuentan con tantas versiones como ediciones:

“Puesto que nadie puede prometerte un mañana,
conténtate, mi luna mortal, con jarras vaciadas
a la luz de la luna. Puede que una noche la luna
nos busque en el mundo y hayamos partido”

(Khayyam, 1995: 136)

Esta traducción de Carmen Liaño es muy distinta -en la forma aunque no en el fondo, puesto que coincide con el mensaje de vivir y apurar el momento- de la primera interpretación que realizó Edward Fitzgerald en 1959:

But see! The rising Moon of Heav'n again
Looks for us, Sweet-hear, through the quivering Plane:
How oft hereafter rising will she look
Among those leaves –for one of us in vain!

(Khayyám, 1959: 127)

Una tercera versión de este texto, probablemente la más difundida en español, y que más claramente alude al espíritu del *Carpe Diem*, es la de Esteve Serra, realizada de la versión francesa de Franz Toussaint (1900):

Dado que ignoras lo que te reserva el mañana, esfuérzate por ser feliz hoy.

Toma una urna de vino, ve a sentarte al claro de la luna

y bebe diciéndote que mañana

quizá la luna te buscará en vano.”

(Khayyâm, 1997: 20)

Muchas son las Rubayatas dedicadas al tema del *Carpe diem* en un texto con 110/111 composiciones de las que prácticamente la mitad hacen referencia al vino o a su campo semántico: Viña, jarra, taberna, alfareros, bebida, embriaguez, etc.

El poeta chino de la dinastía Tang, Li Po (701-762), cantaba también al vino y a la luna, trescientos años antes que Khayyan, en una tradición que no entiende de fronteras:

Mientras bebo, solo, a la luz de la luna

un vaso de vino entre las flores:

bebo solo, sin amigo que me acompañe.

Levanto el vaso e invito a la luna:

con ella y con mi sombra seremos tres.

Pero la luna no acostumbra beber vino,

y mi perezosa sombra sólo sabe seguirme.

Festejemos, con mi amiga luna y mi sombra esclava,

mientras aún es primavera.

En las canciones que entono vibran rayos lunares;
en la danza que ensayo mi sombra se aferra y deshace.

Los tres juntos, antes de beber, holgábamos;
ahora, ebrios, cada cual va por su lado.

¡Regocijémonos muchas horas todavía,
en nuestro extraño festín inanimado,

para encontrarnos al fin en el Río de las Nubes!

(Ferrero, 1969: 61)

A algunos de los autores anteriormente mencionados, sobre todo los más conocidos, volveremos a encontrarlos citados, junto a referencias a los poetas árabes españoles Marwan Ben abd Al Rahman y Ibn Zaydun, y a otros escritores de distintas épocas y nacionalidades, en las dos antologías sobre vino y poesía que se han publicado hasta la fecha en español.



Inauguración de la Biblioteca José Hierro.

Museo del Vino de Lanzarote

2.1.1. Sobre antologías de poesía y vino en español

Antología poética del vino (1969). El escritor, ensayista y crítico literario chileno Mario Ferrero será el primero en realizar una *Antología poética del vino* en español, en 1969. Para el antólogo, el vino en Chile es algo más que un motivo de canto lírico:

“En Chile, país de espléndidos viñedos y rotos de garganta seca, el vino es algo más que un motivo de canto lírico: es la definición de un carácter, la compleja riqueza humana de una singular psicología. Entre nosotros, el vino es presidente honorario de la chilenidad (...) Está presente en los bautizos, en los velatorios, apadrinando por igual el nacimiento y la muerte. No tiene clase social y comparte con la misma llaneza la mesa del potentado y el humilde cajón de la pocilga (...) No hay fiesta ni responso, no hay triunfo o derrota política sin vino; sin vino no hay reunión ni congreso de ninguna especie. El vino sirve para celebrar, para matar la pena, para arreglar o desarreglar lances de amor, para pasar el mal rato y sacar fuerzas de flaqueza (...)"

(Ferrero, 1969: 7 y 10)

Trece autores de la literatura universal sirven como pórtico a una selección de textos de 37 escritores chilenos, incluido el propio antólogo. Se trata de escritores de distintas épocas y condición. Entre los extranjeros, se dan cita Horacio, Li Po, Omar Khayyán, el Arcipreste de Hita, Villon, Cervantes, Góngora, Quevedo, Shakespeare, Baudelaire, Rabindranath Tagore, Miguel Hernández y el argentino José Hernández.

En la nómina de autores chilenos cabe destacar la selección de poetas que han alcanzado, con los años, reconocimiento internacional, como el Premio Nobel Pablo Neruda o Nicanor Parra, Premio Cervantes 2011. éste último ha logrado convertir una metáfora de sus “Coplas al vino” en un acto de habla. En Chile ya no se toma una copa, una botella de vino, se “conversa”:

¿Hay algo, pregunto yo
más noble que una botella
de vino bien **conversado**
entre dos almas gemelas?

(Ferrero, 1969: 89)

Con una invitación al *Carpe diem* en la línea más pura de su “antipoesía”,
cierra Nicanor Parra su contribución a la antología de Ferrero con “Brindis”:

“ (...)
Hay que aprovechar las últimas
botellas que van quedando
dijo y se ríó el bribón
que el día menos pensado
a una vuelta del cerro
la flaca nos echa el lazo.”

(Ferrero, 1969: 93)

De Pablo Neruda recoge el antólogo tres poemas: “El vino”, “Estatuto del
vino” -del que citamos un fragmento- y “Oda al vino”, que recogemos íntegra:

(...)

Yo sé que el vino no huye dando gritos
a la llegada del invierno,
ni se esconde en iglesias tenebrosas
a buscar fuego en trapos derrumbados,
sino que vuela sobre la estación,
sobre el invierno que ha llegado ahora
con un puñal entre las cejas duras.

(...)

(Ferrero, 1969: 65)

Oda al vino

Vino color de día,
vino color de noche,
vino con pies de púrpura
o sangre de topacio,
vino,
estrellado hijo
de la tierra,
vino, liso
como una espada de oro,
suave
como un desordenado terciopelo,
vino encaracolado
y suspendido,
amoroso,
marino,
nunca has cabido en una copa,
en un canto, en un hombre,
coral, gregario eres,
y cuando menos, mutuo.
A veces
te nutres de recuerdos
mortales,
en tu ola
vamos de tumba en tumba,
picapedrero de sepulcro helado,
y lloramos
lágrimas transitorias,
pero
tu hermoso
traje de primavera
es diferente,
el corazón sube a las ramas,

el viento mueve el día,
nada queda
dentro de tu alma inmóvil.
El vino
mueve la primavera,
crece como una planta la alegría,
caen muros,
peñascos,
se cierran los abismos,
nace el canto.
Oh tú, jarra de vino, en el desierto
con la sabrosa que amo,
dijo el viejo poeta.
Que el cántaro de vino
al beso del amor sume su beso.

Amor mío, de pronto
tu cadera
es la curva colmada
de la copa,
tu pecho es el racimo,
la luz del alcohol tu cabellera,
las uvas tus pezones,
tu ombligo sello puro
estampado en tu vientre de vasija,
y tu amor la cascada
de vino inextinguible,
la claridad que cae en mis sentidos,
el esplendor terrestre de la vida.

Pero no sólo amor,
beso quemante
o corazón quemado
eres, vino de vida,

sino
amistad de los seres, transparencia,
coro de disciplina,
abundancia de flores.
Amo sobre una mesa,
cuando se habla,
la luz de una botella
de inteligente vino.
Que lo beban,
que recuerden en cada
gota de oro
o copa de topacio
o cuchara de púrpura
que trabajó el otoño
hasta llenar de vino las vasijas
y aprenda el hombre oscuro,
en el ceremonial de su negocio,
a recordar la tierra y sus deberes,
a propagar el cántico del fruto.

Como “tremebundo, ciclópeo, amaratado y chileno” define Latorre, en la cita mencionada, el vino de los poemas de Pablo de Rokha (1894-1968), del que Ferrero recoge “Bodega de vinos y chicas” y su extensa “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile”, texto que se ha convertido en un auténtico referente de la gastronomía chilena:

“(…) Cuando está borracho el año, el otoño, los rastrojos, los abejorros, los porotos, la peonada, los patrones y los lagares, comienza la vendimia, la cual se produce reventando pámpanos agarrados al sol encima de los pechos, del vientre, de los muslos de las muchachas, que habrán de estar de espaldas, con las piernas abiertas, riéndose, mientras resuellan las carretas, sonando cerro abajo y un roto apalea a una patagua, creyéndola su mujer

querida y arriba de la gran ramada de quillayes o maitenes
grita un chorro de vino, que anda por debajo de los
subterráneos, gritando, grita, como un animal muerto, grita
mostrándole a la inmortalidad su verga de toro. (...)”

(Ferrero, 1969: 38)

Del poeta lórico Jorge Teillier (1935-1996) destacará Latorre su “vahorosa intimidad de campo adentro, adentro de la rancho o de la íntima madera niquelada de la ciudad del sur”, y selecciona Ferrero su “Poema del vino”:

“Silencioso en el umbral de todas las puertas
el ángel rojo del vino espera.

Y espera al principio de todos los caminos,
en las más perdidas calles de lejanas ciudades,
en todos los trenes tomados de improviso,
bajo todas las viejas lunas cantadas
por los viejos poetas, con una copa en la mano.

Espera,
con la llave de las casas donde aún no hemos
llegado y que siempre esperamos ver abrirse.

Tras el oleaje manso de las colinas en invierno
el ángel del vino vela el sueño
de las cunas verdes de las vides que el viento mece.

Y cuando lo encierran bajo tierra
su sueño de resurrección
llena la copa que alzaremos en la Fiesta
y se une al nuestro.

Y de nuevo es verano en el mundo y aparece el noble tiempo
de los pájaros contemplados por los solitarios

en las cantinas de las aldeas
y los vagabundos y los desterrados
pueden leer la escritura de las nubes y los árboles.

Porque han vuelto los antiguos cortejos de los
alegres dioses,
y para nosotros vuelve el día
donde la primera copa de vino llegó a nuestros labios
junto a los alimentos ofrecidos por padres y amigos
y extendidos sobre la florida mesa de la tierra
a quien bendecía la clara mirada del vino.”

(Ferrero, 1969:139)

Entre los textos de los autores chilenos de la antología de Mario Ferrero se incluye “Una guirnalda al vino” de Juvencio Valle -Gilberto Concha Riffo (1902-1999)- un poeta con menos reconocimiento que los anteriores pero muy respetado en el país andino:

Vino celeste
(ese traje te invento-dulce viejo-
porque quiero vestirme como el cielo);
la nariz echo al viento
y hundo ojos y manos en la tierra
para salir cuanto antes a tu encuentro.
Deseo hallar el hilo
de tu oculta dulzura,
regocijarme adentro de ese vaso. (...)

(...) Me acerco a ti de noche,
encapuchado, lírico, resuelto,
rozando las murallas,
tocando con el alma las estrellas
y entretocando pífanos por dentro,

y al encontrarte en casa
es como si el sol cayera
hecho uva en mi garganta,
como si en pleno pecho me colgaran
un arpa de oro.

(Ferrero, 1969: 58)

Sin embargo, entre estos 37 autores chilenos, no aparece citado el Premio Cervantes Gonzalo Rojas (1916-2011), autor de numerosos textos en los que el amor y el vino, o el alcohol, aparecen como protagonistas desde que se publica en Valparaíso *De la miseria del hombre* (1948), poemario que constituye, a nuestro juicio, la espina dorsal de la obra del poeta, por lo que nos permitimos incluir en este espacio, a modo de apostilla, el poema “Perdí mi juventud”; un claro exponente de ese Chile en el que, como dice el propio Ferrero en el prólogo de su Antología, “el vino es la definición de un carácter, la compleja riqueza humana de una singular psicología”:

Perdí mi juventud en los burdeles
pero no te he perdido
ni un instante, mi bestia,
máquina del placer, mi pobre novia
reventada en el baile.

Me acostaba contigo,
mordía tus pezones furibundo,
me ahogaba en tu perfume cada noche,
y al alba te miraba
dormida en la marea de la alcoba,
dura como una roca en la tormenta.

Pasábamos por ti como las olas
todos los que te amábamos. Dormíamos
con tu cuerpo sagrado.
Salíamos de ti paridos nuevamente
por el placer, al mundo.

Perdí mi juventud en los burdeles,
pero daría mi alma
por besarte a la luz de los espejos
de aquel salón, sepulcro de la carne,
el cigarro y el vino.

Allí, bella entre todas,
reinabas para mí sobre las nubes
de la miseria.

A torrentes tus ojos despedían
rayos verdes y azules. A torrentes
tu corazón salía hasta tus labios,
latía largamente por tu cuerpo,
por tus piernas hermosas
y goteaba en el pozo de tu boca profunda.

Después de la taberna,
a tientas por la escala,
maldiciendo la luz del nuevo día,
demonio a los veinte años,
entré al salón esa mañana negra.

Y se me heló la sangre al verte muda,
rodeada por las otras,
mudos los instrumentos y las sillas,
y la alfombra de felpa, y los espejos
que copiaban en vano tu hermosura.

Un coro de rameras te velaba
de rodillas, oh hermosa
llama de mi placer, y hasta diez velas
honraban con su llanto el sacrificio,
y allí donde bailaste
desnuda para mí, todo era olor
a muerto.

No he podido saciarme nunca en nadie,
porque yo iba subiendo, devorado
por el deseo oscuro de tu cuerpo
cuando te hallé acostada boca arriba,
y me dejaste frío en lo caliente,
y te perdí, y no pude
nacer de ti otra vez, y ya no pude
sino bajar terriblemente solo
a buscar mi cabeza por el mundo.

(Rojas, 2000:239)



Juvencio Valle, Gonzalo Rojas y Yolanda Soler en Isla Negra (Chile, 1990)

El vino en la poesía (2011). Pasarán más de cuarenta años hasta que el antólogo español Francisco Vélez Nieto aborde una nueva antología, que parte de los mismos autores clásicos universales para centrarse en cerca de un centenar de poetas españoles. En *El vino en la poesía (homenaje de los poetas al vino)* (Vélez, 2001), los poetas se agrupan atendiendo a un orden temático, y no cronológico, como sucedía con el ejemplo anterior. En este caso, también el antólogo recoge obra propia en la selección.

Vélez, al igual que hicieron en su momento la compiladora belga Françoise Pechère y los antólogos Cayo González y Manuel Suárez al abordar el tema del paisaje en la poesía española, se decantará por estructurar su libro agrupando los poemas por afinidad temática. En su caso, serán siete los capítulos, con una selección de poemas que pretende que “junto a fragmentos del *Cantar de los cantares*, no falten los clásicos grecolatinos: Leonidas, Ovidio, Horacio; los poetas árabes, el Siglo de Oro con Quevedo, Lope de Vega, Cervantes, los románticos, y los poetas del 98; Machado; Juan Ramón Jiménez; la Generación del 27: Lorca, Alberti, Altolaguirre; sin olvidar a Borges, Baudelaire, Darío y Pessoa... Están los maduros y jóvenes poetas que viven y gozan entre nosotros” (Vélez, 2011: 9).

El antólogo comparte con Caballero Bonald la opinión de que hablar de vino es seguir los pasos del hombre, porque el vino es bebida, mito, metáfora e industria, y recrear su historia supone trazar una completa y sugerente biografía de la especie humana. (Vélez, 2011: 9).

Aprovecharemos estos pasos del hombre y su relación con el vino para destacar, de los siete capítulos en los que se estructura el libro, algunos poemas y citas que completen este sintético panorama del vino en la literatura, que nos hemos propuesto abordar.

El epígrafe “Dioses y mitos” se abre con un poema de Hölderlin “A nuestros grandes poetas”, centrado en Baco:

Las orillas del Ganges oyeron el triunfo
del dios de la alegría, cuando vino del Indo
conquistándolo todo, despertando a los pueblos

de su sueño, con vino sagrado, el joven Baco.

Y tú, ángel del día, ¿no vas a despertar
a quienes aún duermen? De leyes, danos vida,
maestro, sé vencedor, porque sólo tú tienes
derecho de conquista, como Baco.

(...)

(Vélez, 2011: 17)

El dios del vino es el indiscutible protagonista de este apartado, al que también se dirige Cavafis en su “Cortejo a Dioniso”:

El artesano Damón (no hay otro
más hábil en el Peloponeso), en mármol
de Paros modela el cortejo
de Dioniso. El dios, con sobrehumano
esplendor, con paso vigoroso, va delante.
Desenfreno, detrás. Junto a Desenfreno
embriaguez a los Sátiros escancia el vino
de un ánfora coronada de hiedra.

A su lado, el delicado Vino Dulce,
ojos medio cerrados, somnoliento.

Más atrás vienen las cantarinas

Melodía y Armonía, y Fiesta que jamás,

la venerable antorcha que sostiene,

apagar deja en su mano. También, devotísimo, Ritual.

Esto hace Damón. Y además
sus cuentas va echando de cuánto será
la recompensa del rey de Siracusa,
tres talentos, buena suma.
Cuando le lleguen, unidos al resto de su dinero,
vivirá ya con holgura enriquecido
y podrá dedicarse a la política – ¡qué felicidad! -,
él en la asamblea, él en el ágora.

(Vélez, 2011: 19)

Una escena báquica representa, también, el poema “Bacanal”, de Salvador Rueda, del que hemos seleccionado el siguiente fragmento:

“Baco, encima de un carro reluciente,
va por torvas panteras arrastrado,
y en un vaso de plata cincelado
bebe la espuma del licor hirviente.”

(Vélez, 2011: 23)

Del capítulo “Los bebedores”, destacaríamos “La hermosa en la orgía”, del poeta hispanoárabe Marwan Ben Abd Al-Rahaman (731-788):

“El vaso lleno de rojo néctar era, entre sus dedos blancos, como un
crepúsculo que amaneció encima de una aurora.
Salía el sol del vino, y era su boca el poniente, y el oriente la mano
del copero, que al escanciar pronunciaba fórmulas corteses.
Y, al ponerse en el delicioso ocaso de sus labios, dejaba el
crepúsculo en su mejilla.

(Vélez, 2011: 66)

La sección dedicada a la amistad, “Brindis y amistad”, queda representada con “Con media azumbre de vino”, de Claudio Rodríguez:

¡Nunca serenos! ¡Siempre
con vino encima! ¿Quién va a aguarlo ahora
que estamos en el pueblo y lo bebemos
en paz? Y, sin especies,
no en el sabor la fuerza, media azumbre
de vino peleón, doncel o albillo,
tinto de Toro. Cuánto necesita
mi juventud; mi corazón, qué poco.
Meted hoy en los ojos el aliento
del mundo, el resplandor del día! Cuándo
por una sola vez y aquí, enfilando
cielo y tierra, estaremos ciegos. Tardes,
mañanas, noches, todo, árboles, senderos,
cegadme! El sol no importa, las lejanas
estrellas...¡Quiero ver, oh, quiero veros!
Y corre el vino y cuánta,
entre pecho y espalda cuánta madre
de amistad fiel nos riega y nos desbroza.
Voy recordando aquellos días. ¡Todos,
pisad todos la sola uva del mundo:
el corazón del hombre! ¡Con su sangre
marcad las puertas! Ved; ya los sentidos
son una luz hacia lo verdadero.

Tan de repente ha sido.
Cuánta esperanza, cuánta cuba hermosa
sin fondo, con olor a tierra, a humo.
Hoy he querido celebrar aquello
mientras las nubes van hacia la puesta.
Y antes de que las lluvias del otoño
caigan, oíd: vendimiad todo lo vuestro,
contad conmigo. Ebrios de sequía,
sea la claridad zaguán del alma.
¿Dónde quedaron mis borracherías?
Ante esta media azumbre, gracias, gracias
una vez más y adiós, adiós por siempre.
No volverá el amigo fiel de entonces.

(Vélez, 2011: 100)

“El Ángel de las bodegas”, de Rafael Alberti, forma parte del capítulo dedicado a la bodega y su leyenda:

“Fue cuando la flor del vino se moría en penumbra
y dijeron que el mar la salvaría del sueño.
Aquel día bajé a tientas a tu alma encalada y húmeda,
y comprobé que un alma oculta frío y escaleras
y que más de una ventana puede abrir con su eco otra voz, si
es buena.
Te vi flotar a ti, flor de agonía, flotar sobre tu mismo espíritu.
Alguien había jurado que el mar te salvaría del sueño.)
Fue cuando comprobé que murallas se quiebran con suspiros
y que hay puertas al mar que se abren con palabras.”

(Vélez, 2011: 106)

Francisco Vélez comparte con Baudelaire la opinión de que “el vino es semejante al hombre y que jamás se sabrá hasta qué punto es posible estimarlo y despreciarlo, amarlo y odiarlo, ni de cuántos actos sublimes o fechorías odiosas es capaz” (Vélez, 2011: 9), e ilustra con el poema “El alma del vino”, del poeta francés; “Vino y Rosas”, del cordobés Ibn Zaydun (Córdoba 1003-1070); y el soneto de Quevedo “Tudescos moscos de los sorbos finos”, la sección del libro titulada “El vino y la mesa”:

El alma del vino

« ¡Hombre, elevo hacia ti, caro desesperado,
Desde mi vítrea cárcel y mis lacres bermejos,
Un cántico fraterno y colmado de luz!»

Sé cómo es necesario, en la ardiente colina,
Penar y sudar bajo un sol abrasador,
Para engendrar mi vida y para darme el alma;
Más no seré contigo ingrato o criminal.

Disfruto de un placer inmenso cuando caigo
En la boca del hombre al que agota el trabajo,
y su cálido pecho es dulce sepultura
Que me complace más que mis frescas bodegas.

¿Escuchas resonar los cantos del domingo
y gorjear la esperanza de mi jadeante seno?
De codos en la mesa y con desnudos brazos
Cantarás mis loores y feliz te hallarás;

Encenderé los ojos de tu mujer dichosa;
Devolveré a tu hijo su fuerza y sus colores,
Siendo para ese frágil atleta de la vida,
El aceite que pule del luchador los músculos.

Y he de caer en ti, vegetal ambrosía,
Raro grano que arroja el sembrador eterno,
Porque de nuestro amor nazca la poesía
Que hacia Dios se alzaré como una rara flor!"

(Vélez, 2011: 145)

Vino y Rosas

“Cuántas veces pedí vino a una gacela/
y ella me ofrecía vino y rosas,/

pues pasaba la noche libando el licor de sus labios/
y cogiendo rosas en su mejilla.”

(Vélez, 2011: 136)

Soneto

Tudescos moscos de los sorbos finos
caspa de las azumbres más sabrosas,
que porque el fuego tiene mariposas,
queréis que el mosto tenga marivinos.

Aves luquetes , átomos mezquinos,
motas borrachas, pájaras vinosas,
pelusas de los vinos invidiosas,
abejas de la miel de los tocinos,

liendres de la vendimia, yo os admito
en mi gazzate pues tenéis por sogá
al nieto de la vid, licor bendito.

Tomá en el trazo hacia mi nuez la boga,
que bebiéndoos a todos, me desquito
del vino que bebistes y os ahoga.

(Vélez, 2011: 134)

Como textos representativos del capítulo final, que Vélez titula “Los embrujos del vino”, destacamos el poema “Al vino”, de Jorge Luis Borges, y “Malagueña”, de Federico García Lorca:

¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa
conjunción de los astros, en qué secreto día
que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa
y singular idea de inventar la alegría?

Con otoños de oro la inventaron. El vino
fluye rojo a lo largo de las generaciones
como el río del tiempo y en el arduo camino
nos prodiga su música, su fuego y sus leones.

En la noche del júbilo o en la jornada adversa
exalta la alegría o mitiga el espanto
y el ditirambo nuevo que este día le canto

otrora lo cantaron el árabe y el persa.
Vino, enséñame el arte de ver mi propia historia
como si ésta ya fuera ceniza en la memoria.

(Vélez, 2011: 150)

Malagueña

La muerte
entra y sale
de la taberna.
Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.
Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.
La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

(Vélez, 2011: 166)

Entre el centenar de escritores recogidos en la antología de Francisco Vélez, *El vino en la Poesía*, no se encuentra José Hierro, pese a que la presencia del vino, y el alcohol en general, son elementos habituales en su poesía, con cerca de medio centenar de referencias, como demostraremos en breve, en un apartado monográfico.

2.1.2 .Otros alcoholes

Como hemos visto, el vino aparece en la literatura como parte de las celebraciones, como elemento desinhibidor, como complemento del amor y como

bálsamo para aplacar los males del alma y del cuerpo; facilita la comunicación, a veces desatando las lenguas. Sin embargo, cuando los poetas han necesitado buscar otras realidades, lo han hecho a través de otras sustancias y de otros alcoholes; sobre todo desde finales del siglo XIX. Otros alcoholes de más alta graduación y, por ende, más efectivos: la absenta, conocida desde tiempos remotos como ajenjo, que hizo furor entre los poetas franceses e ingleses finiseculares, o el whisky y la ginebra, más del gusto de los autores de la segunda mitad del siglo XX; autores que cambiarán el vaho de las tabernas por el humo de los bares; el vino conversado por el whisky en solitario, como sucederá con José Hierro a partir de *El libro de las alucinaciones* (1964).

La primera cita en castellano en la que se combinan los alcoholes anteriormente citados se halla en el poema “Brindis Bohemio”, del poeta mexicano Guillermo Aguirre Fierro (1887-1949):

“Pero en todos los labios había risas,
inspiración en todos los cerebros,
y, repartidas en la mesa, copas
pletóricas de ron, whisky o ajenjo.”

(Zaid, 1991: 491)

“Brindis bohemio” es también el título del poema en el que el poeta panameño León A. Soto (1874-1902) alude a la absenta de manera indirecta, mencionando el color de la copa con la que se brinda:

“A apurar iban ya los concurrentes
la verde copa, de licor repleta,
cuando una voz jovial dijo: "Poeta:
brinda por la salud de los presentes.”

(Soto, 1974: 91)

La más antigua referencia al ajenjo -la absenta-, la hallamos en la Biblia:

“El tercer ángel tocó la trompeta, y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas. Y el nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas.”

(Apocalipsis, 8:10-11):

La absenta, que ha quedado indisolublemente unida en el imaginario popular a la vida bohemia, nace como un elixir en Suiza, aunque se popularizó en Francia entre los artistas e intelectuales, hasta que se prohibió su producción en 1915. Entre sus adeptos destaca Charles Baudelaire (1821-1867), que la alude en su poema “Enivrez-Vous”:

“Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront: "Il est l'heure de s'enivrer! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.”

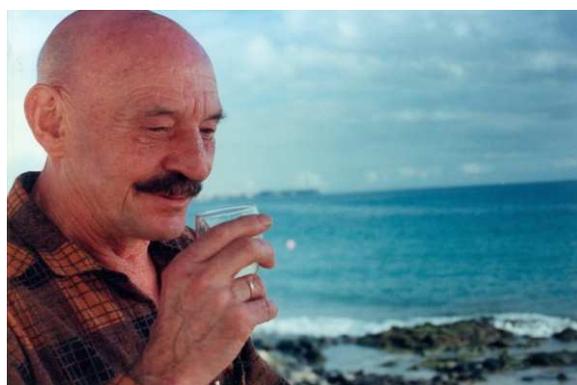
(Baudelaire, 2003: 466)

Consumían absenta Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1855-1891), y Oscar Wilde que, en una carta a su amiga la escritora Ada Levenson (1862-1933), a la que él llamaba Sphinx, dice lo siguiente:

“After the first glass you see things as you wish they were. After the second, you see things as they are not. Finally, you see things as they really are, and that is the most horrible thing in the world.” (Levenson, 1930: 39).

Una reflexión sobre la que volveremos más adelante al abordar el papel del alcohol como elemento catalizador en el proceso creativo de José Hierro y muy especialmente en la gestación de “Caleidoscopio y polaco”.

Mezclados y agitados. Los escritores y sus cócteles. En diciembre de 2012, con este apartado ya concluido, sale a la luz la antología de Antonio Jiménez Morato con ilustraciones de Lorenzo Pérez. El antólogo adjudica un cóctel a cada uno de los 38 escritores – incluye entre ellos a Luis Buñuel- de la literatura universal. El libro contiene al final una guía práctica que facilita la preparación de los cócteles.



José Hierro 1989



Lanzarote 1998

2.2. Referencias al alcohol en la poesía de José Hierro

El término vino tendría, según hemos visto hasta ahora en la historia de la literatura, un uso real y otro simbólico. Hierro se referirá a ambos en una entrevista concedida en 1991: “El vino puede aludir al producto elaborado a partir de la uva o al significado simbólico en el que los héroes son *criaturas de la alegría, bebedores del vino nuevo del instante*”, falsos semidioses, como los que dan título al siguiente poema:

(...)
“Nos creíamos semidioses
de los que danzan junto al fuego,
Criaturas de alegría,
Bebedores del vino nuevo
Del instante. Nos figurábamos
Carne de estrella, duros pechos
del bronce duro de los héroes,
piedras sin dueño.”
(...)

(Hierro, 2009:84)

Sin embargo, el vino tendrá un tercer significado en la obra del poeta, que Corona apunta ya en esa misma fecha: “a medio camino entre ambos están los efectos que produce el vino, propiciando la anulación de la consciencia y la coincidencia con la imagen interior perdida” (Corona, 1991: 419). El alcohol se irá convirtiendo poco a poco, pero sistemáticamente, en un elemento catalizador que está dentro y fuera del poema; Hierro escribe en los bares, bebe mientras escribe, y cada vez con más frecuencia aparece nombrado en los textos; el alcohol que pasará, sobre todo con el *Libro de las alucinaciones* y, a partir de ese momento, a formar parte incuestionable del proceso creativo, de gestación y redacción del poema.

Volviendo a la reflexión de Corona, muy en la línea de la de Oscar Wilde recientemente citada; se aprecia claramente en “Episodio de primavera”:

Del vivir nace el cantar.
El cantar es como el vino
de sus uvas. En la copa
cae sonoro y amarillo,
el vivir otoño: mano
que estrujará los racimos.

Al beber el canto pone
en pie los desvanecidos
días. La resurrección
de todo aquello que fuimos,
comienza en el canto.
La resurrección, el camino
que bordea la penumbra
y va a la vida...
(...)

Pero ante mí se levantan
mis días. Son los racimos
que yo estrujé, lo que dieron
el agrio y ardiente vino.

Vino del cantar. Cantar
que es un nombrar escondido
de cosas que tienen patria
en mi corazón. Un rítmico
nombrar secretos de muerte
que a mí me mantienen vivo.

(Hierro, 2009: 420)

El vino pintará entonces nuevos mundos, como sucede en el poema “Vino”, sexto poema de su primer libro, *Tierra sin nosotros* (1947); mundos para el poeta perdidos:

Puentes de yedra. Arroyos largos...
como brazos. Sol amarillo entre las ramas despojadas.
¡Qué mundos nuevos pinta el vino!

Deja su sangre en los toneles;
En nuestro pecho hunde su pico.
Con ramas y hojas del otoño
En las frentes hace su nido.

Si bebemos su roja música,
su caliente denso río,
bajo los pies vibra la selva
con tambores de sacrificio.

Nace en nosotros una fuerte
pasión de seres primitivos
y todo es viento, vida: fuego
en que ardemos sin consumirnos.

Alegría tu rosa roja
Nos inunda de ocasos tibios.
Y cuando ya te desvaneces
¡qué solitarios nos sentimos!

¡Qué despertar a la tristeza
Sin engañosos espejismos!
Y nos reímos de nosotros,
Pero no nos arrepentimos.

(Hierro, 2009: 61)

Un significado muy próximo al ejemplo anterior es el de “Vino y pastoral”:

(...)
En la copa
cae el vino encendido,
canta su canción roja,
palpita en el cristal,
huele a estío de gloria.
Manantiales de ayer,
ninfas maravillosas...
(...)

(Hierro, 2009: 374)

En el poema “Paganos”, el “yo” que habla en el poema es consciente de la pérdida del paraíso, de la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido y pregunta “¿para qué apuras el vino?”:

PAGANOS

(...)
Subía entonces a tu casa
la Juventud. (para qué apuras
el vino). Y abrías tus ríos,
tu paisaje arrastraba espumas
ilusorias, pétalos de oro
del estío, la boca púrpura
del poniente, el óxido pálido
del mar, los nidos que la lluvia
habita...
(...)

(Hierro, 2009: 457)

El poema “Verano”, de *Alegría*, vuelve a ser una constatación de la pérdida del paraíso, de esa *caída* kierkegaardiana a la que Corona vuelve una y otra vez en su estudio sobre la poesía de José Hierro, *Realidad vital, realidad poética* (1991):

Caído mi cuerpo,
verano en tu lomo,
llueven a mi carne
flechas de oro,
músicas calientes,
vinos rojos,
ritmos desbordados
de tu oscuro fondo.
(Pegado a la tierra
yo los oigo)
(...)

(Hierro, 2009: 135)

La consciencia de la embriaguez es también la de su verdad en el poema “El que da la alegría”; el poeta reclama lo auténtico, sin disimulos, aunque sea el vicio quien lo guíe:

(...)
Sé el vino que emborracha
y por vicio se quiere;
no el sándalo que el hacha
perfuma, que lo hiere”
(...)

(Hierro, 2009: 141)

En “Razón” vuelve el concepto clásico del alcohol para aliviar las penas, para encubrir el sufrimiento:

“Tal vez porque cantamos embriagados la vida
crees que fue con nosotros lo que tú llamas buena”
(...)

(Hierro, 2009: 198)

En *Con las piedras, con el viento*, poemario centrado en el tema amoroso,
se reproduce el binomio clásico vino/amor:

(...)
La tarde se desnuda,
muestra sus hondos oros.
Encanta cada forma
con su vino glorioso”
(...)

(Hierro, 2009: 221)

Lo mismo sucede en “Dos fábulas para tiempos sombríos, en “Génesis III”:

(...)
Volver a amar era llorar
por la dicha desvanecida.
Era encontrar con quien partir
el pan y el vino de otros días.
(...)

(Hierro, 2009:241)

En “Demasiado tarde”, el vino vuelve a ser el producto de la uva, el que al
ser consumido iguala en sus efectos a los vencedores con los vencidos:

(...)
Prisa por llegar. Candentes
avideces. Rojo vino
en que los vencedores
se igualan a los vencidos.”
(...)

(Hierro, 2009: 256)

En *Quinta del 42*, en el poema a Víctor Corruedo, vuelve el vino a simbolizar un tiempo hermoso y vencido, el tiempo anterior a la Guerra:

(...)

Él fue a todas las cosas
como si así se hurtase a su destino.
Enloqueció en las cimas
Gloriosas del estío;
multiplicó su cuerpo; le embriagaban
maravillosos vinos.

Bajó de las montañas
Misterioso y vencido”

(Hierro, 2009: 314)

La nostalgia y el sentido figurado por lo perdido volverán con
“Noviembre”:

(...)

Se vertió el vino del ánfora
celeste de la aventura.
Ay alma, por qué volaste
con alas que no eran tuyas.

(Hierro, 2009: 330)

En “Tiempo sin mí”, el vino del desencanto, el vino amargo que se menciona con frecuencia en la Biblia, sobre todo, como veremos al analizar “Caleidoscopio y polaco”, en el Apocalipsis:

(...)
No sé si habrás sucedido
para que me emborrachara
con tu vino amargo;
no sé si habrás sido sólo
sueño y fantasía...

(Hierro, 2009: 331)

En “Romance”, el pan y el vino simbolizan la celebración de la vida, pero también lo efímero de ésta y lo inevitable del destino:

(...)
Horas de pan y de vino.
Hojas que van a su otoño.
(...)

(Hierro, 2009: 345)

La fugacidad vuelve a ser protagonista frente a la ignorancia de apurar el instante sin saber lo que se hace, con la misma inconsciencia con que podría apurarse, sin paladearlo, un vino añejo:

Me creía el dueño del mundo
y no era dueño de mí mismo.
Bebí como un vino de siglos,
la fugacidad del minuto:

la nube que aprende a trazar
su alto vuelo maravilloso,
(...)

(Hierro, 2009: 364)

En “Estar solo”, el vino vuelve a ser un elemento de celebración de la vida y del amor:

(...)
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.

(Hierro, 2009: 377)

En “Hotel”, la pérdida del amor hace que se desvirtúen los elementos que lo celebran y simbolizan:

(...)
No tiene ojos la lluvia.
(Ya ni siquiera sueño.)
Ni labios en que tiemblen
la vida, el vino, el fuego.
(...)

(Hierro, 2009: 378)

En *Cuanto sé de mí* (1957), en el poema “Mambo”, el vino dará paso, por primera vez, a la mención de otros alcoholes. Un elemento digno de reseñar, porque a partir de este instante, y paulatinamente, se convertirá en un elemento clave en el proceso de elaboración del poema. Junto a él aparece un humo que no

es de fuego, y que será el principio de numerosas alusiones al tabaco y al reconocimiento de la embriaguez:

(...)

Una nebulosa quema
la sombra. Alcohólicos pájaros
cruzan palmeras de tela,
van a morir a mis brazos.
Y un humo que no es de hoguera...
Luciérnagas que ha inventado
el polvo...

(...)

Pero en todo estaba yo.
Mundo fugaz, desplomado
Ahora en un instante, hundido
en el licor de mi vaso.
(Pasan, giran las muchachas,
fumando o bailando.)
El vino recuerdo fue
Mosto de instante pisado
(autenticidad, etcétera...)
por los pies iluminados
de la verdad. Pues no hay nada
mínimo, o que ocurra en vano,
sin una razón...

(...)

Autenticidad, etcétera.
Debo de estar muy borracho
esta madrugada. O debo
de estar aún poco borracho.
Renuncio a lo que quisiera
para vosotras (fumando,
bailando, Mambo.)

(...)

(Hierro, 2009: 411)

“Interior” es un retrato; posiblemente de sus días, la lectura, la literatura, la copa ya inseparable como el tabaco y, de nuevo, lo efímero del tiempo:

Libro,
botella, cenicero.
(...)

Al contacto
De tu frente, los días
volaban desprendidos
de la copa. (...)

(Hierro, 2009: 415)

En “Requiem”, como todo en los “reportajes”, el vino es su referente, el producto de la vid, aunque la acción fratricida lo convierta en símbolo de la guerra:

(...)
El no ha caído así. No ha muerto
por ninguna locura hermosa.
(Hace mucho que el español
muere de anónimo y cordura,
o en locuras desgarradoras
entre hermanos: cuando acuchilla
pellejos de vino, derrama
sangre fraterna). Vino un día
porque su tierra es pobre. El mundo
Liberame Domine es patria.
Y ha muerto. No fundó ciudades.
No dio su nombre a un mar. No hizo
más que morir por diecisiete
dólares (él los pensaría
en pesetas). *Requiem aeternam.*

Y en D'Agostino lo visitan
los polacos, los irlandeses,
los españoles, los que mueren
en el week-end.
(...)

(Hierro, 2009: 418)

En “Pigmalion”, el vino es símbolo de la prosperidad:

(...)
“Pero tú te has negado a tu destino.
Cantando huías- eras libre-, el vino
se derramaba de los odres llenos.

Y tú bebiste hasta saciarte. Ahora
no precisas de mí, mi creadora.
Eso era todo. Nada más ni menos.

(Hierro, 2009: 452)

En “Madrigal”, vuelve el vino mítico de la celebración del amor, el vino sagrado:

(...)
Qué vale nada lo que tú.
Rebosa la eternidad tu vaso,
llueve su vino sobre nuestra carne.
(...)

(Hierro, 2009, 454)

En *Libro de las alucinaciones* (1964), el alcohol, como ya adelantábamos, se convierte sistemáticamente en un elemento que está dentro y fuera del poema, que pasa a formar parte incuestionable del proceso creativo, de gestación y redacción del poema. Y así lo manifiesta Hierro al aludir al acto creativo, al carácter metapoético de “Teoría y alucinación de Dublín” (la cursiva así lo

confirma), de construcción de otro tipo de realidades; es, a partir de este momento, un imprescindible catalizador de la mirada del poeta:

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.
Él no puede dar vino,
Nostalgia a los demás: solo palabras.
Si les pudiese dar acción...
(...)*

(Hierro, 2009: 471)

Alucinación

*(...)
“No sé si lo recuerdo o lo imagino.
(Imaginar y recordar me llenan
el instante vacío.)
Me asomo a la ventana.
Fuera no es Dublín lo que veo,
Sino Madrid. Y, dentro, un hombre
sin nostalgia, sin vino, sin acción,
golpeando la puerta.
(...)*

(Hierro, 2009: 473)

En “El mar en la llanura”, el vino vuelve a ser nostalgia, símbolo de un tiempo perdido:

(...)
Esta mañana te ha teñido
el recuerdo de vinos pálidos.
En las ramas de acacia, otoño
puso a dorar su seco manto.
(...)

(Hierro, 2009: 491)

En “Los Andaluces”, el vino tiene un significado real, no simbólico, es un elemento más de la cultura del paisaje de Andalucía:

(...)
En dónde habrían dejado
sus jacas; en donde habrían
dejado su sol, su vino,
sus olivos, sus salinas.
(...)

(Hierro, 2009: 500)

Con “Yepes Cocktail”, el whisky y la ginebra hacen su entrada en la poesía de José Hierro que, hasta este momento, ha hablado fundamentalmente, como hemos visto, del vino y, en alguna ocasión, de “alcohol” o “licor”.

Aparece por primera vez nombrado un alcohol que no es el vino; el whisky y, a continuación, la ginebra. Se introduce también el diálogo como recurso poético, otras voces y comentarios, también los recursos intertextuales:

(...)
¿Otro whisky’
La pelirroja
-caderas anchas, ojos verdes-
ofrece ginebra a un amigo.
Hombros y pechos le palpitan
En el reír. *¡Oh llama de amor viva,*

Que dulcemente hieres!...

Junto al embajador de China,
Detrás de la cantante sueca,
Del agregado militar
De Estados Unidos de América,
Juan de la Cruz bebe un licor
De luz de miel...

(...)

*(Juan de la Cruz, dime si merecía
Padecer con fuego y sombra,
Beber los zumos de la pesadumbre,
Batir la carne contra el yunque, Juan
de Yepes, para esto... Vagabundo
por el amor, y huérfano de amor...)*

(Hierro, 2009: 503-504)

En el poema “Viejo San Juan”, de *Agenda* (1991), el poeta bebe y se despide; el aguardiente tiene sabor a lágrima:

Junio se acerca, paso a paso de oro.
Llama con su aldabón de lluvia cálida.
Alguien deja en la mesa la copa de aguardiente
Y la sombra de una manzana.
(...)
El aguardiente tiene sabor a lágrima,
A sonrisa oxidada por la lejanía.
La manzana de sombra se disuelve
A la sombra del puente -¿este, aquel? Quién lo sabe-.
El aguardiente tiene sabor a nunca más.

(Hierro, 2009: 565)

En los poemas en prosa de “Cinco cabezas”, los licores son negros; como amargos o podridos son el resto de los elementos que en la enumeración los acompañan:

Esta cabeza ha saboreado licores negros, ha mordido
panes amargos, frutos podridos. (...)

(Hierro, 2009: 574)

El vino del poema de *Agenda* (1991), “Lope. La Noche. Marta”, no es más que vino:

(...)
“Salí al rayar el alba -digo- .
Lamía el sol las paredes leprosas.
Olía a vino, a miel, a jara”
(...)

(Hierro, 2009: 600)

Lo mismo sucede con el orujo del poema “La casa”, pese a que esa casa simbolice la vida y la propia evolución poética, las reflexiones metapoéticas de Hierro. Recordemos que es uno de los poemas póstumo o final de libro que se publican en cursiva:

(...)
*Qué pensará el gato feudal
Al saber que no tiene alma;
Y los ajos, qué pensarán
El domingo los ajos, qué
Pensarán el barril de orujo,
El tomillo, el cantueso, cuando
Se miren al espejo y vean
Su cara cubierta de arrugas.*
(...)

(Hierro, 2009: 606)

2.2.1. Las referencias al alcohol en *Cuaderno de Nueva York*

Decíamos en un capítulo anterior que tanto los poemas “Rapsodia in blue” como “En son de despedida”, de *Cuaderno de Nueva York* (1998), tenían su origen en un único y final paseo que dio José Hierro por la ciudad, la última semana de febrero de 1998. Identificamos, en este caso, como en la mayoría de los textos del libro, al yo poético con el propio autor, que deambula por la ciudad, perdido entre el alcohol y sus miedos.

Las referencias al alcohol en *Cuaderno de Nueva York* son más numerosas y explícitas. En “Cantando en Yiddish”, cobra protagonismo la cerveza, una bebida que aparece por primera vez en la poesía de José Hierro. El fin, como está escrito en el propio jarro que la contiene, es alegrar el corazón, en el sentido clásico con el que se aludía al vino en la literatura grecolatina. La cerveza es en este texto el elemento capaz de hacer aflorar físicamente lo que se hallaba cifrado, oculto. Es quien revela la palabra invisible, secreta:

“yo alegraré tu corazón” reza una leyenda
Alrededor de la boca del jarro de cerveza.
Mi mano, la del ensimismado, la del silencioso
Que ha aprendido a no recordar,
Vierte sobre el pergamino que ellos -¿lo dije ya?- no ven,
El contenido de uno, dos, tres, no sé cuántos
jarros de cerveza. Y las palabras
que balbucean, o garrapatean, se disuelven,
emergen en el palimpsesto
los signos anegados, las palabras primeras
-raspadas, desvanecidas, espectrales-
que daban testimonio de sucesos,
crónicas desoladas y sombras,
que ya no quieren recordar,
que ya no saben descifrar.

(Hierro, 2009: 636)

En este poema está todo aquí dormido, bajo el texto evidente. No lo perdamos de vista como claro antecedente de “Caleidoscopio y polaco”, en el que el yo poético volverá a encontrarse con un lenguaje desconocido e incomprensible; esta vez el polaco que, pese a la incomunicación que *a priori* supone la barrera del idioma, termina siendo salvada por la emoción.

En los primeros compases de esta investigación, supusimos que el origen de este texto se hallaba, como el del resto de las menciones a Polonia, inspirado en las conversaciones mantenidas entre Hierro y Józef Wittlin. Sin embargo, en el transcurso de una entrevista mantenida con D. R. Schnabel, en Liverpool, el 14 septiembre de 2013, se desveló que el texto tiene su semilla en una velada que José Hierro pasó en casa del melómano austriaco exiliado en Nueva York, Herbert Hull. Durante esa reunión, Hull habló de su experiencia en Auschwitz y, emocionado al revivir aquellos momentos, rompió a cantar en yiddish.

La “Coplilla después del 5º bourbon” sólo lleva la mención del alcohol en el título, y sus versos debieron de formar en origen, y a nuestro juicio, parte de aquel primer borrador/ experiencia de “Rapsodia in blue” y “En son de despedida”, tal y como se desprende de las conversaciones mantenidas con el poeta en Lanzarote, pocos meses después de la publicación de *Cuaderno de Nueva York* (Conversaciones Hierro/ Soler, noviembre de 1998):

Pensaba que sólo habría
Sombra, silencio, vacío.
Y murió. Estaba en lo cierto.
El mismo Dios se lo dijo.

(Hierro, 2009: 662)

José Hierro escuchó por primera vez el *Quinteto en Do mayor* de Schubert con Herbert Hull, en 1992. En su homenaje al autor de la que terminaría por ser su obra favorita, el poeta vuelve a referirse a las copas; en este caso como celebración de un encuentro, aunque fuera con comensales ausentes:

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,
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.
¿Dónde estarán los compañeros que no ve?
Acaso fueron arrastrados por las aguas de Heráclito
hasta donde el ocaso se remansa y languidece.
(...)

(Hierro, 2009: 665)

La mención que se hace en “Los Claustros” al vino y al aguardiente, no tiene otra intención que la de constatar la realidad de su consumo en las tabernas de los pueblos:

(...)
No, si yo no digo
que no estén mejor donde están
—en estos refugios asépticos—
que en las tabernas de sus pueblos,
ennegrecidos los pulmones
por el tabaco, suicidándose
con el porrón de vino tinto,
o con la copa de aguardiente,
oyendo coplas indecentes
en el tiempo de la vendimia,
rezando cuando la campana
tocaba a muerto.
(...)

(Hierro, 2009: 672)

En “Lear King en los Claustros”, se utiliza el término licor en un sentido figurado, una imagen que volveremos a hallar en “Caleidoscopio y polaco” asimilada a la visión desde un acuario:

(...)
Desaparece antes de que te vea
Sumergida en un licor trémulo y turbio,
como a través de un vidrio esmerilado.
Antes de que te diga:
“Yo sé que te he querido mucho,
Pero no recuerdo quién eres.”

(Hierro, 2009: 675)

En el poema “En son de despedida”, el yo poético, que parece estar desorientado, recupera los pasos que, iniciados a la orilla del río, desembocan en el Kiss Bar, aunque no está seguro de dónde estaba el principio y dónde el fin. Toma el último whisky en el Kiss bar, y la última margarita en Santa Fe:

(...)
Recupero los pasos iniciados a la orilla del río
Y que desembocaban en “Kiss Bar” (aunque no estoy seguro
Dónde estaba el principio y donde el fin).
(...)
Bebo el último whisky en el “Kiss bar”,
La última margarita en “Santa Fe”,
Rodeo luego la ciudad y su muralla de agua
En la que ya no queda nada que fue mío.
(...)

(Hierro, 2009: 684)

Continúa el yo poético, ya en “Rapsodia in blue” -pese a que éste sea el poema que acabará abriendo el libro- transfigurado por la noche, oficiando el rito de la transfiguración:

Transfigurado por la noche, oficio
el rito de la transfiguración/
con libaciones de ginebra, bourbon,
whisky, tequila, ron, humanizadas/
por el zumo de lima, ácida y verde,
que habla mi misma lengua con acento más dulce./

Será entonces cuando “la geometría de Nueva York se arruga,/ se reblandece como una medusa,/ se curva, oscila, asciende, lo mismo que un tornado/ vertiginosa y salomónica.”

Una visión mediatizada por el alcohol, como el friso de Nueva York de “Baile a bordo”, en el que “Se retuercen/ los bloques impasibles, lo mismo que serpientes,/ me rodean, me envuelven; nos envuelven.”

Fluye la ciudad y con ella la conciencia. Las voces y los tipos se mezclan y se quiebran, se destruyen.

El yo poético de “Rapsodia in blue” se pregunta en los últimos compases del poema en qué lugar del tiempo se funden la luz y la sombra.

(...)

Buenos días.

En qué lugar del tiempo se ha fundido
la música que los astros destilaban
con la que compusieron el alcohol
y la sombra?

(...)

(Hierro, 2009: 619-621)

2.2.2- Referencias al alcohol en “Caleidoscopio y polaco”

De ese lugar del tiempo, finales de febrero de 1998 surgen los textos que abren y cierran cuaderno de Nueva York, como ya adelantábamos en capítulos anteriores, “Coplilla para después del 5º bourbon” y una nueva versión del poema nacido en Cracovia en noviembre de 1997, titulado originalmente “El polaco”, que pasará a llamarse posteriormente “Caleidoscopio y polaco”, y en el que el

alcohol se convierte en hilo conductor, en materia caleidoscópica en la que se cifran los mensajes de las Siete Iglesias de Asia.

El poema se inicia en el pub de Nueva York donde se emborrachaba, Dylan Thomas, el White Horse Tavern, en cuya puerta murió el escritor tras haber consumido dieciocho medidas de whisky. Allí se dan cita, fuera del tiempo, el yo poético, la sombra de Dylan Thomas y la de Claudio Rodríguez, y un hombre cuya biografía se resume en “sílabas, susurros tartamudos , / exiliados de una lengua de brumas”: un polaco.

(...)

Este desconocido
traduce con su dedo índice
sobre el estaño amaneciente del mostrador
gestos, sonidos doloridos y sonámbulos
que descuaja de su memoria.
Luego me los ofrece en el vaso de whisky,
en el caleidoscopio que compone y ordena
sucesivas constelaciones geométricas
simetrías fugaces.

El alcohol aparece como hilo conductor, como desencadenante, justificación y pauta del poema y de la comunicación.

El alcohol se presenta como elemento que permite relacionarse, que los iguala al beber, pese a que al principio la comprensión sea imposible al no hablar la misma lengua:

(...)

Desde el interior de este vaso
de noche y pesadumbre
en qué lengua de fuego,
me habla y qué me está contando.

Los efectos del whisky, su capacidad para difuminar la realidad, propician la comunicación sin una lengua común, como veremos en los siguientes versos del borrador:

(...)

“Esta copa, este sello
que rompe el ángel me traduce
lo que tú dices. Es el ángel
del cuarto sello.”

(...)

Y el polaco abre el 5° sello
Y el ángel lleva a sus labios y a los míos
Su 5ª copa de aguardiente
Y comienzo a llorar desconsolado.

(...)

Muevo los labios del polaco/ el mueve mis labios
es una hermosa canción a dos voces
cuando bebemos el sexto sello.

(...)

y abrimos el (alcohol) 7° sello, y lloramos
Por los hijos que tal vez no existan

(...)

Se trata de una compleja situación en la que conviven distintos momentos y lugares, en la que el tiempo y el espacio no existen. Se cruzan los escenarios del Pub de Nueva York y las calles de Cracovia, el tiempo en el que brindan, el de las vivencias del polaco en su ciudad de origen y el del deambular del yo poético por Cracovia. Una alucinación en la que de la Catedral de San Patricio de Nueva York se sale a la plaza de la ciudad polaca, y mientras tanto suenan las trompetas al final de cada vaso, y los ángeles de las siete Iglesias de Asia desgranar sus mensajes, como hacían las ardillas en *Cuaderno de Nueva York*.

El alcohol es protagonista del poema como tema, interviene al ser consumido en la redacción del texto mediatizando el flujo de la conciencia y se refleja en la grafía, que se va haciendo, con las copas, cada vez más filiforme e ilegible.

3.- Los ángeles como herencia poética. Sintético panorama introductorio

En el origen del poema “Caleidoscopio y polaco”, como ya ocurriera con el de *Cuaderno de Nueva York*, vuelve a desplegarse una ciudad, Krakow. La primera se le aparece “mágicamente”, la segunda como un misterio que necesita descifrar, y que desde el comienzo vincula con el Apocalipsis, y el ángel de Laodicea, un elemento recurrente en la poesía de José Hierro.

Y abrió el paquete de tabaco
y salió humeando el ángel de Laodicea,
que vomitaba a los tibios
y la ciudad de Krakow se desplegó
y la veía como si la soñase.

(Caleidoscopio y polaco, A.4.2, 1)

Es la Generación del 27 la que incorpora de manera definitiva y masiva la figura del ángel a la poesía española del siglo XX. Un fenómeno que ha estudiado en profundidad José Manuel Marín Ureña en su tesis doctoral “La figura del ángel en la generación del 27”

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18807>

Se trata de un legado del que José Hierro es indiscutible heredero desde que escribe sus primeros poemas a la sombra de los versos de Gerardo Diego. En este sentido coincidimos con la afirmación de Marín Ureña (2003: 13), que mantiene que en el arte el ángel no es nunca un hallazgo sino una herencia:

“Es el descubrimiento de un proceso, de una tradición, de un trabajo. Ante el ángel sólo se puede anhelar la transformación, el cambio. El ángel se reveló. El tiempo de la luz y del milagro ha pasado. Hay que entender y

asumir que todo escritor que aspire a una poetización de la imagen del ángel se acerca a una entidad cuyo nacimiento es textual y artístico. Somos receptores de una figura configurada en esencia escrituralmente. El ángel es un texto, pero un texto abierto, esto es, maleable, apto para la transformación, para el progreso, lo que podría convertirlo para muchos en mito en tanto que emana del ángel una calidad de pervivencia en el tiempo gracias a su disposición a la adaptación.”

De gran importancia en esta herencia serán los ángeles de Juan Ramón Jiménez que suponen, según Marín Ureña (2003: 230), “la referencia española en el proceso de ligazón de los ángeles al medio”; hablamos de referencia española porque esta vinculación aparece, también, en Rimbaud. La otra aportación del poeta de Moguer, que ya había sido esbozada en la poesía de Bécquer, es la que conecta ángeles y emociones, aunque, como advierte Marín (2003: 233), “los ángeles no son aún encarnaciones de sentimientos, sino que únicamente colaboran como una pieza más en las sugerencias de un contexto preciso”. En ocasiones los ángeles simbolizan las preocupaciones que el poeta necesita plantear por escrito.

En *Diario de un poeta recién casado* descubriremos a unos ángeles que han dejado de circular por el cielo y la tierra para hacerlo por las regiones del alma: atraviesan las regiones invisibles de una mortal, su alma, un ámbito a través del que unos mensajeros celestes en corceles transportan el enigma del centro del cielo, aquello que confiere sentido a todo lo que otorga al poeta el fundamento de su vida, a saber, el amor del ser querido” (Marín, 2003: 233).

En el caso de Gerardo Diego, primer referente poético de José Hierro, el ángel es una figura recurrente a lo largo de su amplia y variada producción. Este ángel se adaptará a los diversos temas y escenarios, entre los que se cuentan el amor, la música, el paisaje, la religión e, incluso, los toros. Destaca Marín en su estudio (2003: 387): “Los ángeles de Gerardo Diego son una admirable traducción del universo semántico del escritor, y evidencian la magistral correspondencia y coherencia constructiva entre materia y fondo.” El hecho de que, por lo general,

estos ángeles no sean producto de una proyección interior, resulta un rasgo diferenciador con respecto a la mayoría de los poetas de su generación, y en especial en relación con Alberti.

De la figura del ángel se valdrá el poeta santanderino para describir el sentimiento amoroso en el soneto “Advenimiento”, que abre *Amor solo* (1958), y que citamos íntegro por coincidir, a nuestro juicio, tanto en la cualidad ardiente del amor que se describe como en la ausencia de “salida/ camino”, con dos poemas de *Con las piedras con el viento* (1950) de José Hierro, pertenecientes ambos a “Demasiado tarde” y que analizaremos más adelante:

Ángel quizá del trueno y las almenas,
o buitre -huye, paloma pavorida-
viene el Amor a mí- ya no hay salida-
derecho a mis entrañas y a mis venas.

Viene agitando ráfagas, cadenas,
silbando, ardiendo, arojando. Oh, la crecida
pupila del terror. ¡Socorro! Oh vida,
oh, plenitud que a gloria me condenas.

Sus uñas me clavó, garras de raso.
Contra plumas y látigos de fuego
Se erizan dedos de pianista ardido.

No puedo más. Me rindo y acompaso
y a soñar en tu pecho al fin me entretengo.
Amor, amor, mi ritmo te ha vencido.

(Diego, 1989: I, 819)

Este “ángel del trueno” resulta para Marín Ureña (2003: 395) muy próximo a los ángeles de los siete relámpagos de Alberti y, a nuestro juicio, lo es también de

los ángeles de las siete Iglesias de Asia que se dan cita en “Caleidoscopio y polaco” de José Hierro.

Los Ángeles de Gerardo Diego son figuras muy próximas a las de la tradición judeocristiana, aunque cambien su aspecto al mudar sus hábitos más tradicionales por otros de carácter ígneo, como también sucederá con los ángeles del poema final de José Hierro. Sirva para ponerlo de manifiesto, este fragmento de “Adoración al Santísimo Sacramento” (1943-1959), de *Versos divinos* (1971):

(...)

Veo en torno a mí, ¿qué es lo que veo?

¿Dónde fueron los Ángeles?

Ahora son llamas,

bravías llamas que lamerme quieren

con lenguas de oro verde y lacre ardiendo.

Soy el centro visible de no sé qué universo,

soy acaso una pira y en mí se apiña y quema

La alada pesadumbre de una sacra Toledo.

Pero, ay de mí, soy torpe, incombustible.

De puro amor mi Rey, mi Verso, mi Recluso,

de puro amor de adoración alzada,

solo acierto a gloriarme, a transgloriarme

en surtidor de ocio

que sube en lanza y llueve en calidísimas lágrimas.

(Diego, 1989: III, 119)

La figura del ángel ocupa un lugar protagonista en la poética de Rafael Alberti (1902-1999) y ha centrado el interés de la crítica más que ningún otro aspecto de su obra. Corona (1991: 355) destaca la influencia de los ángeles de Alberti, junto con la de las *Elegías de Duino* de Rilke (1923) y la de Luis Cernuda; la figura del ángel simbolizará para todos ellos la pérdida del paraíso de la infancia y el origen de la nostalgia. Aunque también los ángeles de Alberti, que podrían relacionarse con los de Hierro, son aquellos que aparecen como “potencias del

espíritu y figuras de estados de ánimo, emblemas de catástrofes interiores y vacíos alucinantes” (Marín Ureña, 2003: 309).

Así, el ángel de Alberti, como veremos que sucede con el de Hierro, posee la virtud de poder amoldarse a las más diversas situaciones:

“...Y se me revelaron los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible, y a veces bueno que había en mí y me cercaba.”

(Alberti, 1998: 292).

Como sucederá también con Hierro, los ángeles de Alberti entroncan con los de la tradición judeocristiana porque son ellos los que se revelan, los que acuden al poeta, como lo hicieron primero con Isaías o Ezequiel, y después con San Juan en el Apocalipsis.

3.1.-Los ángeles en la poesía de José Hierro

Los ángeles en la poesía de José Hierro tienen, según Corona (1991, 340), una doble significación, cristiana y pagana, y la doble perspectiva como fuerzas espirituales positivas o negativas. “En ella los ángeles son a veces fuerzas ajenas al hombre presentándose como figuras de lo divino o de lo demoníaco, y en otras ocasiones son representación de realidades humanas interiores”.

Hallaremos en la poesía de Hierro la figura de los ángeles relacionada con la imagen de la pérdida del paraíso, de la *caída*, que hemos abordado ya. “El castigo divino a la soberbia es el elemento que enlaza la caída de nuestros primeros padres, con la de Prometeo y el ángel rebelde” (Corona, 1991: 342): “Ángeles

soberbios. Ángeles/ ciegos. Ángeles malditos./ Y no hay caminos. Y no hay/ caminos. Y no hay caminos” (Hierro, 2009: 256).

La del ángel negro de “Hotel” (*Quinta del 42*) será el ángel negro del deseo, el de la carne, del que desea liberarse: “Ya no hay cemento, tela/ cristales, sino cielo,/ ríos, nubes que pasan/ robando al aire el tiempo./ ...Apagada la carne./ Herido el ángel negro” (Hierro 2009: 379).

Hay también un ángel de la “nostalgia”, del tiempo, que Corona (1991: 348) califica como ángel rilkeano, *Elegías de Duino* (1923), en “Luna de agosto” de *Tierra sin nosotros* (1947):

(...)

Y cuando yo no esté, cuando no quede
ni un matiz de esta luz que sea mío,
cuando la luna se desangre y rueda
sobre la adversa noche de este estío,

Noche de barcos, fría noche de olas,
ave de infancia muerta que desplumo,
sólo un recuerdo: trémolo de violas
gris y sereno como un ángel de humo

(Hierro, 2009: 69)

Un ángel de la nostalgia que regresará en el poema “Reportaje” de *Quinta del 42* (1952) *deseternizado*, desterrado del tiempo:

(...)

(Caminos

Exteriores que otros andan.)
Aquí está el tiempo sin símbolo
como agua errante que no
modela río.
Y yo, entre cosas de tiempo,

ando, vengo y voy perdido.
Pero estoy aquí
no tiene el tiempo sentido.
“Deseternizado, ángel
con nostalgia de un granito
de tiempo. Piensan al verme:
Si estará dormido...
(...)

(Hierro, 2009: 303)

Hierro comparte con Rilke esa “desazón que atormenta la distancia entre el ideal del espíritu y la realidad de la tierra” (Jiménez, 1982: 123), como se aprecia en “Poema para una Noche Buena”, también de *Quinta del 42*. La voz del protagonista proyecta sobre un ángel bíblico su ira:

Te soñé como un ángel
que blandiera la espada
y tiñera de sangre
la tierra pálida;
(...)
El vengador, el fuerte
Ángel de la venganza,
mataba con la muerte
que a mí me daban.
(...)
¿Han de alimentar el alma,
Vengador, tus rancos sonos,
tus negras alas, tu paso
helado...? ¿Negros crespones
adornan la dolorida
soledad del hombre...?

(Hierro, 2009: 346)

Rilkeano sería también, aunque en un sentido muy diferente al “ángel de la nostalgia”, el de “Cinco cabezas”, de *Agenda* (1991), que llega desde el otro lado de la muerte:

“...Esta cabeza fue arrancada de un beato mozárabe, de una Danza medieval de la Muerte, obispo, rey, guerrero, siervo. La arrancó de su lugar exacto una mano del otro lado de la vida. La capturó un muerto, un ángel, alguien que la miraba y la representaba desde el lado de allá de la laguna, igual que la contemplan los muertos, los que ya son materia pura, agua de ruiseñores, cristal de brisas, lágrima de estrella, los que ven a los vivos como podredumbre y horror.”

(Hierro, 2009: 573).

Un ángel con connotaciones bíblicas cierra el poema “Para dos poetas de América”, también perteneciente a *Quinta del 42*: “Y que Dios nos perdone si nos equivocamos/ cuando convoque el ángel a los vivos y a los muertos.” (Hierro, 2009: 356).

En el poema “Alucinaciones”, de *Quinta del 42* (1952), el ángel de las sombras aparecerá estrechamente relacionado con el demonio (tentación de Jesucristo en el desierto. San Mateo 4, 1-11). En este caso con un demonio interior:

Vino el ángel de las sombras;
me tentó tres veces.
Yo, erguido, tallado en piedra
Firme, resistiéndole.
Me torturaba con lágrimas,
látigos y nieves,
con soledades. Me puso
la frente candente.

Toda la noche me estuvo

llenando de muerte.
Separaba con un mar
las orillas verdes.
Entre una y otra orilla
no dejaba puentes.

Se pasó la noche entera
llamándome, hiriéndome.
Diciendo que yo era el rey
del trigo y la nieve,
el rey de las horas negras
y el de las celestes.

Vino el ángel de las sombras.
Yo en pie, resistiéndole.
Esperando que al cantar
los gallos huyese.

Alucinado, queriendo
Vencerle, venciendo

(Hierro, 2009: 337)

Corona Marzol, en su artículo "La presencia de Rainer María Rilke en José Hierro." (Corona, 1990: 21-32), destaca en el poema anterior una evidente influencia de Rilke, asegurando que está claramente inspirado en "El ángel", cuyos versos finales dicen lo siguiente: "A no ser que vengan/ a ti de noche, provocándote,/ y atraviesen la casa, coléricos,/ y te toquen como si te creasen,/ arrancándote de tu forma."

También en *Quinta del 42* hallaremos, en la poesía de José Hierro, la figura del ángel como elemento que propicia la comunicación, que revela la palabra; claramente expresado en el poema "Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca" (1971); un poema que no aparece en ninguno de los libros,

pero que perfectamente podría, a nuestro juicio, haber formado parte de *Agenda* (1991), en el que se recogen distintos textos escritos entre 1964 y 1991:

“(…)
Exorcizamos los
Demonios escribiéndolos.
Pero el ángel nos
presta su luna, rasga el velo
de nuestras almas para
que las comuniquemos.
Sin él nuestro demonio
no tiene nombre, cuerpo,
lugar. Es una sombra
caída del misterio.

(Hierro, 2009: 692)

El ángel que propicia la comunicación es, en otro sentido, el ángel que ordena el universo, el que “pone silencio en la mañana” en “Canto de Estío”, también de *Quinta del 42* (1952):

“(…)
¡El mar cómo se agita!
¡Cómo afila sus garras!
¡Cómo muestra y libera
su fuerza encadenada!
Chocan, innumerables,
las olas sus espadas,
Mientras el ángel pone
Silencio en la mañana.
Mientras el sol me besa
Con su boca dorada.
(…)”

(Hierro 2009: 327)

Finalmente, y antes de abordar las referencias a los ángeles del Apocalipsis, llamaremos la atención sobre la figura del ángel/niño que, a nuestro juicio, se correspondería con el desdoblamiento del preso/niño, del hombre/niño en *Cuaderno de Nueva York* o en las notas manuscritas de “Caleidoscopio y polaco”, como eje del poema “Inauguración de un monumento” de *Libro de las alucinaciones* (1964), dedicado a Vicente Aleixandre:

(...)

Quedó sola la estatua. Y quedó el niño
a su sombra, riendo. Era evidente
como la hoja verde; inexplicable
también como la hoja verde.

¿Qué hacía el niño aquel? ¿Quién era? ¿Cómo
vino hasta allí? Y ¿por qué? Súbitamente
El niño desapareció.
Y no como los hombres de antes, esos
del canto llano del discurso.
No: como un ángel o una melodía;
así fue: como el viento o el amor.

(...)

(Hierro, 2009: 499)

3.2.- Los ángeles del Apocalipsis

Así como hacen los autores de la Generación del 27, cada uno a su manera, José Hierro incorpora a la herencia judeocristiana la pluralidad de estructuras e imágenes que el siglo XX ha aportado a la tradición bíblica, una tradición a cuyas fuentes regresa en “Caleidoscopio y polaco”, para devolvernos a los siete ángeles de las Iglesias de Asia transfigurados por el alcohol. Serán los ángeles en este caso, investidos con sus túnicas de vodka o con sus alas de espuma de cerveza, los que abran y desvelen los sellos del particular apocalipsis que tendrá lugar entre la

algarabía y el humo del White Horse Tavern de Nueva York y una Cracovia imaginada, soñada, por la que los protagonistas del poema viajan.

La caracterización de los ángeles en la poesía de José Hierro es tan escasa como en las referencias bíblicas; sirvan como ejemplo estas citas del Apocalipsis, libro del que bebe el poema “Caleidoscopio y polaco”:

“Y vi a un ángel fuerte que pregonaba a gran voz:
¿Quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos?”
(Apocalipsis 5, 2).

“Y miré, y oí la voz de muchos ángeles alrededor del trono, y de los seres vivientes, y de los ancianos; y su número era millones de millones” (Apocalipsis 5,11).

“Y vi a los siete ángeles que estaban en pie ante Dios; y se les dieron siete trompetas.”

“Otro ángel vino entonces y se paró ante el altar, con un incensario de oro; y se le dio mucho incienso para añadirlo a las oraciones de todos los santos, sobre el altar de oro que estaba delante del trono.”

“Y de la mano del ángel subió a la presencia de Dios el humo del incienso con las oraciones de los santos.”

“Y el ángel tomó el incensario, y lo llenó del fuego del altar, y lo arrojó a la tierra; y hubo truenos, y voces, y relámpagos, y un terremoto.” (Apocalipsis 8, 2-5).

“El tercer ángel tocó la trompeta, y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas.” (Apocalipsis 8, 10).

“Vino entonces uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, y habló conmigo diciéndome: Ven acá, y te mostraré la sentencia contra la gran ramera, la que está sentada sobre muchas aguas;” (Apocalipsis 17,1).

De este mismo modo José Hierro nombra a los ángeles: “ángel negro”, “ángel de las sombras” o simplemente “ángel”; estos actúan pero no serán descritos, como no lo fueron en ninguna ocasión los ángeles citados en las obras anteriores. Los siete ángeles que se darán cita en el manuscrito de “Caleidoscopio y polaco” seguirán esa misma tendencia.

Hemos localizado dos anotaciones que hacen mínimas referencias al aspecto de los ángeles: “Alas de espuma del ángel de cerveza/ que escribe a la iglesia de Filadelfia” (Hierro, IV: A,11) y “Y abre otro sello, y emerge el ángel/ con su túnica de vodka/ Con sus alas de ojos que no dejan de mirarme.” (Hierro, IV, B 21). La mención a los ojos en las alas se hallaría directamente relacionada con la imagen con los seres vivientes del Apocalipsis que estaban llenos de ojos por dentro y por fuera:

“Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos; y no cesaban día y noche de decir: Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es, y el que ha de venir”. (Apocalipsis 4, 8).

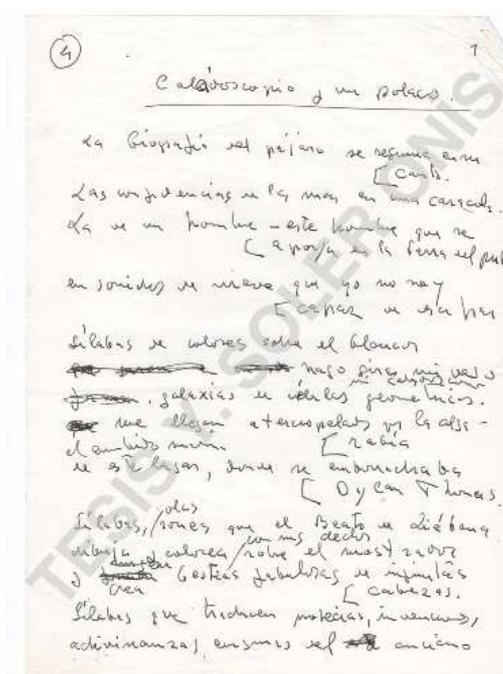
Una anotación al margen del cuerpo del poema apunta a que las imágenes de los ángeles que abren los sellos de “Caleidoscopio y polaco” se corresponderían con las de las ilustraciones de Santo Toribio de Liébana:

“El beato de Liébana dibuja y colorea
Sobre el pergamino del mostrador
Bestias de siete cabezas que vomitan

Láminas de aguardiente, agua sal
Desamparo”

(Hierro IV: B, 22)

Esta referencia al Beato aparecerá incorporada en la versión 4 de la primera página de “Caleidoscopio y Polaco”, aunque desaparece de las siguientes.



Se trata de imágenes que coinciden con las que inspiraron en su día a Rafael Alberti y que, según Marín (2003: 237), Pedro Salinas había intuido como referentes de algunos de sus ángeles mucho antes de que el propio Alberti lo confirmara en 1998 en su libro de memorias *La arboleda Perdida*. En este sentido, afirma Marín que “la influencia de los beatos es una de las más poderosas en el campo de la pintura y está estrechamente vinculada con el sentido originario de los ángeles de Alberti”, dado que la orientación de los espíritus que torturan al poeta, como en el caso de Hierro, no es la demoníaca sino la espiritual.

Llegados a este punto, conviene recordar la importante labor desarrollada por José Hierro durante una gran parte de su vida como crítico de arte, así como el profundo conocimiento que tenía de la obra de Santo Toribio, por acudir con frecuencia al Monasterio de Liébana durante sus estancias en Santander.

3.3.-El Ángel de la iglesia de Laodicea. El compromiso

Y escribe al ángel de la iglesia en Laodicea: He aquí el Amén, el testigo fiel y verdadero, el principio de la creación de Dios, dice esto: Yo conozco tus obras, que ni eres frío ni caliente. ¡Ojalá fueses frío o caliente! Pero por cuanto eres tibio, y no frío ni caliente, te vomitaré de mi boca.

(Apocalipsis 3, 14-16)

En el último poema de “Demasiado tarde”, *Con las piedras con el viento*, aparecerá por primera vez otro tipo de ángel, el apocalíptico, el Ángel de Laodicea (Apocalipsis 3, 14-16) que en su mensaje dice:

De pronto cobra el mundo
calidades amargas
tras los cristales, lento,
lluvioso, octubre pasa
acariciando el mundo
con su mano de agua.
Nunca jamás. Oh, nunca
podremos hacer nada.
Nos hiere el desaliento
con su flecha de plata.
(La mano que acaricia

No sabe lo que mata)

Cómo se puede asir
con la mano la llama;
encerrar en la noche
la luz, y lo que pasa
en lo que queda... (nunca
podremos hacer nada.
No basta sólo el cuerpo
ni basta sola el alma.)

Próximo el cuerpo, pero
lejana el alma. Cantan
las almas juntas, cuando
los cuerpos se distancian.
Oh, qué luchar, qué angustia,
qué ir y venir del alma
al cuerpo, como yerra,
de cuerpo en cuerpo, el alma.
Cómo se desmoronan,
se hunden, las torres altas.
Cómo de entre las manos
del cuerpo se va el alma.

*Y escribe el Ángel a la Iglesia de Laodicea: Yo conozco tus obras,
que no eres frío ni caliente, ojalá fueras frío o caliente. Mas porque
eres tibio y no frío ni caliente, el ángel te arrojará de su boca...*

Pero nosotros no
somos tibios. Se abrasan
los corazones. Juntas
las bocas, se derrama
sobre un cuerpo otro cuerpo,
sobre un alma otra alma.

He aquí que no eres frío ni caliente, sino tibio...

Pero nosotros no
somos tibios. La calma,
la paz, la sencillez,
esas virtudes claras
no son para nosotros.
Nuestras almas se abrasan,
claman de sombra en sombra,
penan de llama en llama.

Los cuerpos juntos, pero
tan distantes las almas...
Tras los cristales lento,
lluvioso, octubre pasa
acariciando el mundo
con su mano de agua.

(Hierro, 2009: 161-162)

Un ambiente de otoño, melancólico, impregnará también, como veremos más adelante, algunos de los últimos versos de “Caleidoscopio y polaco” (“Tartamudear en las castañas el amarillo y cobre/ con el que anuncia el otoño su llegada”) un poema en el que el Ángel de Laodicea vuelve a cobrar protagonismo.

José Hierro volverá a aludir al Ángel de Laodicea, esta vez sin nombrarlo por su nombre, en un artículo de *Corcel* dedicado a José Luis Hidalgo, escrito en las mismas fechas que el citado poema. El artículo, titulado “Fracaso” (Peña Labra nº 2 1971: 121):

“... Y cuando muramos, tus cuadros perderán ese poco de vida que nosotros les damos porque sabemos que tú la pusiste en ellos cuando los sacabas de la nada. Pero los

que no adivinaron ni remotamente tu lucha, los *tibios*, los que el ángel arrojará de su boca, no podrán considerar lo que no existe sobre la superficie de la tela o el papel. No encontrarán *valores artísticos permanentes*. Te envolverán en su olvido y en su indiferencia. Y tendrán razón”.

Se trata de una queja contra el olvido que, en términos muy similares, repetirá algunos años después, aunque aplicada a su propia, obra Luis Cernuda:

(..)

Contra vosotros y vuestra ignorancia voluntaria,
Vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme.
Pero aguardáis al día cuando ya no me encuentre
Aquí. Y entonces la ignorancia,
La indiferencia y el olvido, vuestras armas
De siempre, sobre mí caerán como una piedra,
Cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis
A otros que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra
Precipitó en la nada, como al gran Aldana”

(...)

(Cernuda, 1979: 374)

José Hierro volverá sobre el mensaje del Ángel de Laodicea, una vez más, en el poema “Los tibios” de *Quinta del 42* (1952):

I

Lo teníais todo: las almas
sin dolor, la vida apacible.
Alrededor los huracanes
os sabían incommovibles.
como torres, os levantabais.
Como chopos de hondas raíces,
como viejas sabidurías

que iluminan los confines.
Aves fuertes de altanería.
Aguiluchos de vuelo firme.
Os despegasteis de la tierra,
Volasteis por los cielos grises.
No llorasteis con los que lloran,
ni cantasteis con los que cantan,
ni reísteis con los que ríen.

Nos dejasteis de cara al cielo
frente al signo de lo imposible.

(...)

III

Vivir... Cantar...

La piedra

también late. Las almas
se van haciendo sueño,
agua dormida y plácida.

La noche se cobija
en su negra cabaña.

La tornan las estrellas
iluminada.

Y el sarmiento dorado
del corazón, escala
los tejados, invade
la hermosura estrellada.
Vuelve a reinar el sueño.
El sueño manda.

Pero algo, lejos, fuera
de nosotros avanza.

Es como un gran clamor
algo oscuro que estalla.
Viene talando troncos,
desmoronando casas
podridas. Suenan látigos,
caballos, cantos. Pasan
los ríos con las sílabas
encendidas del alba.

Algo que se aproxima.
Silvan trágicas hachas.
Vienen hacia nosotros.
Y nos rompen la frente.
Nos despiertan el alma.

(Hierro, 2009: 357-359)

En estos tres poemas la tibieza es la misma, pese a que pueda llevar a engaño el ardor de los amantes. Se trata de la falta de compromiso con el amor, con el arte, con la vida.

La tibieza que mata el amor, que borra las obras de los artistas con su indiferencia, la comodidad y el conformismo que terminan siendo arrasados por la sin razón no contrariada. Los amantes del poema de *Con las piedras con el viento* son ardientes pero incapaces de aunar voluntades. Los protagonistas de los tibios parecen fuertes, pero no lo son: son “Aguiluchos de vuelo firme”, unos y otros acaban siendo igual de tibios que los que ignoran la lucha de José Luis Hidalgo.

El poeta se acusa, en lo sentimental, de haber sido precisamente eso que su inquietud intelectual y espiritual le empuja a rechazar: tibio. No porque no haya hecho lo suficiente, sino porque tal vez podría haber hecho más. El amor, si nos atenemos a los poemas de *Con las piedras, con el viento* (1950), *Libro de las alucinaciones* (1964) y *Cuaderno de Nueva York* (1998), se le ha escurrido de las manos, no una, ni dos, sino hasta tres veces:

Los cuerpos juntos, pero
tan distantes las almas...
Tras los cristales lento,
lluvioso, octubre pasa
acariciando el mundo
con su mano de agua.

(Hierro, 2009: 162)

Demasiado amor. Nos dimos vida
como quien va a morir un instante después.
Y estamos condenados a vivir,
muriendo poco a poco
De una manera dolorosa y sin grandeza.”

(Hierro, 2009: 534)

“No vine sólo por decirte
(aunque también) que no volveré nunca,
Y que nunca podré olvidarte.”

(Hierro, 2009: 683)

La misma pasión, el mismo fuego consumido en sí mismo en los dos primeros casos, el peso de una larga vida, en el último; el tiempo que se escapa, como vimos con anterioridad, de la mano de la amenaza de la enfermedad y la muerte: el *cansancio* y el *sueño*.

A José Hierro le sale al encuentro de nuevo El ángel de Laodicea, en Cracovia, en noviembre de 1997, cuando el poeta, como abordamos en su momento, estaba a punto de dar por concluida – poemario y vida- en Nueva York.

El Ángel de Laodicea regresó con las primeras notas de “Caleidoscopio y polaco”, un texto que nació para integrarse, como el propio poeta refiere en la entrevista y citada con Downing, en *Cuaderno de Nueva York*. El ángel, “que vomitaba a los tibios” forma parte del origen del poema antes, incluso, de que el recurso del alcohol se convierta en elemento vertebrador del texto, que se

convierta en el caleidoscopio en el que se cifrarán los mensajes de los ángeles a las Siete Iglesias de Asia.

3
el sel an vel de Lavdices
con anija de m bova a 65
Fehi
Vas Cerridos maldados
m le mesteve Crecuim anovate
y avocetén, avocete
y abogante
Lo his m mes puen abovate
amban puly de unie sea paut -
y dines ^{alborat} de selle, y llores
m ly his que tal ves no exista
a pou com m pueler exista
si hay en ests vns Tanta ~~laxta~~
Luce ~~que~~ a m me tupo le m lue
o me al pola o, m lo re
m lo de cur

4.- Glosa y claves

El estudio de esos documentos (veintidós folios de borradores y notas, y siete correspondientes a versiones de la primera página) nos ha permitido fechar su redacción en tres momentos diferentes.

El primero, y que Juan Carlos Vidal (Conversaciones Vidal/ Soler 21-23 de julio de 2014) define como “momento de la revelación” tiene lugar durante la visita de José Hierro a Cracovia en noviembre de 1997; a él corresponderían los borradores de las tres primeras páginas del Anejo I. B. Éstas recogen la impresión que le causa la ciudad, el misterio que adivina en ella: “Y la ciudad de Krakow, se desplegó/ y la veía como si la soñase/ descendiendo a la judería/ estaba todo congelado/ en el licor del tiempo, / todo a punto de reventar/ o de agonizar. En esta primera página aparecen ya dos elementos fundamentales, el polaco como interlocutor del yo poético y el ángel de Laodicea, que brota del humo de un paquete de tabaco, germen de la futura estructura en la que será, no de una cajetilla de cigarrillos, sino del fondo de cada uno de los siete vasos, en el poso del whisky, donde se cifren los enigmas que revelan los siete ángeles de las Iglesias de Asia. Con posterioridad a su redacción titulará estos primeros textos como “El polaco”.

El segundo momento es el que sitúa el inicio del poema en un pub de Nueva York, durante su recorrido de despedida de la ciudad -situación a la que aludimos con anterioridad al abordar los poemas “Rapsodia in blue” y “En son de despedida”- a finales de febrero de 1998. A él correspondería la versión número 3 de la primera página (Anejo I.A: 328); en esta ocasión el ángel en lugar de salir humeando del paquete de tabaco lo hace ya de la copa de bourbon que le ofrece el polaco. A este momento de la redacción corresponden las imágenes en las que desde la Catedral de San Patricio (NY) se sale a la Plaza de Krakow, y las del niño que llora, “un niño que nunca deja de llorar en mi memoria”, (el niño que tiene miedo en “Rapsodia in blue”, ese al que el yo poético toma finalmente de la mano) y que retomará en los borradores que trabaja tras su segundo viaje a Cracovia en mayo de 1998.

El tercer momento en el que se completa la intuición del poema se produce durante ese segundo viaje a Cracovia, como hemos mencionado, en mayo de 1998 (a partir de la novena página del anejo II B: 344) En él se revelan -conversaciones con David Sánchez Carrión, 2014/ 2015- algunas palabras, como Awokat, que se repiten una y otra vez a lo largo de los borradores que corresponderían las diferentes partes en las que se estructuraría el poema, posiblemente nueve – los siete mensajes, un preludeo (“La biografía de un pájaro...”) y un epílogo.

Como decíamos, esta vez el niño llora en el puente que sobre el Vístula comunica la ciudad con el Ghetto. En él se oxidan miles de candados- una práctica hoy habitual de los enamorados en muchos puentes del mundo, pero que en 1998 debió de sorprender a José Hierro y de la que no obtuvo otra información que la de sus propias cábalas:

(...)

“Estas cerraduras sin dueño
candadas implacablemente por la intemperie
y de nuevo oigo llorar a un niño”

(...)

4.1. Glosa

Reproducíamos al principio de esta tercera parte de la tesis de doctorado un fragmento de la entrevista que Gloria R. Downing realizó a José Hierro en abril de 2000, en el que el poeta habla del poema “Caleidoscopio y polaco”. Hemos decidido glosar esos comentarios, en los que el poeta ofrece una información clave sobre el poema, por partida doble: con versos extraídos del material manuscrito del que disponemos (borradores y versiones) y con comentarios derivados de la investigación que nos ocupa; muchos de ellos resultado de las conversaciones mantenidas con el propio poeta o con las personas que lo acompañaron en esos momentos.

Utilizaremos en la glosa la variante tipográfica “**negrita**” para los textos del diálogo entre José Hierro (JH) y Gloria R. Downing (GRD), la “*cursiva*” para introducir los versos o notas de los borradores y versiones, y la letra “redonda” para los comentarios propios.

“JH... Ahí tienes un poco la situación. Desde hace unos días es en el que más trabajo, pero es complicado. Pertenece al *Cuaderno de Nueva York*. Pertenece algún día al cuaderno. Es un caleidoscopio y polaco... Pues que estás en un bar... - Hierro escribía en los bares, en Santander, en Madrid, en Nueva York, con horario de colegial. El poema ha tenido, como vimos, diversos comienzos pero el arranque definitivo es el siguiente:

La biografía de un pájaro se resume en su canto

La de la mar en una caracola

...Estás en un bar donde un día un polaco se emborracha. Es un señor que está hablando junto a ti como cosa puramente circunstancial. A continuación se introduce al personaje y el resumen de su biografía: la de un exiliado:

La de un hombre - este hombre

que apoya su brazo sobre mi hombro-

en sílabas, susurros tartamudos,

sonidos exiliados de una lengua de brumas,

náufragos ateridos por la travesía

La intuición del poema nace de una vez que fui a Polonia - el poema nace de una visita realizada en noviembre de 1997 para realizar una lectura en el Instituto Cervantes de Varsovia-..., que estuve en Cracovia... - lo acompañaron Elzbieta Borkiebitz, traductora de Józef Wittlin al español y Juan Carlos Vidal, director del Instituto- que es una ciudad que me dejó muy impresionado. No la parte turística, no. Una parte bajando de la judería, un sitio misterioso...

y la ciudad de krakow, se desplegó

y la veía como si la soñase

descendiendo a la judería.

Estaba todo congelado

en el licor del tiempo

La segunda vez volví con un polaco -en mayo de 1998 regresó a Polonia, y viajó desde Varsovia a Cracovia acompañado por el entonces bibliotecario del Instituto David Sánchez Carrión-, **que no la conocía... vi que era un sitio muy abandonado y muy decadente. No he visto un misterio como ese; he sentido esa emoción.**

Una ciudad que es un escalofrío

De claridad pajiza y púrpura modelada

De ahí va surgiendo la atmósfera del poema, de no sé cuantas páginas y la situación del poema es esta: yo estoy en un bar tomando una copa.

El pub es el White Horse Tavern, situado en la calle 11 de Manhattan, un clásico de Greewhich Village que abrió sus puertas en 1880 y que se hizo famoso a partir de que Dylan Thomas y otros escritores comenzaron a frecuentarlo en los años 50.

donde se emborrachaba hace ya mucho tiempo

el penúltimo Dylan Thomas,

(a beber con su sombra venía por aquí

Claudio Rodríguez, otra sombra)

Claudio Rodríguez murió un año después del último viaje de José Hierro a Nueva York. La inclusión de la mención al autor de “El don de la ebriedad” (1953) es una de las últimas variaciones del texto, aunque anterior al 2000. En la versión 12 de la primera página aún no aparece citado.

...Un señor que empieza al lado -tiene una media sopa ya- a hablar una lengua de la que no tengo ni puñetera idea, ¿no? partamos de ahí. Se sabe que está hablando en una lengua...

Estas palabras tuyas son piedras de

Colores

Con las que él hace castillos,

yo catedrales. Suena el órgano

Aparecen en estos primeros compases, ya dos voces, la del hombre que habla en una lengua extraña, extranjera, y la del yo poético que escucha e interpreta lo que su emoción le dicta, porque apenas es capaz de reconocer una o dos palabras.

y entonces oyes nada más que una palabra, Craco..., que sabes que es en Cracovia.

*y la ciudad de Krakow, se desplegó
y la veía como si la soñase
descendiendo a la judería.
Estaba todo congelado
en el licor del tiempo,
todo a punto de reventar
o de agonizar...*

Esto que te está contando es como si te estuviese describiendo algo en una lengua que ignoras, la magia de esa ciudad.

*En qué lengua de fuego
me habla y qué me está contando.
(...)
Este desconocido
Traduce con su dedo índice
Sobre el estaño amaneciente del mostrador
Gestos, sonidos doloridos y sonámbulos
Que descuaja de su memoria*

Todo eso viene además con una trama, esa sería la trama horizontal, y una vertical. Hay una tercera dimensión y esa tercera dimensión es que cada copa que te tomas tiene algo debajo, como un préstamo que está actuando sin decirlo: El Apocalipsis.

*Luego me los ofrece en el vaso de whisky
En el caleidoscopio que compone y ordena
Sucesivas constelaciones geométricas
Simetrías fugaces*

Y escribe el ángel de Laodicea, “He aquí que no eres frío ni caliente, y que como no eres frío ni caliente sino tibio, el ángel te arrojará de mi boca”. Entonces cada copa que vas tomando es una trompeta que suena, un ángel de las Siete Iglesias que está allí.

*Era una trompeta trueno, alarido, agonía
lo que me transportaba en sus alas
por las calles de Krakow, hacia la judería
en las que todo había muerto hace tan sólo unos instantes*

Es el Apocalipsis, sirviendo de pauta, por debajo, para un montón de cosas que no entiendes y sin embargo te estás imaginando, pues querrá decir...

*Ha dicho krakow. El hombre está borracho
y de sus ojos pasa el río de aguardiente
a mis ojos. Y el habla
...lloramos abrazados,
nos besamos.*

También, ¿Cómo hacer esto? Es el hombre que te está hablando de la vida y de la muerte ... José Hierro lo ha hecho ya, cuando trabajó el texto sobre Ezra Pound de Cuaderno de Nueva York. Lo adelantó en la entrevista del *ABC* de agosto de 1995 (Bustos, 1995: 51) cuando habla de poemas más narrativos que van “aproximándose más al cuento” y vuelve a recordarlo durante los primeros compases de la entrevista con Gloria R. Downing al evocar su encuentro con Pound en 1965 en Italia, en el festival de Spoleto: Ezra Pound leía en italiano unos poemas de los Cantos Pisanos. “Luego, la otra historia me la invento yo, claro, es decir, la posibilidad... son como cuentos... Yo digo a veces que para mí son cuentos de borrachos. Como de alguien que estaba borracho cuando se lo contaron. Hay partes confusas, y como de un hecho que no recuerdas totalmente con precisión, porque el que te lo ha contado estaba borracho y no entendías muy bien lo que te decía, pero notabas su emoción” (Downing, 2000: 24):

*Y después navegaron río arriba, a contrarrió
a contracorriente
y la ciudad era como la sombra de una ciudad
en negativo
y ya nunca jamás supimos de ellos
por eso ahora lloramos su desaparición.*

... y, claro, no existe el tiempo.

*y de nuevo oigo llorar a un niño
Un niño que nunca deja de llorar en mi memoria
Un niño que debe ser ya anciano
y no envejece como yo envejezco
llevo años viendo llorar al niño
(...)
Me está contando su historia pasada,
Mi historia futura
Llora con lágrimas de líquen verde y oro viejo*

Pues todo eso no hay que decirlo, queda debajo como un iceberg. Lo que no se ve son las nueve partes sumergidas. Tiene que tenerlas, pero no tienen que verse para que haya una, como en la isla, que se vea. Pero la sumergida es la que está, si no existiría lo de arriba. Insiste José Hierro, como siempre que habla de este tema, de que este trabajo de estructura hay que hacerlo sin que se note (Soler, 1998: 9). **Yo pregunté si en polaco, abogado y aguacate se parecen. (Se ríe). Me dijeron que sí... Y dije, si lo he oído yo en un sitio...** Sucedió en una de las calles que lleva desde el Castillo de Wabel a la Judería. Allí hay un despacho de abogados con una placa con el siguiente texto “kancelaria/ AWOKAT” junto a la puerta... **No se sabe si te está hablando de los abogados o de los aguacates.**



No sé si está hablando de los países tropicales o de una historia de sus hijos que querían ser abogados. Te está hablando de cosas y tú lo sabes, no es que lo dudes, lo sabes, en una lengua que no entiendes.

*Yo sé que esta bandeja es un lago
que refleja las nubes de Polonia.
Este pub neoyorkino es Polonia
_contemplo las oleadas de caballos
y flores
avanzando por la llanura
con blanco galope de armas
y me habla de colores sueños hijos
y el cuchillo que cae suena a campana
bebo el sonido de la geometría, en la trompeta*

Es que ese hombre está hablando también del amor. Está pensando también en cómo el tiempo no existe, es decir, en aquellos amores perdidos pero al mismo tiempo sigue haciendo el amor con señoras que han muerto hace muchos años, porque el tiempo resiste eso.

*Beso al polaco cuando me dice
-sé que eso es lo que me dice-
cómo hace el amor con las que
ya murieron y ya son ceniza,
porque están vivas, y la memoria*

convierte el tiempo fugitivo en presente

Fíjate que es un mundo apocalíptico, y sí, es un poema de complejidad de temas, caleidoscópico, anda por ahí mezclado todo ello:

*El beato de Liébana dibuja y colorea
sobre el pergamino del mostrador
bestias de siete cabezas que vomitan*

y siendo de una forma muy bella y tú no enterándote de qué significa.

*cierra sus párpados la tarde cuando la trompeta
amenaza a los cuatro puntos cardinales.*

Fíjate la estructura que tiene todo eso, y luego no hay que verlo. Estás hablando con un hombre, cada vez más borrachos los dos, no sabes si estás más borracho que él, que lo cuenta, o tú que lo escuchas, pero se está creando todo ese mundo.

De vez en cuando una copa, y cada copa un trompetazo del ángel de las Iglesias de Asia y todo el mundo del Apocalipsis debajo.

*Y abre otro sello, y emerge el ángel
Con su túnica de vodka
Con sus alas de ojos que no dejan de mirarme.
Bendito sea Dios el que es, y no es
el que se hizo a sí mismo
enredado en la seda misteriosa*

“ Escribe al ángel de la iglesia en Sardis: El que tiene los siete espíritus de Dios, y las siete estrellas, dice esto: Yo conozco tus obras, que tienes nombre de que vives, y estás muerto.!” (Apocalipsis 3,1)

*“Lloro con él que viene a decirme que se ha muerto
o que estoy muerto”*

“Y en aquellos días los hombres buscarán la muerte, pero no la hallarán; y ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos”. (Apocalipsis: ⁹⁻⁶)

Un mundo apocalíptico entre borrachos y hablando de Cracovia.

*Esa ciudad en la que nunca estuve
en la que no estaré jamás
porque es tan solo una ilusión
edificada por unas palabras
que hablaban de otra cosa.
(...)*

*Oigo sílabas de serpientes, de lianas, de luciérnagas
tartamudear en las castañas el amarillo y cobre
con el que anuncia el otoño su llegada.*

Todo eso sale y ya tienes la emoción de una ciudad, de qué tiene que ver con lo otro después. Se va ampliando ese mundo de borrachos.

*La estoy atravesando, recorriéndola
corro desnudo de las horas y de los lugares
estoy sumido en un acuario gris
- plomo y buganvilla-
los labios resecos por la sal.*

GRD: Tú como que gozas, que es un placer escribir...

JH: Es eso. Es un cabreo tremendo. Es como pintar la atmósfera, pintar el humo. Es igual, es un poco esa tentativa. Pues bajo una aparente simplicidad, hay una complejidad. Así como contar un mundo”.

*El prodigio se ha materializado
y no tenemos ídolos ni dioses en los que encarnarse.*

4.2. “Elementos para un poema”. Una poética confirmada

José Hierro publica en *Agenda* (1991) un poema en prosa a modo de *ars poetica* titulado “Elementos para un poema”. Las respuestas a las preguntas que se le han realizado desde entonces en relación con su concepción de la poesía y el proceso creativo siguen siendo las mismas y, en la mayoría de los casos, reproducen literalmente las ideas recogidas en este texto.

José Hierro deja claro en este poema que cree en la inspiración, por eso distingue entre dos tipos de poesía: una procede de “dentro” y la otra de “fuera”:

“Yo distingo, para mi uso personal, la poesía que nos llega de dentro de la que nos llega de fuera. La primera es producto de la inspiración (*del primer verso que nos dan los dioses, tras los que vendrán los que buscamos nosotros*), en tanto que la segunda es fruto de la fabricación inteligente. En la primera el poema, conforme se escribe, nos va revelando lo que no sabíamos. En la segunda escribimos un poema que ya nos sabíamos: traducimos unas imágenes que tenemos ante nuestros ojos” (Hierro, 1993: 97)

Ejemplos de esta distinción serían, si hablamos de poemarios, el *Libro de las alucinaciones* (1964) frente a *Agenda* (1991), y en el caso de los poemas “Ría de Bilbao” o “Puerto de Gijón” (Hierro, 2009: 567 y 569) frente a “Rapsodia in Blue” (Hierro, 2009: 617-621) o el mismo “Caleidoscopio y polaco”. En relación con la inspiración afirma:

“la poesía es una caja fuerte cuya combinación desconocemos. Se abre desde dentro, cuando ella, y nada más que ella quiere (...) 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 Valery, a pesar de ese primer verso que nos dan los dioses” (Hierro, 2009: 581).

En el caso de “Caleidoscopio y polaco” ese primer verso lo acechó en Cracovia – ciudad de la que partió Józef Wittlin hacia el exilio- fumando y cavilando, del mismo modo que se describe en “Elementos para un poema”: eligiendo palabras, ideas, metáforas, “forzando hallazgos, amueblando la habitación inexistente, fumando y cavilando, esperando a que alce el vuelo el verso de los dioses” (Hierro, 2009: 582).



Ese primer verso de los dioses, vino de la mano del ángel de Laodicea y salió humeando de un paquete de tabaco, mientras él seguía fumando y cavilando. Allí tomó los primeros elementos: alas, humo, caballos, río, misterio, trompetas destrucción, licor, gris, un paisaje helado muerte o ángeles del apocalipsis.

“La poesía es dar nombre a las cosas el nombre nuevo por el que serán en adelante conocidas... es descubrir el nombre verdadero, tapado por los nombres falsos que ostentaban...) y eso tratará de hacer en “Caleidoscopio y polaco” con la palabra “Awokat” y los términos “abogado” y “aguacate” siguiendo el mismo

proceso que con “loco” en “Elementos para un poema”, penetrando y combinando sus distintas acepciones:

“He aquí un nombre falso de lo que utilizo como cenicero: *loco, molusco gasterópodo de las costas chilenas* (...) Es necesario penetrar ahora, círculo a círculo en el nombre, hasta desvanecer la forma de la palabra, apoderarse de su esencia, darle una forma distinta. Es una operación poética imposible ahora, al parecer. Porque el nombre persiste, aunque desplazándose hasta designar otros contenidos...” (Hierro, 2009: 583)

Llegados a este punto, no debemos olvidar que los manuscritos a los que hemos tenido acceso deben tomarse como lo que son: borradores que contienen “elementos para un poema”, como los que José Hierro enumera en el poema en prosa de *Agenda* (1991) que lleva ese título:

“Estela del cometa americano, cielo condecorado con la Gran Cruz del Sur, araucarias multiplicadas entre los Andes y el Pacífico... Pablo Neruda, estas ideas trasmutadas en símbolos, en metáforas, en repertorio retórico para juegos Florales, van avanzando hacia el poema impuesto por la pena. Otros elementos censados, aún sin ocupación inmediata -salitreros, mineros del cobre, cuecas, fauna y flora exóticas para un español (coños, nos llaman allá)- aguardan en la fila resignada, esperan ser llamados por el mester de clerecía que los instalará en el poema”.

(Hierro, 2009: 581)

Elementos para un poema, aún sin ocupación inmediata, son los castillos, las catedrales, la ciudad de Krakow, la judería, las trompetas, los caballos y flores avanzando por la llanura, el beato de Lébana, el ángel con su túnica de vodka, el otro con alas de espuma de cerveza, el que corta caña de azúcar o cabalga a lomos

de la bestia y deja un rastro de ron; son la estela blanca de las ocas sobre la llanura gris y la hiedra que asciende enredándose en las cuerdas del arpa...

Estos son los ingredientes con los que José Hierro se propone cocinar su poema -ha utilizado este simil en numerosas ocasiones-, los que han estado en el frigorífico y ahora se disponen en la cocina, que es para José Hierro lo más parecido a la elaboración del poema.

“Un día vas al mercado y compras un pescado estupendo y lo guardas en el frigorífico. Eso es la inspiración. Después un día tienes hambre y dices ¡Hombre, voy a ver que hago!. Abres aquel lugar donde están los productos frescos y dices: qué bien, voy a hacer un pescado. La elaboración es la cocina, aunque luego puedes cocinarlo mal. Hay algo muy importante a la hora de cocinar y es el punto: ese equilibrio del calor, echar el ingrediente adecuado en el momento justo; el punto es a la cocina lo que al poema el ritmo”

(Soler, 1998: 19)

Casi al punto, después de “ser llamados por el mester de clerecía”, se encuentran otros elementos: el mar, la caracola, los sonidos exiliados de una lengua de brumas, el pub donde se emborrachaba el penúltimo Dylan Thomas, el caleidoscopio en el vaso de whisky. Y así los encontramos en la versión 14 de la primera página:

Caleidoscopio y polaco

“La geografía de un pájaro se resume en su canto.
La de la mar en una caracola.
La de un hombre -este hombre
que apoya su brazo sobre mi hombro-
en sílabas, susurros tartamudos,
sonidos exiliados de una lengua de brumas
náufragos ateridos por la travesía

en este *pub* de algarabía y humo
donde se emborrachaba, hace ya mucho tiempo
el penúltimo Dylan Thomas
(a beber con su sombra venía por aquí
Claudio Rodríguez, otra sombra).

Este desconocido
traduce con su dedo índice
sobre el estaño amaneciente del mostrador
gestos, sonidos doloridos y sonámbulos
que descuaja de su memoria.
Luego me los ofrece en el vaso de whisky,
en el caleidoscopio que compone y ordena
sucesivas constelaciones geométricas
simetrías fugaces.

En este primer texto de “Caleidoscopio y polaco” (Anejo I. A: 335) se dan cita muchos de los temas que preocupan a José Hierro, que le han preocupado siempre.

Comienza con dos palabras clave: “canto” y “mar”, que remiten directamente al joven poeta discípulo de Gerardo Diego que escribía en Santander en los años 40. El mar y su eco, resumido en el interior de una caracola.

A través de la expresión “sonidos exiliados” se introduce el tema de la comunicación, como fin último de la poesía, que es para él “una tentativa de decir lo que no se puede decir. Es decir lo inefable. La prosa dice exactamente lo que dice. La poesía dice más de lo que dice. La poesía no solamente informa sino que persuade por medio del ritmo” (Downing, 2000: 15). Para José Hierro el ritmo es lo que convence: “Creo que son más importantes la música, el ritmo, los valores fónicos que otros elementos de poema. La música hace que la palabra nos convenza, nos persuada, antes de que la comprendamos, seguramente como nos sucede con las canciones extranjeras que nos atrapan antes de que sepamos su significado.” (Soler, 1998: 19). Se trata de la emoción que se capta, con la música, antes de que lleguen las palabras.

Habla de “sonidos exiliados de una lengua de brumas/ náufragos ateridos por la travesía”. Vincula el exilio a la lengua de ese hombre que le habla, un polaco que bebe en el pub White Horse Tavern, un transterrado como otros polacos que ha ido nombrando a lo largo de su obra: los desconocidos que mueren, como lo hizo Manuel del Río, en el weekend; exiliados ilustres como Chopin (Hierro, 2009: 594 y 667) -“polaco tísico/ que escuchaba en la Valldemosa invernal/ golpear insistente sobre el suelo la gota de agua”-; náufragos como el escritor polaco de origen judío, Józef Wittlin, que arribó a un piso de Riverdale (Nueva York), del que finalmente salió para morir en un hospital de la ciudad. Todos y cada uno de ellos alentando la esperanza de regresar a su patria, como recoge Wittlin en el texto hallado tras su muerte en la mesilla de noche de la habitación hospitalaria que ocupaba, y que, a pesar de haber sido citado con anterioridad, merece la pena recordar: “Estos rascacielos que contemplo desde el piso 17 de mi habitación del hospital, inertes de día cobran vida por la noche al encenderse las luces... me parecen desbordadas lápidas enormemente altas. La desesperanza de este panorama la salva el luminoso neón PAN-AM; un rayo de esperanza, la de que aún podré salir de aquí hacia el otro lado del océano” (inédito).

José Hierro ha mantenido siempre la idea de que “el poeta es aquel que dice más de lo que dice (significados y significantes); que las palabras cautivan antes de que captemos su significado” (Hierro: 2009, 581). Y eso es, a nuestro juicio, lo que pretende volver a demostrar en su último trabajo inconcluso y desaparecido, eligiendo como interlocutor a un hablante de una lengua extraña, el polaco.

El poema, es más narrativo, más digresivo, y también más visionario, posiblemente a causa del alcohol, que actúa, como todo en este mundo-espejo que se construye y deconstruye, calidoscópicamente en el fondo de los vasos y en los reflejos de la bandeja o de la barra. El alcohol tiene una doble función como tema y como recurso; esta vez de manera explícita, pues ya lo venía haciendo, como hemos visto, desde el *Libro de las alucinaciones* (1964).

Vuelven al texto sus preocupaciones de siempre: la comunicación, el tiempo, el amor, la muerte, pero en un nuevo escenario, Cracovia, que se suma a los de otras alucinaciones, Dublín, Salamanca, Nueva York...

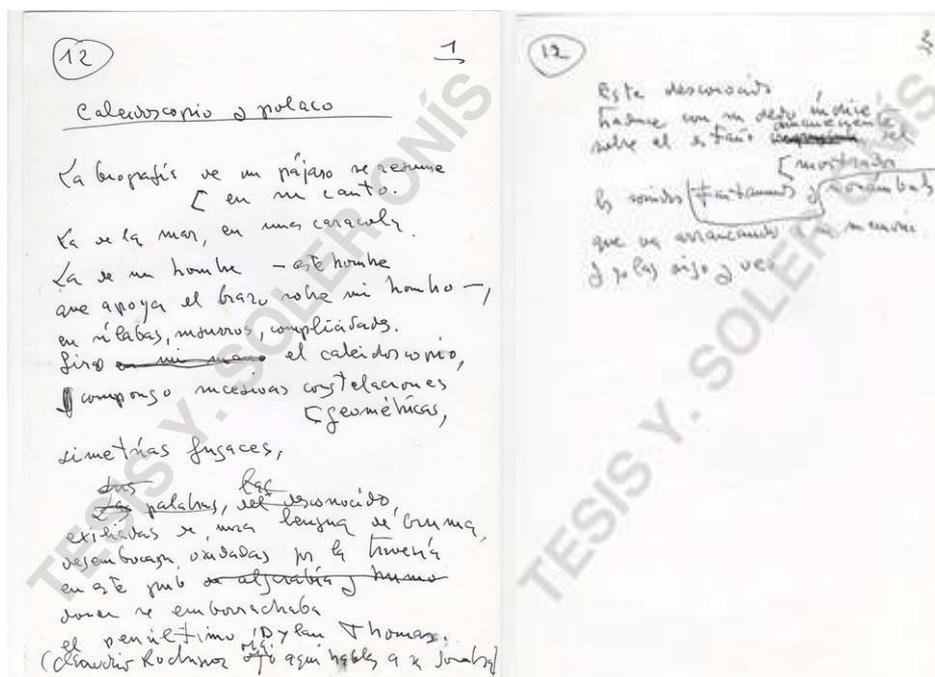
Cracovia, con su misterio, es un espacio en el que el tiempo no existe, en el que resuenan ecos de la guerra, el Apocalipsis, los amores perdidos, el niño que el poeta escucha llorar y que le acompaña desde “Canción de cuna para dormir a un preso”... Vuelven, también, otros escritores, o sus sombras, a poblar los escenarios - en este caso Claudio Rodríguez viene a beber con el penúltimo Dylan Thomas. Hablamos de dos espacios narrativos: el pub de Nueva York y la ciudad de Cracovia; de dos voces: la del polaco y la del yo poético - una voz que habla y otra que interpreta las palabras que la emoción traduce, esas que le persuaden antes de comprenderlas- y, finalmente, de una tercera dimensión que viene dada por la presencia de los enigmas que se cifran en los posos caleidoscópicos de las siete copas de whisky, y en la que se desarrolla un particular Apocalipsis: al final de cada copa, suena una trompeta, se abre un sello que condiciona el discurso y la memoria.

Éste último borrador, numerado como 14, sería, a nuestro juicio, un texto prácticamente definitivo del primer movimiento del poema extenso “Caleidoscopio y polaco”; un poema pórtico que, presumiblemente, José Hierro editaría en cursiva, como todos los que inician cada uno de sus libros: “Preludio” de *Cuaderno de Nueva York* (Hierro, 2009: 613), “Prólogo con libélulas y gusanos de seda” de *Agenda* (Hierro, 2009: 551), “Teoría y alucinación de Dublín” (Hierro, 2009: 471), del *Libro de las alucinaciones*, “Nombrar precedero” de *Cuanto sé de mí* (Hierro, 2009: 405), “El libro” de *Quinta del 42*” (Hierro, 2009: 287), “Con las piedras con el viento” del poemario que lleva el mismo título (Hierro, 2009: 211), “Llegué por el dolor a la alegría” de *Alegría* (Hierro,2009: 133) y “Entonces” de *Tierra sin nosotros* (Hierro, 2009: 55).

Quedarían, sin embargo, por resolver dos aspectos: el primero, la ausencia de la segunda página del borrador, con los versos finales de este primer texto de “Caleidoscopio y Polaco”; y el segundo, la rima interna que se produce entre los versos séptimo y octavo - travesía/ algarabía – que, en nuestra opinión, el poeta habría de corregir en versiones posteriores.

A la hora de realizar una propuesta de edición de este texto hemos sopesado, revisando las distintas versiones, el valor que para José Hierro tienen dentro del poema cada una de estas palabras; porque no deberíamos olvidar que para él los sinónimos no existen, que hay que encontrar la palabra exacta. Así quiere “las palabras: precisas, por su significado y también por su sonido” (Soler, 1998: 9). Recordemos su: “acecho la palabra caliente, la más que lo que significa”, en “Elementos para un poema” (Hierro, 2009: 582).

Finalmente, la solución la ofrece el propio autor al tachar ~~algarabía y humo~~ en la versión 12 de la primera página. En este mismo borrador hallaremos la respuesta a nuestras dudas sobre el último verso de este primer compás del poema: “Y yo las oigo y veo”.



La propuesta de edición que resulta de lo anterior sería la siguiente:

Caleidoscopio y polaco

“La geografía de un pájaro se resume en su canto.
La de la mar en una caracola.
La de un hombre -este hombre
que apoya su brazo sobre mi hombro-
en sílabas, susurros tartamudos,
sonidos exiliados de una lengua de brumas
náufragos ateridos por la travesía
en este *pub* donde se emborrachaba,
el penúltimo Dylan Thomas
(a beber con su sombra venía por aquí
Claudio Rodríguez, otra sombra).

Este desconocido
traduce con su dedo índice
sobre el estaño amaneciente del mostrador
gestos, sonidos doloridos y sonámbulos
que descuaja de su memoria.
Luego me los ofrece en el vaso de whisky,
en el caleidoscopio que compone y ordena
sucesivas constelaciones geométricas
simetrías fugaces.
Y yo las oigo y veo.

CUARTA PARTE

Conclusiones

.- Conclusiones

Como se da cuenta en el título y la introducción de esta tesis doctoral, nuestro propósito era revisar los temas y escenarios de la poesía de José Hierro desde las claves de los manuscritos del poema inédito “Caleidoscopio y polaco” estableciendo una relación entre este autor y el escritor Józef Wittlin con Nueva York como punto de encuentro. Todo ello con el fin de demostrar que este último texto, en el que trabajaba José Hierro en el momento de su muerte, supone la confirmación de una concepción de la poesía que el autor ha reivindicado a lo largo de toda su obra, una trayectoria que se inicia - bajo la influencia de Gerardo Diego y buceando en las poéticas de quienes consideró sus maestros- con un paisaje perdido como uno de los elementos fundamentales de su poesía.

Hemos analizando el tratamiento de tres aspectos escasamente estudiados en la poesía de José Hierro: el del paisaje - como tema y escenario- el del amor – amenazado por el tiempo, la vejez y la muerte, y marcado por la condición autobiográfica- como tema principal de *Cuaderno de Nueva York* (1998), y la importancia del alcohol -como tema y como recurso literario- en su obra, desde los inicios hasta el protagonismo que adquiere en “Caleidoscopio y Polaco”. Se han realizado, también, algunas calas en otros asuntos sobre los que el poeta vuelve en los borradores de este último trabajo: la comunicación, el exilio, el compromiso - encarnado en el ángel de Laodicea- o el Apocalipsis.

En la primera parte de esta memoria se aborda la importancia del paisaje en la obra de los poetas del siglo XX que José Hierro consideraba sus maestros: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Federico García Lorca, depositarios del valor alegórico que confirieron al paisaje los autores medievales, del subjetivismo de los románticos o del simbolismo de los modernistas. A lo largo de los siete apartados que componen esta sección se ofrece un panorama de la historia del paisaje en la poesía española, de las ciudades muertas, perdidas, vivas, esto es: Palmira, Lvov, Nueva York. En relación con las ciudades perdidas, se introduce la figura del escritor polaco, de origen judío, Józef Wittlin (1896-1976), poeta, novelista, ensayista y traductor de la Odisea al polaco que, tras huir de su

país durante la Segunda Guerra Mundial, vivirá y morirá exiliado en Nueva York. Wittlin resulta una figura clave para entender la relación de José Hierro con Polonia.

José Hierro hizo del paisaje, desde sus primeros poemas, uno de los elementos fundamentales de su poesía, por lo que hemos estudiado, en relación con este tema, la influencia de Gerardo Diego, al que debe sus primeros versos y del que heredó la pasión por el mar y la música. De Antonio Machado aprendió que “se canta lo que se pierde”, su peculiar relación con el tiempo, a retratar paisajes en movimiento -como es el caso de su último su poema paseo “En son de despedida”, en el que, como en tantas ocasiones, José Hierro cita al autor de *Campos de Castilla*- y, finalmente, a no desdeñar el lugar común; lo que le ha permitido conversar con los poetas que le precedieron. Las lecturas de Juan Ramón Jiménez, su poeta de cabecera durante muchos años, le dejaron el nombre de su primogénito y un diálogo permanente, del que es homenaje y testimonio el poema “Todo”, epílogo de *Cuaderno de Nueva York*, ciudad donde volvió a encontrarse con la herencia poética de Federico García Lorca.

La importancia de la ciudad de Nueva York, como tema y escenario, en las obras de Juan Ramón Jiménez y de Federico García Lorca se trata ampliamente en este apartado.

Bajo el título “José Hierro: del Trueba al Hudson siguiendo unos versos” se reflejan desde las primeras experiencias poéticas de José Hierro con el paisaje hasta su despedida de Nueva York. Se da cuenta de la amistad entre José Hierro y Józef Wittlin que establece, como adelantábamos, la conexión polaca, y ofrece la ocasión de reflexionar sobre la guerra y el exilio – a través del ensayo, inédito en español, “Luces y sombras del exilio”, facilitado por la hija de Wittlin-, temas sobre los que José Hierro vuelve en “Caleidoscopio y Polaco”.

En el transcurso de la investigación se descarta la relación de Wittlin, supuesta en un principio, con el poema “Cantando en Yiddish” al constatarse que el texto está basado en una experiencia vivida en casa del melómano austriaco Herbet Hull, que fue prisionero en Auschwitz. El citado poema, que aborda el tema de la comunicación, de la transmisión de la emoción pese a que los hablantes no

compartan la misma lengua, aparece como claro antecedente de “Caleidoscopio y polaco”.

Se confirma, también, la importancia de *Agenda* (1991) -que ya anunciábamos en 1995 en otro trabajo de investigación- como el preludio de *Cuaderno de Nueva York* (1998). En ese preludio adquiere un verdadero protagonismo el poema “Lope. La Noche., Marta” como antecedente literario pero también, y sobre todo, por su relación con los acontecimientos de carácter autobiográfico que subyacen en este último libro de José Hierro. En el citado poema están presentes muchas de las constantes de la poesía de Hierro, recursos tales como las distintas voces, el uso del paréntesis, del encabalgamiento, de la enumeración; la utilización de fórmulas, citas, coplas; incluso el mar -fundamental, como ya vimos, en *Cuaderno de Nueva York* y “Caleidoscopio y polaco”. Además se dan cita en este texto preocupaciones que terminarán por ser recurrentes en poemas futuros: por un lado, la noche y el mundo de los sueños perdidos, la enfermedad, la dependencia, la locura y la muerte; y por otro, presidiéndolo todo, el amor que es, a nuestro juicio, el principal objeto y tema de *Cuaderno de Nueva York*.

El amor está en el origen del poemario, como motor y experiencia autobiográfica que alienta el libro y lo sostiene entre dos tiempos: el del encuentro en 1991 - que se anuncia en la dedicatoria del libro- y el de la despedida en 1998. Será este amor, amenazado por el tiempo -su obsesión de siempre-, y no el azar, quien determine la elección del escenario por el que José Hierro hará desfilar a personajes de otros tiempos y espacios -entre los que se encuentra él mismo encarnando el “yo poético”- convirtiéndolos en sujetos de las “meditaciones sobre problemas personales o colectivos” que son suyos, no de la ciudad.

Un último paseo por Nueva York una tarde/noche de invierno en 1998 es el origen, real y figurado, de “Rapsodia in Blue” y de “En son de despedida”. José Hierro, como el yo poético de los citados textos, recorre la ciudad, bebe en los bares que solía frecuentar, y encuentra en uno de ellos el escenario en el que situar la acción que da inicio a “Caleidoscopio y polaco”.

La tercera parte de esta investigación se centra, ya plenamente, en el estudio de los manuscritos de “Caleidoscopio y polaco”, un “poema en marcha”- como anotó José Hierro en la décima versión de la primera página- del que se tenía constancia en el momento de iniciar este trabajo por tan sólo dos referencias bibliográficas (2000 y 2003), y de cuya existencia, tras perderse la pista al morir el poeta en diciembre de 2002, no vuelve a haber noticias hasta 2011.

Tacha Romero Hierro, directora de la Fundación Centro José Hierro de Poesía, recupera en 2012 los manuscritos que han servido de base a esta investigación (veintidós folios de borradores y notas, y siete correspondientes a versiones de la primera página). Se trata de textos que, como hemos podido constatar a lo largo de esta tesis doctoral, se redactan en tres momentos diferentes, entre 1997, 1998 y 2000.

Tomando estos manuscritos como punto de partida se ha analizado la importancia del alcohol en la obra de José Hierro, una relevancia que el poeta reivindica en este último texto ofreciéndole un triple protagonismo: el alcohol es tema, leitmotiv que articula la estructura del poema, y recurso que lo condiciona, desde fuera, al ser consumido mientras se escribe.

Constatamos, asimismo, que -salvo la breve mención de Gonzalo Corona Marzol, en 1990, al alcohol como parte del proceso creativo de José Hierro- la crítica española ha obviado este tema, incluso, cuando en casos como el que nos ocupa cobra un especial protagonismo.

Significativa relevancia tendrá el tema del compromiso, encarnado una vez más en el ángel Laodicea - cuya presencia resulta una constante en la obra de José Hierro desde *Con las piedras con el viento*, una de las primeras obras del poeta con el amor como tema. El ángel de Laodicea forma parte desde las primeras notas de “Caleidoscopio y polaco” y también, a nuestro juicio, como reminiscencia de los acontecimientos que subyacen en la condición autobiográfica de *Cuaderno de Nueva York*.

Se reproduce al principio de la Tercera Parte de esta tesis de doctorado un fragmento de la entrevista que Gloria R. Downing realizó a José Hierro en abril de 2000, en el que el poeta habla del poema “Caleidoscopio y polaco”. Hemos glosado esos comentarios, en los que José Hierro describe con precisión el poema, por partida doble y en un solo texto, con versos extraídos del manuscrito y anotaciones derivadas de la investigación que nos ocupa; muchas de ellas resultado de las conversaciones mantenidas con el propio poeta o con las personas que estuvieron junto a él mientras se gestaba el texto.

La combinación de estas tres fuentes avala nuestra impresión inicial, la de que “Caleidoscopio y polaco” es el resultado de una poética confirmada. Un texto que desde los primeros borradores insiste en los temas y aspectos que José Hierro ha valorado por encima de otros. En este poema último se trata, una vez más, de **contar un mundo** en el que **el tiempo no existe**, de **recuperar un poema perdido**, de **que la palabra diga más de lo que dice**, de que ésta **emocione antes de ser comprendida**; porque los protagonistas -el poeta y un hombre polaco- hablan distintas lenguas. Es un texto con una **estructura** - esta vez **tridimensional**, que debe pasar desapercibida. Un poema, que es más narrativo, más digresivo, y también más visionario, posiblemente a causa del alcohol, al que regresan otros escritores, o sus sombras.

Es un poema en el que conviven como escenarios un pub de Nueva York y unos misteriosos paisajes de la ciudad de Cracovia; con acciones paralelas mientras tiene lugar una conversación entre dos hombres borrachos, que podrían estar hablando de los hijos, de mujeres muertas -con las que siguen haciendo el amor-, del compromiso, del exilio; en el que resuenan ecos de la guerra, el llanto de ese niño que le persigue desde los primeros poemas... Todo esto sucede, en un mundo-espejo, se construye y deconstruye, se cifra en los reflejos de la bandeja o de la barra, mientras beben una copa tras otra, y en los posos de whisky de cada una- y esta es la tercera dimensión- se abren como en un caleidoscopio los sellos de un particular Apocalipsis.

Metodológicamente, este trabajo podría haberse planteado de diferentes maneras:

En primer lugar, presentando y editando el manuscrito, determinando las claves para abordar, a continuación, los temas y escenarios en el resto de la obra de José Hierro. Se trataría de ir de lo particular a lo general; del poema a la obra; del final al origen.

En segundo lugar, presentando los escenarios y los temas de manera cronológica hasta desembocar finalmente en el manuscrito y sus claves.

El conocimiento previo del autor, de su obra y poética, de su permanente diálogo con los escritores que le precedieron, de su interés por el paisaje y los grandes temas de la existencia, aconsejaban, en principio, esta segunda opción; avalada, también, por la publicación de las antologías *José Hierro para niños* (1998) y *José Hierro: Geografía Mítica* (2003), y por una estrecha relación de amistad con el poeta, iniciada en 1986. Una tarea que facilitaba el haber realizado, con un enfoque similar, la memoria de investigación para la obtención del DEA: “Poesía y paisaje: de *Campos de Castilla* a *Cuaderno de Nueva York*. 5 calas en cinco poetas españoles del siglo XX”.

Por otro lado, el análisis de los manuscritos a los que accedimos en dos tiempos, con un año de intervalo, aconsejaba también esta segunda opción porque, si bien los recibidos en primer lugar - las versiones de la primera y segunda página del poema- ofrecían la evolución del texto hasta un estado muy avanzado, el resto de los borradores y notas correspondían a un estadio muy anterior. Lo que desaconsejaba, a nuestro juicio, la edición del texto por tratarse, en su mayor parte, de lo que José Hierro hubiera calificado de “Elementos para un poema”. No tardamos en descubrir, sin embargo, que estos elementos, lejos de suponer una debilidad, tenían un gran valor en sí mismos: el de contener el primer aliento del texto, su propuesta sin pulir, sin terminar de cocinarse aún -siguiendo el ejemplo que solía utilizar el poeta- lo que, de hecho, facilitaba la localización de las claves dejando al descubierto la importancia de ciertos temas y escenarios sobre los que las anotaciones volvían una y otra vez. Decidimos por todo lo anterior elegir este segundo abordaje metodológico.

La claridad y los detalles con los que José Hierro describía el poema en la entrevista realizada por Gloria R. Downing en abril de 2000 -apenas un mes después de que hubiéramos tenido oportunidad de ojear el manuscrito- abrieron la puerta a una propuesta de edición diferente, la de glosar las declaraciones de José Hierro en la entrevista, ilustrándolas con ejemplos de las versiones y de los borradores del manuscrito, y con las anotaciones derivadas de la investigación. Una investigación que, como ya adelantábamos, se nutría, además de en el análisis de la obra y de la bibliografía existente, de diversas conversaciones; en primer lugar con José Hierro y, en segundo lugar, con aquellas personas que fueron testigos del proceso creativo de *Cuaderno de Nueva York* y de “Caleidoscopio y polaco” o podían aportar una valiosa perspectiva histórica, como es el caso de la hija de Józef Wittlin en relación con la amistad que establece la “conexión polaca”. Estas conversaciones se desarrollaron en Madrid, Santander, Lanzarote, Varsovia y Liverpool. A ellas hay que sumar la búsqueda incesante de la carpeta azul que contenía el borrador con la última versión de “Caleidoscopio y polaco” y el trabajo de campo realizado con el fin de situar y recorrer los paisajes y escenarios que se recogen en estas dos últimas obras: las visitas a Nueva York y a Cracovia.

Quince años después de mi conversación con José Hierro en Madrid, en relación con los estudios sobre su poesía que me proponía abandonar y que, de hecho, dejé durante casi una década, confío en haber logrado con este trabajo lo que él me animaba a hacer (“siempre podrás aportar otra mirada”) tratando de ofrecer una nueva visión sobre su obra. En primer lugar, al revisar y poner de manifiesto algunos aspectos de dos temas que habían sido escasamente tratados hasta el momento de iniciar este trabajo: el tratamiento del paisaje - de los escenarios desde el primer encuentro con el mar hasta el último paseo por Cracovia- y la presencia/ importancia del alcohol en su obra -como elemento de celebración, como símbolo y finalmente como parte fundamental del proceso creativo. En segundo lugar, matizando y poniendo en valor, cuando ya había sido parcialmente desvelada la anécdota, la condición autobiográfica que subyace en los poemas de *Cuaderno de Nueva York*. En tercer lugar, recuperando, de algún modo, el poema perdido -resumen de todos sus poemas- en el que trabajó durante los últimos cinco años de su vida.

Siguiendo su magisterio me he permitido aportar una propuesta de edición del primer texto de los nueve que constituirían “Caleidoscopio y polaco”. Con esta propuesta del poema me gustaría dar por finalizada esta tesis doctoral, aunque no sin antes apuntar algunas futuras líneas de investigación como la realización de un estudio sobre el proceso creativo de José Hierro a partir de los numerosos borradores que se conservan de textos ya publicados, y la realización de una edición crítica anotada.

Caleidoscopio y polaco

La geografía de un pájaro se resume en su canto.

La de la mar en una caracola.

La de un hombre -este hombre

que apoya su brazo sobre mi hombro-

en sílabas, susurros tartamudos,

sonidos exiliados de una lengua de brumas

náufragos ateridos por la travesía

en este pub donde se emborrachaba,

el penúltimo Dylan Thomas

(a beber con su sombra venía por aquí

Claudio Rodríguez, otra sombra).

Este desconocido

traduce con su dedo índice

sobre el estaño amaneciente del mostrador

gestos, sonidos doloridos y sonámbulos

que descuaja de su memoria.

Luego me los ofrece en el vaso de whisky,

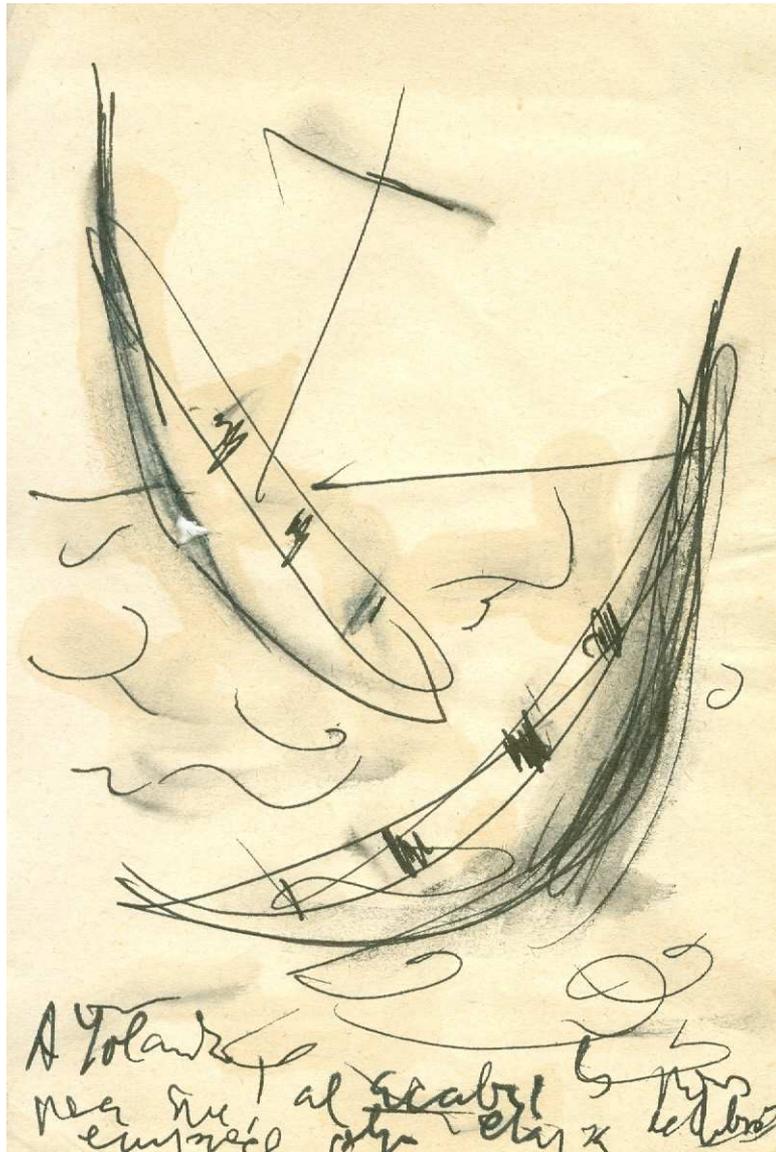
en el caleidoscopio que compone y ordena

sucesivas constelaciones geométricas

simetrías fugaces.

Y yo las oigo y veo.

Marrakech, 1 de marzo de 2015



José Hierro (1991) ©

QUINTA PARTE

Bibliografía

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1998). *La arboleda perdida*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALEIXANDRE, V. (1982) “Los contrastes de José Hierro”. *Peñalabra* 43-44, 9-12.
- (2010). *Poesías Completas*. Madrid: Visor.
- ALONSO, D. (1973). *Antología Poética*, José Luis Cano. Barcelona: Plaza & Janés.
- ARANGO, M. A. (1995). ”El simbolismo como elemento de protesta en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca”. En *actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Aengus M, 57-65.
- ALVAR, M. (1966). “Introducción”. En Unamuno, M. de: *Paisajes*. Estudio y edición de Manuel Alvar. Madrid: Ediciones Alcalá, 5-24.
- (1999). *Antología Personal*. Madrid: Visor.
- ARCE, M. (1982). “Días de ayer en un flash de urgencia”. *Peñalabra* 43-44, 23.
- AZORÍN (1917). *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento.
- AUDEN, W. H. (1994). *Truth and Lamentation: Stories and Poems on the Holocaust*. Teichman y Leder (ed.). Illinois: University of Illinois Press.
- BACHELARD, G. (1986). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BALLESTA, M. D. (2001) “Vino y banquete en la antigüedad”. *Anuario de Estudios Filológicos XXIV*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 39-53.
- BARRAJÓN, J.M. (1999). *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- BLECUA, J. M. (1980). *La poesía aragonesa del Barroco*. Zaragoza: Guara Editorial.
- BRINES, F. (1995). *Escritos sobre poesía española*. Valencia: Pre-Textos.
- BAUDELAIRE, C. (2003). *Obra poética completa*. Madrid: AKAL.
- BUSTOS, C. I. de (1995). “A veces se escribe porque no se puede, porque no se sabe vivir”. En *ABC*, 6 de agosto, 51. Madrid.

- CANO, J. L. (1979). *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.
- CÁÑAS, D. (1986). "Introducción". En José Hierro, *Libro de las alucinaciones*. Madrid: Cátedra, 9-85.
- (1998). "La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma". *Ínsula* 523-524, 47-48.
- CASTILLO, R. (1996). *Poetas hispano-hebreos*. Antología. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- CASADO, M. (2003). *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro.
- CAVAFIS, C. (1997). *Poesía completa*. Bádenas, P. (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 104-105.
- CERNUDA, L. (1979). *La realidad y el deseo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- CORONA MARZOL, G. (1990). "La presencia de Rainer María Rilke en José Hierro". *Turia* 15, 21-32.
- (1991). *Realidad vital, y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (1999). José Hierro, *Antología poética (1936-1998)*. Madrid: Espasa Calpe.
- CUENCA, L. A. de. (1992). "Antología comentada". En *Encuentro con José Hierro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 72-75.
- (1993). "José Hierro". *Nueva Revista de Política Cultura y Arte* 31, 96. Logroño: Universidad de La Rioja.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (2001). "Cuaderno de Nueva York". En *Leer y entender la poesía de José Hierro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 113.
- DIEGO, G. (1970). *Versos escogidos*. Madrid: Gredos.
- (1996). *Obras completas*. Madrid: Alfaguara./ Barcelona: Anthropos
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2000). "Más sobre la recepción de la poesía de Lope". En *Otro Lope no ha de haber* (vol. 3). María Gracia Profeti (ed.). Florencia: Alinea Editrice, 153-156.
- DOWNING, G. R. (2000). *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*. Pujol, S. y J. Uceda (ed.). Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 9-44.
- ESTRATÓN. (2011). *Poemas de amor efébrico. Antología palatina libro XII*. Madrid: AKAL.

- FERNÁNDEZ, J. (1995) “De la realidad no se puede hacer poesía”. En *ABC Literario*, 24 de noviembre, 15. Madrid.
- FERRERO, M. (1969). *Antología poética del vino*. Santiago de Chile: Ediciones Fantasía.
- GALLEGO MORELL, A. (2008). *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Granada: Universidad de Granada y Fundación Gerardo Diego.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987). *La poesía española de 1935 a 1975*. T. 1 y 2. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, F. (2010). *Poeta en Nueva York*. María Clementa Millán (ed.). Madrid: Cátedra, 71-78.
- (1986) “Un poeta en nueva York”, *Obras completas III*, Arturo del Hoyo (ed.). Madrid: Aguilar, 352-357.
- GARCÍA PÉREZ, R. (2008). Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española. *Cédille* 4, 119-122.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2013). “Lo inefable o la experiencia del límite”, *Signa*, 22, 317-331.
- GIBSON, I. (1985-1987). *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo, 2 vols.
- GÓMEZ BEDATE, P. (1999). *Poetas españoles del siglo veinte*. Madrid: Huerga y Fierro.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C. y SUÁREZ GONZÁLEZ, M. (2001). *Antología poética del paisaje en España*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- GRANADOS, V. (1978). “El exilio interior de Vicente Aleixandre”, *Peñalabra* 28, 9-10.
- GULLÓN, R. (1958). *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.
- (1969). “Juan Ramón y Norteamérica”. En *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos, 41-51.
- (1982). “Pity, hablemos de José Hierro”. *Peñalabra* 43-44, 32.
- (1987). *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.
- (1987). *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1988). “Presencia de César Vallejo en la poesía española de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-457, 197-214.
- (1989). “La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez”, *Epos* V, 217-235.

- HADZELEK, A. (1993). *Imagen de América en la poesía de la Generación del 27. Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515, 155-184.
- (1978). *Federico García Lorca: “Poeta en Nueva York”*. Londres: Grant & Cutler / Tamesis Books.
- HARTO, M. A (1996). “Vino y amor en la literatura latina”. *Anuario de estudios filológicos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, XIX, 277-287.
- HIERRO, J. (1971). “Fracaso”. *Peña Labra* 2, 121.
- (1980). *Antología*, Aurora de Albornoz (ed.). Madrid: Visor.
- (1983). *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: Universidad Autónoma.
- (1983). “Notas para unas poesías casi inéditas”. En *Nueva Revista de Política Cultura y Arte* 31, 96. Logroño: Universidad de La Rioja.
- (2009). *Poesías completas*. Madrid: Visor.
- JIMÉNEZ, J. (1982). *El ángel caído (La imagen del ángel en el mundo contemporáneo)*. Madrid: Anagrama.
- JIMÉNEZ, J.O. (1994). “Cuanto sé de mí: Esbozo de una autobiografía integral” (PDF). New York: Hunter College.
- JIMÉNEZ, J. R. (1970). *Tercera antología poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1983). *Nueva antología*. Aurora de Albornoz (ed.). Barcelona: ediciones Península.
- (1986). *Antología comentada*, Antonio Sánchez Barbudo (ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
- (1987). *Segunda antología poética*, Leopoldo de Luis (pr.). Madrid: Espasa Calpe.
- (1995). *Antología personal*. Madrid: Visor.
- (1998). *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Michael P. Predmore (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2002). *Olvidos de Granada*, M. Á. Vázquez Medel (ed.). Granada: Diputación.
- (2003). *Primeros poemas*, Jorge Urrutia (ed.). Sevilla: Point de Lunettes.
- (2008). *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Edición y prólogo de Javier Blasco. Sevilla: Point de Lunettes.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2007). “Calles y sueños (notas sobre la poesía y la metrópolis)”. *Litoral* 244, 40-58.

- JIMÉNEZ MORATO, A. (2012). *Mezclados y agitados. Los escritores y sus cócteles*. Barcelona: Debolsillo.
- JULIÁ, M. (2001). “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”. *Hispanic Review* 68, 53-71.
- KAPLAN, C. (1996). *Questions of travel: postmodern discourses of displacement*. Durham, N. C. USA: Duke University Press Books.
- KHAYYAM, O. (1859). *Rubáiyat of Omar Khayyám*. Fitzgerald E. (ed.). London-Glasgow: Collins.
- (1997). *Rubáiyat*. Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta.
- (2005). *Rubáiyat*. Shah, O. A y Liaño, C (ed.). Madrid: Editorial Sufi.
- KUBIAK, Z. (2001). *Between Lvov, New York, and Ulysses' Ithaca: Józef Wittlin - Poet, Essayist, Novelist*, Anna Frajlich (ed.). Toruń-New York: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Columbia University, 129-139.
- LATORRE, S. (1969). “Cada lírico con su vino”. *Última Hora* 5/VIII/69, 5. Santiago de Chile.
- LECOINTRE, M. (2012). *La senda de Velintonia*. Berlin: Lit. Verlag Münster.
- LEVERSON, A. (1930). *Letters to the Sphinx from Oscar Wilde: With Reminiscences of the Author*. London: Duckworth.
- LISSORGUES, Y. (1995). “Sevilla-Soria: dos paisajes del alma en la poesía de Antonio Machado”. *Ínsula* 580, 2-3.
- LOZANO, M. Á. (1990). “La ciudad muerta en la poesía de Antonio Machado”. En *Antonio Machado Hoy* (Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado). Sevilla: Alfur, vol. I, 465-475.
- (2000). “Un topos simbolista: la ciudad muerta”. En *Imágenes del pesimismo: Literatura y Arte en España, 1898-1930*, 11-46. Alicante: Universidad de Alicante.
- MACHADO, A. (1979). *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.
- MACRÍ, O. (1976). *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Ariel.
- MARÍAS, J. (1957). *Paisaje y Literatura de España: Antología de los escritores del 98*. Madrid: Tecnos.
- MARÍN, D. (1976). *Poesía paisajística española: 1940-1970*. Londres: Literary Criticism.

- (1976). “La naturaleza en la poesía española actual”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 314-315, 249-282.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (1987). “Las ciudades (en vuelo)”. *ABC*, 9 de julio, 58.
- NAGRELA, I. (2006). *Jewish Prince in Moslem Spain: Selected Poems of Samuel Ibn Nagrela*. Weinberger, L. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E. (1996). “Entre el paisaje y el símbolo: la ciudad norteamericana en la poesía de Pedro Salinas”. *Revista de Estudios Norteamericanos* 4, 203-215.
- NAVARRO DURÁN, R. (2001). "Historias de herrumbre y de musgo". En *Leer y entender la poesía de José Hierro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 89-104.
- NEIRA, J. (2012). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- PEÑA, P.J. de la. (1978). *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- OLMO ITURRIARTE, A. (2009). *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez: desde el Modernismo hasta los orígenes de las poéticas posmodernas*. Sevilla: Renacimiento.
- OROZCO DÍAZ, E. (1968). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- ORTEGA, N. (2002). “Paisaje e identidad nacional en Azorín”. En *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34, 119-131.
- OTERO, B. (2003). *Poesía escogida*. Barcelona. Vicens Vives.
- PECHERÈ, F. (1968). *Tierra de España / Terre d'Espagne*. Bruselas: La Renaissance du Livre.
- PERFECKY, G. A. (1973). *The Galician-Volynian Chronicle: an annotated translation*". Munich, Wilhem Fink Verlag (Series: Harvard series in Ukrainian Studies, V. 16/2).
- PEÑA, P.J de la. (1978). *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro*. Valencia: Universidad de Valencia, 168.
- RIERA, C. (1988). *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). *La mitad del alma*. Madrid: Alfaguara.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. M. (1992). “Eros teognideo”. En *Poemas de amor en Grecia y Roma*. Valdepeñas: UNED, 7.

- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1993). “Las vanguardias tardías hispanoamericanas en España”. En *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Sainz de Medrano (ed.). Roma: Bulzoni, 331-344.
- ROJAS, G. (2000). *Metamorfosis de lo mismo*. Madrid: Visor.
- ROMERA CASTILLO, J. (1981). “La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)”. En *La literatura como signo*. Romera, J (ed.), Madrid: Playor, 13-46.
- (2006). “De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España (siglo xx)”. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA GALÁN, F. (2009). “Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica”. *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 371-394.
- (2010). “El signo espacial en los relatos de *El grano de maíz rojo* de José Jiménez Lozano”. En *Geografías Fabuladas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 107-127.
- ROMERO, M. (1957). *Paisaje y literatura de España: Antología de los escritores del 98*. Prólogo de Julián Marías. Estudio preliminar y fotografías de M. Romero. Madrid: Tecnos.
- ROZAS, J. M. (1981). “Juan Ramón y el 27: Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del Diario”. *Juan Ramón Jiménez en su Centenario*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 149-69.
- RUIZ, J.F. (1998). *Antología cátedra de poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra.
- SANDARS, N. K. (1972). *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin.
- SCHIRMANN, J. (1954). *Ha-Shirah ha-ivrit bi-Sefarad uvi-Provans*. I Jerusalén-Tel-Aviv: The Magnes Press.
- SENABRE SEMPERE, R. (1991). *A. Machado y J. R. Jiménez: poetas del siglo XX*. Madrid: Anaya.
- SILES, J. (2006). *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada.
- SOLER ONÍS, Y. (1998). “Nueva York en la geografía mítica de José Hierro”. *Revista Canaria de análisis y opinión, Disenso* 22, abril 48-49.
- (1998). *José Hierro para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre.

- (2003). *José Hierro: Geografía mítica*. Valencia: Germanía.
- SOTO, L. A. (1974). *Obra selecta: verso y prosa*. Biblioteca de la Academia. Panamá: Academia Panameña de la Lengua.
- UNAMUNO, M. de (1958). *Obras completas, Vol. II. Paisaje*. Barcelona: Vergara, págs. 592 y sigs.
- VAZ DE SOTO, J. M. (2008). "El paisaje en Juan Ramón Jiménez". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 36, 227-244.
- VÁZQUEZ MEDEL, M.Á. (2001). "Compromiso y estética: Juan Ramón Jiménez y José Hierro". En *Leer y entender la poesía de José Hierro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 71-88.
- VÉLEZ NIETO, F. (2011). *El vino en la poesía (homenaje de los poetas al vino)*. Sevilla: Guadalturia.
- VILLANUEVA, D. (2008). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- WITTLIN, E. (2011). *From one day to another*. Madrid: Ediciones Facta.
- WITTLIN, J. (1929). *Himny*. Varsovia: J. Mortkowicz.
- (1963) *Orfeusz w piekle XX wieku/Orpheus in the Underworld of the 20th Century*. Paris: Instytut Literacki.
- (1990). *La sal de la tierra*. Barcelona: Muchnik.
- (2006). *Mi Lvov*. Valencia. Pre-Textos.
- ZAID, G. (1991). *Ómnibus de poesía mexicana*. México DF: Siglo XXI Editores.

Webgrafía

- BARRAJÓN, J.M. (2002). *La poesía de José Hierro en su tiempo*. Tesis Doctoral: <http://eprints.ucm.es/3354/1/H3038101.pdf>
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (2002). *Los paisajes literarios*. Logroño: Universidad de la Rioja / Dialnet Código 1091287.
- HIERRO, J. (1999-2001) hemeroteca-salud:
 —*El País*, 15 de abril de 1999:
http://elpais.com/diario/1999/04/15/cultura/924127204_850215.html
 —*El Mundo* 22 de junio de 1999:
<http://www.elmundo.es/elmundo/1999/junio/22/sociedad/hierro.html>
 —*El País*, 2 de diciembre de 1999:
http://elpais.com/diario/1999/12/02/cultura/944089201_850215.html

- El País*, 17 de noviembre de 2000
http://elpais.com/diario/2000/11/17/cultura/974415608_850215.html
- ABC*, 6 de agosto de 2001
http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-08-2001/abc/Cultura/el-poeta-jose-hierro-ingresado-por-una-insuficiencia-respiratoria_38749.html
- El Mundo*, 7 de octubre de 2001
<http://www.elmundo.es/elmundo/2001/10/07/cultura/1002411654.html>
- La Biblia vulgata Latina traducida en español: y anotada conforme al sentido de los santos padres, y expositores cathòlicos*, Volumen 5. (1792):
<https://play.google.com/books/reader?id=ISsAAAAYAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=es&pg=GBS.PP7>
- MARÍN UREÑA, J. M. (2003) *La figura del ángel en la Generación del 27*. Tesis Doctoral.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18807>
- MORENO, J. C. (2010). “Los poetas cantan al vino”
<http://www.casadeespanasanantonio.org/events/20100911%20ConferenciaVino/conferenciaJuanCarlos.html>
- ROMERA GALÁN, F. (2008). *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila*. SELITEN@T:
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>
- (2012). “Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura:
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/fernandoromera.pdf>
- SIMPSON, T. (2010). “Algunos vínculos de la simbología paisajista de Castilla en Unamuno y Antonio Machado”. *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*, octubre 1-7.
<http://www.abelmartin.com/critica/simpson.pd>
- WITTLIN, J. Archivo. En Harvard University Library:
<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou00599>
- ZÚÑIGA J. (2007). “El vino en la poesía Hispano Hebrea”:
http://sefard.tripod.com/zuniga_vino.htm

SEXTA PARTE

ANEJOS

ANEJO I

Este anejo contiene los borradores manuscritos del poema de José Hierro “Caleidoscopio y polaco”, agrupados en dos secciones: “Versiones” y “Borradores y notas”

3

Sonidos y un polaco

La biografía del náico se resume en un canto.
 La de la mar, en una conchale vacía.
 La del hombre en unos sonidos
 que yo no puedo describir,
 porque habla en una lengua desconocida para mí.
 Sus palabras ^{me} llegan a fumadas,
 a terciopeladas en la algarabía
 del mar - aquí se emborachan Dylan Thomas -
 vienen de Patmos: profecías o adivinanzas
 o mensajes ~~de un espíritu~~ del discípulo amado,
 Juan, medio niño, medio loco.
 Juega con una tortola,
~~adapta~~ ^{adapta} ~~su~~ ^{su} ~~cuatro~~ ^{cuatro} ~~finetes~~ ^{finetes},
 Caceres de siete ángeles.

Y el hombre, el desconocido que me ofrece
 una concha de Goubaou, rompe el sello púrpura.
 Y el ángel se sumerge en el líquido, y habla
 en su boca ebria y triste (como el mar
 en la conchale)

Y como entre el estrecho de la forquilla se que

10

2541

Calorhincos y polaco.

Polaco y Calorhincos

2541

Poema

En un brazo se apoya mi hombro -

en palabras, susurros / en

manchas, el calorhincos,

componen místicas constelaciones geo-

simétricas fugaces.

Atardeceran mis palabras,

empujadas se una lengua de bruma,

resaca, ataraxias, m ca, garabatos,

en este pub, ~~en~~ se rememoran.

el peniel Jim. Dylan Thomas.

12

1

Caleidoscopio y polaco

La biografía de un pájaro se resume
↳ en un canto.

La de la mar, en unas caracolas.

La de un hombre - este hombre
que apoya el brazo sobre mi hombro -
en sílabas, murmulos, complicadas.

Sino ~~en mi mano~~ el caleidoscopio,
↳ compongo sucesivas constelaciones
↳ geométricas,

simetrías fugaces,

~~Las~~ palabras, ~~del~~ desconocido,
exiliadas en una lengua de bruma,
desembocan, oxidadas por la travesía
en este punto de algarabía y humo
donde se emborachaba

el penúltimo Dylan Thomas.
(Claudio Rodríguez ^{mi} aquí habla a x Jovals)

12

3

Este desconocido
traduce con un dedo índice
sobre el ~~es~~ fanto ^{avanzante} ~~resplandor~~ del

[mostrador
los ruidos fantasma] ^{no ruidos}
que va avanzando a mi memoria.
y yo le digo y veo

TESIS Y. SOLER

14

calendarios y polaco

1

La biografía de un pájaro se resume
[en un canto.

La de la mar, en una caracola.

La de un hombre - este hombre
que apoya su brazo sobre mi hombro -
en sí labas, murros fantasmados,
sonidos exiliados de una lengua de brumas
náufragos atenciosos por la travestía
en este pub de algarabís y murro
jense se emborrachaba, hace ya mucho tiempo,
el penúltimo Dylan Thomas
(a beber con un nombre venis por aquí
Claudio Rodríguez, otro nombre).

Este desconocido
hace con un dedo índice
sobre el estano amancebado del mostrador
gestos, sonidos doblados y sonámbulos
que descaja de mi memoria.
Luego, me lo ofrece en el vaso de whisky
en el calendario que compone y ordena
sucenas anastelucias geométricas
simetrías fugaces.

El Polaco

) alho' el panete a Jebrao
) alho' hincado, el apelo a laudicea,
 que vantage a by libis -
) la carta de Rectorat in exiles
 y la vna, wo ni la ro'one,
 de vident a la pulchra.

Estaba tan en peligro
 en el tiempo del tiempo.
 fado a punto de videntes
 o de videntes. Y el vltimo
 de echo a Chora, can, a apardite
 a no ins, los videntes en Chora,
 vna en vna, vna en fudo betado,
 como en p'una, p'una,
 y elho' de vna a no la
 y todo fue vna, vna,
 in vna.

Dho' vna, aho' el vna
 fudo el vna a la p'una
 Filareto -

en una travesía, tinas, alacrit, aporri
lo que me h → portabo a mi día,
por las calles de Krakow, hacia la plaza
de los que todo vale, hasta que no me
instante.

Y lo quinto ejemplo, se trata a nivel
que alistas a la iglesia de - - -

Y que viene que se va reduciendo,
y que el precio,
en los días que van pasando
de ~~los~~ ~~hombres~~ ~~o~~ ~~jóvenes~~ -
y que solo se ~~hace~~ ~~la~~ ~~travesía~~.

el número: son los que
se refieren a nuestra
alacrit, y no es
un

pasan, y no me van
de ~~los~~ ~~cosas~~.

1

~~estaba un año a la~~ ~~con~~ ~~mis~~
La red se relaciona con ~~estas~~ ~~estas~~
mis puntos de vista ~~anterior~~ ~~adherida~~
que se han abierto los ~~escuelas~~.
con ~~ellos~~ ~~en~~ ~~razones~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~oños~~
y ha librado mi ~~caudal~~ ~~de~~ ~~plum~~
nulos, ~~es~~ ~~para~~, ~~o~~ ~~cas~~, ~~caballo~~ ~~Gayo~~.

y ahora, con qui ~~ni~~ ~~gracia~~ ~~de~~
se ~~arriba~~, ~~en~~ ~~que~~ ~~red~~ ~~se~~ ~~rela-~~
ción ~~podia~~ ~~capturas~~ ~~a~~ ~~los~~,
hija ~~muy~~, ~~ni~~, ~~mu~~ ~~en~~ ~~rodeo~~

Alon el - el de duodice
me una por to un
pda una. } en ella un
- ~~no~~ he que' que no se ha
ni, diete -
Plu de anos ments, se que
estis propend, caries, se que
ellos mueren, no ti, por
viper ments, no, } ellos
tis, xlas cada noche el
avis un un ments, un
mote a lo se ments, un
avis a repin ments, un

Esta com, este sello en
mune el a sel, me habra
lo que te dice. Es el sel
del un sello, los entor
se no habitan, este
de un, en un ments, ments
mots, mune a mune

2) ~~alguno~~ ~~retornar~~ la palabra misma -
avocet, abogado, apunale
Fel cuerd muchas a decir Ruben
y trae el cuento luego de alcohol
una cuenta sobre go nunca ~~trae~~
y la he vivido, me ha ~~entendido~~
se me ~~substancia~~ ~~podria~~ ~~he~~
y el palio debe el go rillo
o el apel libro a sus labios y los no
de su copa a ~~acabante~~
y comenzar a ~~llegar~~, ~~resolacion~~
con ~~quien~~ ~~se~~ ~~va~~ ~~o~~ ~~a~~ ~~muera~~
para ~~me~~ ~~se~~

o que se encuentran, al cabo a
los años, cuando ya ~~tiene~~ ~~es~~
tiempo ~~en~~ ~~estas~~ ~~partes~~

porque ~~la~~ ~~fuera~~ ~~para~~ ~~venir~~ ~~muerto~~
la ~~muerte~~ ~~este~~ ~~llanto~~ ~~de~~ ~~lelele~~
queriendo que ~~llega~~ ~~se~~ ~~en~~ ~~muerte~~

Mucho es ~~laber~~ ~~en~~ ~~palas~~ ~~muere~~ ~~en~~ ~~laber~~
y ~~una~~ ~~herra~~ ~~cerca~~ ~~a~~ ~~para~~
cuando ~~beber~~ ~~del~~ ~~resto~~ ~~de~~ ~~ellos~~

9

el vel an vel de Lavodicea
que anija de la boca a los

Fehis

Van Camidos morderidos
por la morderse Escocia, morderse
y morderse, morderse
a morderse

Los his no mas para abarcar
ambos pules y morderse para pules -
y otros al 7^o sella, y otros
por los his que tal vez no existen
a por los no mas morderse existia
si hay en otros vns Tanta ~~tantas~~
Luce ~~que~~ a un por tanto la morder
o fue al polo, no lo ve

no lo de cur

UNIVERSITÄT JAGIELLONSKI

Las orcas (o hablaba de grandes lobos)
hala, pero sus lana gris

los grandes enojados enesando un curso
mejor para manifestarse (los
cursos de los que hablan en estos
paises)

La unidad se me dio como los combates se
base de ^{los satélites en} ~~los~~ ^{interminables,}
~~la~~ ^{resolución}

los him (la fortuna) estudiando abogacía
(pero para en acciones. no ten-
sentido nada. los him siempre en)

La entrada a S. Palacin sale a los plox
y Koshov. abogados

Tal vez habla de otra cosa, pero lo
estoy recordando una unidad de
el no explica, de la que no hablo
a mi, probablemente,

deguanos y ^{pasando} Jamellos de nuevo

estas cerraduras me devino
lambos in placablemente un la in veneno
y el mio ojo lloran a un mio

~~ceremonia de llanto~~
y etc ceremonia de llanto o sea q' inicia
~~cuando las estabas~~

una muy pasaba el dia cuando los tiempos
anulaban a los q' habia q' d' d' d' d'

445-615/

una ciudad que y un escalorio de eland
pajiza

y el boracho ay me ~~en~~ me coran a te el
nio estado

y yo no requiera quien soy quie y quien

El aguardiente que me no se no oyo
para lo más a través del vaso

que por lo el dulce ~~pienso~~ ceremoniosamente
me acompañan hasta lo ansibles
de la ciudad, que alora se que aquellos
silabos ~~de~~

Krakov, era un nombre de la ciudad
que yo some marcameto
un silencio, una tonca fallada en la
misma medida que el cielo

por lo que anduve en silencio

por lo que vuelvo a andar en vela

a lo que nunca fue capaz de elegir
mientras entre el mar y la vela

de las piedras, palabras, mayas, de ma-
jadas de las palacios y ~~el castillo~~

Julian el vizcaro en el castillo de Krakov

yo voy aullar a lo lobos en 99

mean en ante mi devocion
lo terribles historias a Krakov

alaz de suena, se envuel de cerveza
que acubra a la lpbria de Billelhi.

Después el sello de la botella de
panvora, champán de Calpurnia.

El envuel mtra un m, más cámas
se amica. Cubalga a long de la

Costia, y seja un nastro de, rom.

— cuando se usó la pmas:

un mto melero se vovió
el ppolaco ~~se ha evaporado~~ se ha evaporado

en vicia en un mrona de llamas

el oleaje de oca -

Solo en este mome de mome)
naus?

deja una estela blanca de oca,
dobe en llamas pms -

o stuy refun un m, este costido
m histria o la nica

ca mieda muent and mde
en los cuerdos del arpa!

~~J avanza el tiempo se~~

J me la ^{mapa} de alas, veas,
caballo, foros, mansas
en flor.

J mi man haw amio amebatate
n la blancia ghuerte

g abandonate a la parte del
ulterior castillo.

J se mudo el viento, al ~~tiempo~~

~~transpare~~ ^{el viento}

transpare el viento se
solu el foro, la parte
se hance -

J me mira con voluntad.

J me mira con voluntad ni aupa.
marlo -

este es pipas corpeledy en un

Johnana del tiempo
vite lleser parte al lecto el
de mureza comita usal
que ven años

En publicats en aquest pelar -
i en relats de mis ois
un còndit modelat a el sistema
y la melancolia.

I això als an' cans i' aviat, i' d'horas
o apocalsips.

Per apocalsips no puc dir res, perquè el
pelar a la 29, que
no tindrà el mateix
o el mateix que a l'altra.

no la hauré coneguda en la Polònia -
La meua acia, en parlar a l'italiana,
no era ~~cosa~~ res més de semblant
a la italiana.

se ho que fa, i que són mols horts i' d'altres -

En que m'he he les meues novats de
Ara tindrà, tindrà la
judicia.

excitant amb la classe masculina
per la d'altres -

entendre a la judicia -

un espanyol resido (habitants)
en el azar i en la metrís

Yo no sabía, nunca lo sabía
porque fui yo quien, porque se acordó a mí
con los ojos llorosos
en el reinado se amaba en la mano
con los ^{de} ~~stullos~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~solapa~~.
A hablar sin cesar que había ^{los} ^{resaltos} ^{antes} ^{de} ^{los} ^{meios}
en una lengua extraña y una
de ^{los} ^{palabras} ^{en} ^{el} ^{aire},
entonces ~~se~~ ~~había~~ ^{de} ^{entonces} ^{mejor} ^{se}
que ^{en} ^{el} ^{corazón} ^{me} ^{sintió} ^{en} ^{el} ^{del} ^{de} ^{Filipinas}
a la ^{de} ^{había} ^{se} ^{había} ^{de} ^{los} ^{de} ^{los}
No me robes el mérito
no lo demuestras en ^{dinamita} ~~palabras~~ ^{mejores}:
Kardor. Y otros que me ven ^{nunca}
cargar ^{estomaco} a ^{esta} ^{costa}
de ^{significamos} ^{aprobados} ^{establecidos},
^{respetados}, ^{compañías}.
Pero hay que ^{razones}, ^{trabaja}
~~de~~
a lo ^{partido} ^{de} ^{que} ^{no} ^{salen} -
de ^{entre} ^{de} ^{esta} ^{manera}...

7o ve que estz la veje s un país
que refleja es mules y palomas.

Esté por neoyorkins y falencia
y entópe los oleadas de caballos
y flores ~~de flores~~

an cuando se la lloran
en blanco galone se arman

y me habla con otros, méns ús
el estudio que cae me a compon
delo al ruido de la guerra, e
la trompeta

El propósito se ha materializado
 y no tenemos ídolos ni dioses en los que encarnar
 ahora vuelve a leer y no me capta de saber que
 que reserva para ^{mejor ocasión} ~~mañana~~ ^{mañana} del menos
 todo lo empaja la ~~retaca~~
 de y todo materia suada
 la vida y materia suada
 Esa vida es la que nunca estubo
 en la que no estaré jamás
 - lo que y fue solo una ilusión
 edificando por unas palabras
 que hablaban de otra cosa -
 la estoy ahogando, recordando
 como venido de las horas, de los lugares
 estoy mudo en un silencio pis
 - plomo y angustia -
 los labios resaca por la piel -
 algo melancólico es respiantes, de brazos, de
 lastimados en ^{luernagas}
 todos los costados el amullo y colre
 con el que amira otros en el estado

cantar a un hijo, una palabra
centelles
relampaguea: κρατουν.

la ciudad mística y mágica,
me hermanan por donde. Otro es el m
uene a anciana que se ha muerto
o que ya está muerta, en un momento habla en un momento.

El Beato se levanta dibujos y colores
sobre el pensamiento del momento
festas de la cabeza, que van a
luz de la aparición, que se
dan a ver.

Quiero a Teronela comensal, que me
se hizo a la guerra

Pero el pulso cuando me dice.
- se que eso es lo que me dice -
cómo hace el amor con los que
se mueren, y en la cerisea,
porque está viva, y la memoria
cuando el tiempo se repite en presente

Beato con los ojos amor-
ellos, bebo amantillo -

ANEJO II

Este anejo contiene reproducciones de los textos mecanografiados del “El homérica polaco” de Zygmunt Kubiak, en versión y traducción de Elisabeth Lipton, y del ensayo “Luces y sombras del exilio” de Józef Wittlin, traducido por Elzbieta Bortkiewicz. Ambos textos facilitados para esta investigación por la hija de Józef Wittlin, Elisabeth Lipton..

II.A.- "Hel homérica Polaco"

- 1 -

EL HOMERIDA POLACO

ZYGMUNT KUBIAK

Para nosotros, la Primera Guerra Mundial está ya petrificada como una historia antigua. La encubrió no sólo un largo plazo del tiempo sino que también la Segunda Guerra Mundial lo hizo, como una cordillera de montes recientemente surgidos, más espantosa aun que la primera. Sin embargo, para los historiadores con inclinaciones clásicas, acostumbrados a las extensas perspectivas temporales, de siglos o de milenios, en la historia de la humanidad, esta guerra sigue siendo un importante corte cronológico. Dicen que el siglo XIX murió en Europa durante los cuatro años posteriores a 1914.

Uno puede considerarlo de otro modo y decir que este siglo XIX, grande y extraordinario en la historia de la humanidad, tardó mucho en morir, que murió a plazos. Porque si hoy consideramos lo que ya resulta como exótico: los veinte años de entreguerra en Europa, éstos nos parecen, en comparación con los tiempos posteriores, como si todavía fueran una continuación de aquel siglo XIX (al menos, visto bajo ciertas consideraciones). Tanto su fosforescencia prodigiosa, su extraña pretenciosidad, como la indurabilidad que llega al fondo de la Europa de esos veinte años, podría parecernos como el relumbramiento singular que precede a la muerte de algo, que en efecto ya no existía, pero que se quedó retenido en la existencia gracias a la obstinación, el deseo y la nostalgia

humanos que se esforzaban en ignorar la catástrofe. Quizás la Europa del siglo XIX murió irrevocablemente, para siempre, sólo en 1939.

Así puede entenderlo un pensador europeo, especialmente si se trata de un historiador con tendencias clásicas. Para nosotros, los polacos, tendríamos que introducir una corrección importante, impuesta por el hecho de que no habíamos participado del todo en la civilización del siglo XIX europeo. La falta de una normal existencia nacional nos separa, en parte, de los hechos psicológicos de la Europa de entonces y del fenómeno europeo de aquel siglo XIX - si exceptuamos las comarcas de Galicia, donde la vida nacional pudo desarrollarse con más facilidad. De Galicia, también, procede un libro polaco que marca, o mejor dicho, revela en una visión épica, cómo empezó la agonía de aquella época. Ese libro es la primera y la única publicada (en 1935) parte de la trilogía ideada por Josef Wittlin: La Sal de la Tierra, novela sobre un paciente soldado de infantería.

La Primera Guerra Mundial se reflejó también en varias otras novelas europeas. Citemos como ejemplo Im Western nichts Neues de Remarque y Goodbye to all that de Graves. La característica común de dichos libros, independientemente de su valoración artística, es el sabor salado del espanto.

Por qué precisamente esa guerra espantó tanto a la gente? Por qué el impacto que provocó parece más intenso que el de la Segunda Guerra, que fue, sin embargo, la más terrible de las guerras mundiales? Por qué pareció el fin del mundo, a pesar de que la humanidad sobreviviera desde tiempos inmemoriales una

multitud de guerras? De eso - de que esa era una guerra entre muchas otras - Wittlin se dió perfectamente cuenta.

" En qué indumentaria y con qué sombreros no habrán muerto los hombres por sus reyes o emperadores! Han muerto en trajes de todos los colores, en corazas de hierro, en cotas de malla, en resplandecientes armaduras. Han perecido tocados con yelmos, con cuepis grandes como jarras de vino, con morriones, con centelleantes cascos de bronce, con sombreros adornados con pelo de caballo o con plumas." (p.262, versión española).

Sin embargo, aunque el Imperio Romano casi incesantemente hiciera guerras con diferentes pueblos, aquella noche del año nuevo 406-407, cuando las tribus germanas pasaron por el Rhin helado, aquella noche no se parecía a otras noches. Porque aquella no era sólo una guerra, sino el principio del fin de una civilización.

Paul Valery anotó en 1919 (en el ensayo La crise de l'esprit): "Nous autres, civilisations, nous savons que nous sommes mortelles" - nosotras, las civilizaciones, sabemos que somos mortales -. En los años 1918-1922, Oswald Spengler enseñaba a Europa Der Untergang des Abendlandes. Desde el año 1934, Arnold J. Toynbee empezó a publicar su voluminosa obra A Study of History, en la que trató de atrapar esos procesos en un esquema racional, a manera de esbozo.

Los artistas, menos sistemáticamente pero con más claridad que los filósofos, han manifestado esa crisis. El arte sobrepasa generalmente a la filosofía en captar los asuntos humanos; para Aristóteles el esclavo fue exclusivamente "una herramienta parlante", pero para Homero era un magnífico pastor

de cerdos, Eumayo, un ser que tenía estómago, riñones y corazón. Los asuntos humanos se componen de innumerables detalles que se escurren de la red de fórmulas filosóficas que en vano trata de atraparlos.

También la agonía de una civilización se compone de innumerables detalles y tras ellos no existe. Algunos son muy terrestres y aparentemente insignificantes:

"...habían tenido departamentos propios con pesados aparadores, fonógrafos con enormes altavoces, orinales, rododendros, pequeños perros y canarios. La guerra y la evacuación los habían expulsado de sus tibios nidos." (p.228, versión española).

Uno de los elementos fundamentales del impacto de la Primera Guerra Mundial fue precisamente eso: el acosar a los europeos del siglo XIX de sus viviendas calurosas hasta las trincheras, el ahuyentarlos de sus casas tranquilas y ponerlos en las fosas, azotadas por la lluvia y por las balas. Todos los sentimientos cambiaron, se reveló su lado diferente. La poesía lo apuntó con más rapidez. Despidiéndose de la época de Tennyson, Mallarmé e incluso Baudelaire (a pesar del presentimiento del terror tan evidente en Les fleurs du mal), el joven Giuseppe Ungaretti escribió el 23 de diciembre de 1915:

Durante toda la noche
echado al lado
del masacrado
colega

con los dientes dirigidos
hacia la luna llena
manchando
con la sangre de sus manos
mi silencio
escribía
cartas llenas de amor

La poesía de la Primera Guerra Mundial es, muchas veces, como un grito: grito hacia un mundo que se derrumba. Tales son los poemas que componen el volumen de los Himnos que Josef Wittlin publicó en 1920, cuando el poeta estaba afiliado al grupo de expresionistas reunidos en torno al periódico "Zdroj".

Aquella guerra terrible fue para él, como para cada polaco, el momento de la liberación y unificación de Polonia, pero a la vez, como Wittlin participaba en los hechos psicológicos de Europa a través de la cultura polaca de Galicia, la guerra fue también para él la desintegración del mundo del siglo XIX. Nacido en 1896 en Podole, asistió a la Escuela Mayor de Lwow. En 1915, en plena guerra, emprendió los estudios de filosofía y lenguas en la Universidad de Viena, interrumpidos repentinamente. Participó en la guerra primero como voluntario en la Legión Oriental, luego incorporado en el ejército austriaco. Terminada la guerra, continuó sus estudios en Lwow.

Aun en mí perdura el grito de los batallones que perecen
Y la memoria del zumbido de los derrumbados tronos.
Aun tengo en los pulmones el gas, la pólvora y el incendio

Del mundo que ahoga cada palabra en la garganta.
Aun el día negro como una pesadilla negra
Me yace sobre el pecho.
Aun doy vueltas, porque dentro de mí se queja
Toda Europa.

(versión de Dionisio Cañas)

Así escribe Josef Wittlín en el Preludio, la primera obra en el ciclo de los Himnos. En ellos habla en nombre de toda Europa, de todos los frentes y trincheras de la guerra. La Sal de la Tierra es también una novela sobre Europa, aunque su acción se desarrolla (salvo el viaje de los reclutas en el tren) en dos lugares situados al margen: en una aldea huzul y en un pueblo húngaro; es una novela sobre la desintegración de una civilización que parecía, hasta hacía poco, tan establecida como si fuera a durar eternamente.

El siglo XIX, que comenzó con la explosión de las guerras napoleónicas, pareció mantenerse en una estabilidad tranquila que recordaba la época antonina del imperio romano; sobre todo en su segunda mitad, y muy especialmente hacia el final, con las luces mágicas de la Belle Epoque. Y entonces sobrevino la guerra en Europa.

El cataclismo, como hemos dicho, se compone de detalles; si hubiera sido una abstracción, una idea general, no hubiera sido tan terrible. Uno de esos detalles, tan diferente de los que utilizaran en la anteguerra los poetas simbolistas, está en los Himnos: es la fantasía de una cucharada de sopa caliente.

.....con los ojos clavados en la noche,
Y la sangre enfriándose en las venas llamabas:
Una cucharada de sopa...
(versión de Francisco Brines)

A lo largo de la narrativa de La Sal de la Tierra, el derrumbamiento del mundo hasta entonces familiar se presenta en muchas imágenes emotivas. Una de ellas es la cancelación del horario civil de viaje de la imperial compañía ferroviaria, conocida por su exactitud. Los trenes han sido destinados para el transporte del ejército. La gente ya puede dejar de apresurarse a la ventanilla de la caja.

"En la pared de la izquierda de la boletería, encima de los bancos de madera, pendía una hoja grande y de aspecto imponente, dividida en secciones para la línea principal y las laterales. Era el horario de los Ferrocarriles Reales e Imperiales del Estado de la Galicia Occidental. La gente que sabía leer se acercaba a él y encontraba allí las sagradas horas de la llegada y de la partida de los trenes. Hoy, sólo encontraría recuerdos inanimados. El horario oficial pendía allí, completamente inútil, ilógico como el anuncio de un funeral que quedara pendiente en la fachada de una casa que hubiese sepultado ayer a su muerto." (p.43 de la traducción española)

El jefe de la pequeña estación Topory-Czernielica llega a esa experiencia del absurdo que luego, después de la Segunda Guerra Mundial, los escritores existencialistas considerarían

como su descubrimiento: "...la impotencia, la callada impotencia de los que intentan en vano sondear las crueles leyes de la vida" (p.39 de la versión española). Cuando, después del envío de los transportes al frente, el jefe de la estación se ve sumido en otra confusión de los acontecimientos: la evacuación causada por unas derrotas militares, trata de aliviarse con recuerdos de la erudición clásica que había adquirido en la escuela mayor. Ese día, precisamente, anunciaron un eclipse del sol. Durante las incursiones de Anibal sucedió lo mismo - recordó el jefe de la estación - "...en tiempos antiguos, durante las guerras púnicas. Escipión el Africano... La historia antigua - trepidaba en el receptor telefónico del jefe de la estación de Sniatyn" (p.115 de la versión española). Y más adelante, en otra ocasión: "Pero, sabe usted que en cierta ocasión, en los tiempos antiguos... Perdón, perdón... Creí que podría interesarle..." (p.117 de la versión española). Al otro no le interesaba. La erudición clásica, que abría el paso a una carrera en la administración austriaca, ya no valía nada.

En las estrofas del poema Hugh Selwyn Mauberley, publicado en el verano de 1920, Ezra Pound describió el proceso del derrumbamiento del mundo en las trincheras de la guerra:

Coraje como nunca antes, destrucción como nunca antes
Sangre joven, sangre exquisita
Caras limpias y cuerpos jóvenes,
Valentía como nunca antes,
Desilusión como nunca se oyó en tiempos remotos,

Histeria, confesiones en las trincheras,
Risa de los vientres muertos...

Aquel impacto sumió a Pound en una desesperación duradera y, en los años posteriores, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, lo empujó hacia ese triste camino donde buscó la salvación a través de la exaltación de la violencia.

Josef Wittlin buscó la salvación de otra manera. Es curioso observar cómo precisamente aquella erudición clásica procedente de la Escuela Mayor de Galicia, que ridiculizara al jefe de la estación de Topory-Czernielica frente al jefe de la estación de Sniatyn, fuera lo que ayudara al poeta; aquella misma erudición que, según confiesa Wittlin, le impacientaba durante sus años en el colegio. En el poema Elegía a Homero recuerda:

En aquel tiempo cuando tus hexámetros
nos clavaron en los oídos con la fusta,
Nostálgico me paré delante del cine,
deseoso por los dramas métricos.

Y cuenta en qué período de su vida Homero acudió inesperadamente. Wittlin describe la guerra mundial con un nombre general ("una guerra espantosa") que destaca con mayor fuerza su terror traumático:

Hasta una vez, en un hospital militar,
en una guerra espantosa,
Me hablabas con calma

de que las ciudades se queman.
La sangre corría.
En esa vida mía tan animal
te colaste con el rey de Itaca:
El ofreció sus manos a mi tormento
(pensé: quizás sacrificaría
mis últimas monedas)
Te compré en la almoneda.
Oh, duradera fuente
de mis sueños, deleites, tormentas,
del triunfo y el trabajo, y la ventaja.
El vino corría.

Esa Elegía, escrita en 1920, la publicó Wittlin en 1924 como prólogo poético a su versión de la Odisea, en la que había trabajado, con ciertas interrupciones, desde 1914; luego modificaría esa versión en dos ocasiones - para las ediciones publicadas en 1931 y 1957 respectivamente. Cuando visité a Josef Wittlin en Nueva York en 1975, aquella traducción era todavía un problema vivo y objeto de meditaciones artísticas. Desde la primera visita "en una guerra espantosa" Homero le acompañaría toda su vida.

Sin tener en cuenta la presencia incesante de Homero tampoco podría entenderse La Sal de la Tierra. La novela, no sin razón, la relacionan unos con la corriente expresionista en la literatura europea - como una de sus manifestaciones posteriores. El hecho de unir el individualismo con las emociones colectivas, la ausencia del realismo novelesco del

siglo XIX, el alejamiento del gusto burgués, la brutalidad de los medios de expresión, la mezcla de pathos con lo grotesco o vulgar - todas esas y otras características consideradas por los historiadores de la literatura como significantes para la novela expresionista están presentes en La Sal de la Tierra. Pero éstas no sólo unen la obra de Josef Wittlin con el expresionismo, sino también con el viejo Homero. Creo que ese segundo vínculo es más importante e ilumina mejor las principales características creativas del escritor.

Homero "Hablaba con calma (el subrayado es de Kubiak) de que las ciudades se queman". Ante los espantados ojos del testigo de una civilización que se derrumba, se reveló inesperadamente una tradición épica que ha penetrado de una civilización en otras y ha sobrevivido a más de un derrumbamiento del mundo. En su esencia milenaria, unida a la naturaleza humana, es más vieja que aquella u otra civilización. Parece, por lo mismo, acercarse a la Natura, que existe independientemente de la Historia.

No es casualidad que en la literatura épica - tanto en la homérica, como en las canciones serbias sobre la batalla en los Prados de Mirlos, como en Pan Tadeusz de Mickiewicz - la naturaleza acompaña continuamente a los acontecimientos que se desarrollan en cierto momento histórico de la humanidad. Los acompaña a través de comparaciones de sucesos con los fenómenos naturales, o en las evocaciones de ríos, montes y prados en estrofas y lamentos, o sencillamente a través de imágenes que repetidamente remiten a esa realidad más vieja que la historia. Así ocurre en La Sal de la Tierra.

En el prólogo en prosa que, junto con el poético, antecede la primera y la segunda edición de su Odisea, Wittlin compara la misma poesía de Homero con la naturaleza: "La naturaleza se satisface mostrándonos sólo un gesto mudo, pero nuestra elocuencia ante ella es también obra suya. (...) Homero funciona como un elemento: como el viento, como el fuego, como el agua, que ni preguntan ni se preocupan para qué sirven. Funciona como el viento al que apenas le interesa si con un soplo borraría el maquillaje de una cara humana o si derrumbara los árboles milenarios del bosque." Otra reflexión importante en el mismo texto trata de la objetividad épica de Homero: "el origen y el linaje de un pastor sencillo es tan importante para él como dónde nació y de dónde proviene un rey. En Homero todos son iguales - divinos." Wittlin habla aquí de los famosos epítetos homéricos. Para Homero todos son espléndidos: dioses; dios Ulises, pero también dios sybotes (pastor de cerdos). Añadamos que todo lo que hace ese pastor de cerdos, Eumayo, es de suma importancia para Homero y está descrito con precisión en la epopeya.

.....el pastor de cerdos Eumayo - con el venablo cruel
corta la leña, entonces le trajeron un gran puerco
de cinco años, de lomo muy pelado,
y lo colocaron cerca del fuego.....

(consultar la versión española de la Odisea)

Así cuenta Homero - en la versión de Wittlin (fiel al original) - los preparativos de la cena para Ulises, que en lo

escondido de su corazón maquina cosas grandes: el combate y la recuperación del reinado.

En Homero las ciudades arden, los héroes vuelven al polvo, los caballos se escapan, los pastores acosan a las ovejas, las torres fortificadas y vigas menudas se quiebran, los ejércitos se desmoronan como atelajes de bueyes, como barcos o hebillas de los cinturones. La fascinación por los objetos, significativa para la épica (que Flaubert tan magistralmente observó en los antiguos y adaptó para sus escritos), está siempre presente en La Sal de la Tierra, casi en cada página. Como Ulises con sus ovejas, copas y calderos (los que tiene en Itaca y los que guarda entre los regalos obtenidos durante su viaje) - el héroe de La Sal de la Tierra, cuando anhela hacerse un guardabarrera del ferrocarril, medita sobre los componentes de su próxima casa: "Compraría en la feria un reloj de cucú, una trampa para ratones y unas cacerolas; en la ventana habría fucsias y pintaría todo el cuarto de azul" (p.37 de la versión española). Cada objeto de la novela - ya sea la llave de la casa que tienta en el bolsillo de los pantalones huzules, el gorro ferroviario, o, después, cada uno de los componentes del uniforme o las armas -, todo obtiene la merecida consideración con la misma rigurosidad que la prohibición del paso por los rieles del tren, las vallas, las barracas, el trigo y los árboles.

La objetividad épica de esa creación wittliniana se expresa particularmente en la enfatización del paralelismo de visiones y hechos dispares entre sí, separados a menudo por grandes espacios, probablemente inspirada por la Parte III de los

Antepasados de Mickiewicz, tan chocante a veces en su simultaneidad. Esos hechos diversos están acompañados al mismo tiempo por el majestuoso y extraordinario abismo de la naturaleza. Así, en una noche de luna, cuando los héroes campesinos - Piotr y Magda - duermen en una cabaña huzul sacudida por el estrépito de los ya cercanos cañones, algo grande ocurre en la Roma lejana y en los lejanos campos de batalla. En el umbral de la guerra muere Pio X, que se negaba a bendecir al ejército austro-húngaro diciendo: "Yo bendigo la paz." "No fue sino cerca de la medianoche cuando la luna surgió majestuosamente desde detrás de Czernielica, inundando de fría plata a la noche y a los amantes dormidos. Un Piotr de plata y una Magda de plata emergían de la oscuridad. Las ventanas temblaban con argentino rumor. Piotr roncaba. Fue aquel el momento en que la muerte abandonó los campos de batalla y penetró arrastrándose en los aposentos del Vaticano. Los alabarderos montaban guardia en vano. La muerte esquivó su vigilante atención y llegó hasta el lecho donde yacía moribundo un anciano, Melchor José Sarto. Los cardenales y prelados recitaban los Salmos de Penitencia. (...) La muerte, habiendo cumplido su misión, volvió a los campos de batalla. La lucha estaba empezando precisamente en Alzacia." (p.129 de la versión española). Al día siguiente, mientras en Roma se preparaba el funeral de Pio X, en aquella aldea huzul, un cura humilde del rito griego, Makarucha, extrayendo miel de sus queridas colmenas, se atormentaba con la idea de si sería necesario tañir las campanas, porque la noticia de la muerte del Papa no era segura y las campanadas podrían entenderse como

contraseñas, como si se dieran señales al ejército enemigo, que ya estaba cerca de Topory.

Todo esto sucede simultáneamente en los ojos del épico, como si fuera sobre un mismo plano. La guerra ya empezó y en los campos huzules es tiempo de cosecha. "Saboreaban en silencio su comida y volvían luego a segar hasta el anochecer. Pero, a ratos, abandonaban su trabajo, dejaban de aspirar sus pipas, y sus pensamientos se detenían en la Muerte, que, en la distante Serbia, afilaba su guadaña para sus hijos." (p.96 de la versión española). Las cosas más diversas no sólo ocurren simultáneamente, sino que también están - en los ojos del épico - misteriosamente entrelazadas. Así, al día siguiente, cuando la guerra llama a la puerta de Piotr en la persona del cabo de gendarmería, Durek, que trae la instancia de llamamiento, mientras sobre los rieles zumban los trenes cargados de soldados, cae la tarde: "Era la hora en que las vacas, atiborradas de verdes pastos y flores de la pradera, regresaban de apacentarse. La grave procesión se detuvo en su camino a los establos y permaneció algún tiempo inmóvil. Las vacas se frotaban recíprocamente los cuernos en sus lomos, y el rumor de su bramido parecía el estruendoso llamado de las lanchas fluviales: querían que se las aliviara del intolerable peso que les hinchaba las ubres. En el himno de las vacas sonaban las primitivas fuerzas de la vida y de la vegetación, de la leche y la maternidad. Hubo una desgarrada nota en sus voces, como si presintieran el matadero. En aquel quebrantado grito que pedía descanso, alivio, sueño, Piotr reconoció la voz de su propia alma." (p. 61 de la versión española).

La presencia de la siempre vigilante naturaleza, la simultaneidad de las más variadas ocurrencias, su misteriosa correspondencia, así como la claridad continua e inquietante de cada objeto, son características de la gran tradición épica, síntomas de su esencia, que a mí parecer es un movimiento continuo hacia lo externo a mí, el lector que mira el mundo; hacia lo objetivo, lo diferente de mi persona. A partir de ese movimiento la épica se había distanciado, hace tiempo, de la lírica - absorbiendo, no obstante, mucha substancia lírica - y ha triunfado sobre ella.

"Me hablabas con calma..."

Josef Wittlin no escogió un héroe que hubiera podido ser el alter ego del autor en esta epopeya sobre el impacto de la Primera Guerra Mundial. Concebido de forma épica, el protagonista es un hombre completamente distinto del autor. Piotr Niewiadomski es hijo de una aldeana huzul y de un padre desconocido. Si no fuera por la guerra, toda la vida de Piotr hubiera transcurrido probablemente en su aldea. "Cuando tocaba con sus manos aquellas ruedas, ruedas que llegaban tan lejos y llegaban a países distantes, le parecía que estaba tocando el propio secreto del mundo, el secreto que jamás conocería." (p.36 de la versión española). Era entonces mozo del equipaje del ferrocarril. Y cuando, a consecuencia de la guerra, se convierte por un tiempo breve en guardabarreras, comienzan las dificultades porque un guardabarreras tiene que distinguir las direcciones. " ¿Por la derecha o por la izquierda? - con esta pregunta tocamos el punto más delicado del alma de Piotr Niewiadomski. Pese de haber franqueado ya los cuarenta,

necesitaba averiguar aún (y era cosa irremediable) cual era la derecha y cual la izquierda." (p.107 de la versión española).

Eligiendo como protagonista a alguien radicalmente diferente de sí mismo, ¿por qué el autor se decidió por tal cateto? Algunos lectores de la novela lo ven como un síntoma más de la actitud franciscana de Josef Wittlin, tan cercana a la actitud épica, especialmente en su afectuosa relación con la naturaleza. Sin embargo, hay que guardarse de falsas interpretaciones. Ver en Francisco Bernardone (autor del Cantico delle creature, del que parte la gran poesía italiana) un "santo simplón" sería una ingenuidad. Wittlin no cometió ese error. Piotr no es un protagonista franciscano, ni Francisco fue un simplón. Y Piotr de ningún modo es un santo. Basta observar su cruel relación, tal vez inconsciente, con la pobre huérfana que vive con él, Magda Mudryk: "Magda, si lo deseaba, podría quedarse a su servicio, pero él obtendría la leche de su propia vaca, que formaría parte de la dote de su esposa." (p.37 de la versión española). En lo que se refiere al franciscanismo, lo único cierto es que Francisco Bernardone se inclinaría sobre Piotr, como haría con cualquier otro de los seres que sienten y sufren.

Volviendo a la pregunta que hice anteriormente sobre la elección del protagonista, pienso que la llave homérica puede abrirnos la puerta. Tenemos ante nosotros la Odisea cuyo protagonista principal no es Ulises sino Eumayo, un pastor de cerdos. Tal cambio no rompe con la tradición épica, ya que en Homero ambos son espléndidos: dioses. ¿Pero por qué este cambio?

El mismo Homero pudiera componer una Odisea diferente, porque comprende tanto a Ulises como a Eumayo. En la Iliada, cuando Patroclo muere, Homero comprende profundamente el dolor de Aquiles y el dolor de las plañideras, forzadas a lamentarse ante el entierro del héroe: "aparentemente lloraban por Patroclo, pero en su corazón cada una lloraba por su propia desgracia". Pero como esencia de la humanidad que irradia del centro de la visión épica, escogió a los héroes que se alzaban por encima de la multitud: Aquiles, Héctor y Ulises. Posteriormente, los griegos entendieron en ello una intención pedagógica; llamaron a Homero "el educador de héroes".

La ingeniosidad de La Sal de la Tierra, sin romper en lo mínimo con la gran tradición épica, pero cambiándola interiormente, consiste en presentarnos la esencia de la humanidad en la conciencia humana apenas naciente. En esto, según entiendo, hay también una tendencia: la de aspirar a la salvación. Homero buscaba la salvación de la humanidad a través de Aquiles, Héctor y Ulises. Wittlin la busca por medio de Piotr Niewiadomski. Busca la salvación, las bases para la reconstrucción de una vida inestable; anhela la nueva madrugada - como escribiera al final del Preludio a los Himnos:

.....una humanidad de carceleros
Con las cruces de los cementerios de guerra
Grita y amenaza
Pero mañana estira las manos en éxtasis,
Porque ya no en vano golpea a los cielos:
Ya cae el maná, ya refresca el rocío
Y dulcifica esa amarga vida.

(versión de Dionisio Cañas; no tuve la oportunidad

de comparar la publicación de Dionisio)

La conciencia del simplón, situada en el centro de la visión épica, me resulta un fundamento muy duro, quién sabe si no el más duro posible, para tal reconstrucción. Y no por una razón única.

En primer lugar, hay que llamar la atención sobre el consuelo que puede emanar del hecho de que esa conciencia tan pobre, casi naciente, es, sin embargo, humana. En el mundo épico, independientemente de la tendencia épica (ya sea de alabanza a los héroes, ya sea de hermandad con un simplón), existe siempre un trasfondo democrático gracias a su objetividad. Piotr tiene en este mundo una ciudadanía plenipotente; sólo esperaba para que la mano de Wittlin le llevara allí. Piotr es, no menos que Aquiles, Héctor o Ulises, dispuesto para esas grandes hazañas que mueven el mundo épico, porque todas ellas son posibles gracias a estos elementos esenciales de la universal condición humana. La naturaleza habla con él como con todos los héroes homéricos. Y las pasiones, elementales y fuertes, le conmueven como conmueven a aquellos héroes.

Los grandes episodios homéricos vuelven en La Sal de la Tierra en una versión específicamente transformada. Me referiré a dos casos. En la Iliada, Héctor se despide de Andrómaca al emprender la marcha hacia una batalla terrible. Desde nuestra infancia, esa escena queda guardada en nuestra memoria. En La Sal de la Tierra, cuando Piotr es llamado al ejército, pasa la

última noche en su cabaña con Magda. Pobre Héctor, pobre Andrómaca. "Piotr jamás había amado a Magda: simplemente, la había usado. Era capaz de sentir un verdadero amor? Quizá... Tal vez el amor sea un lujo que sólo pueden permitirse las almas de los elegidos." (p.126 de la versión española). Piotr tiene que echar de la cabaña a Bajo, el perro, porque no suele acostarse con Magda en presencia de cualquiera. "Humillado, Piotr se refugió en la fuerza y con un palo - nada menos que un palo - expulsó a su único amor de la casa. El amor desterrado aulló lastimeramente. " (p.126 de la versión española). Piotr también tiene a su Argos, como Ulises. Cuando Piotr parte de la estación con los reclutas, presenciamos tal escena: "Aferró el saco de Piotr entre los dientes y trató a toda costa de seguirlo al vagón. Esto fue visto por el cabo Durek, que, con un violento puntapié de su herrada bota, apartó al animal del hombre. Bajo lanzó un penetrante gemido y saltó hacia atrás, desgarrando un pedazo de paño del saco de Piotr, y retuvo firmemente la reliquia, saturada del olor de su amo, entre los dientes." (p.152-53 de la versión española). Muchas veces me preguntaba si en la Odisea, bajo la inexorable piedad y la mirada sombría de Homero, Argos no amaba a Ulises más que Penelope: él lo esperó en su cubil, lo vio volver después de tantos años y murió. Pero volvamos con nuestro Héctor y nuestra Andrómaca. La despedida de estos dos no es menos patética, aunque diferente a la de la Iliada. Piotr, que jamás "se llevaba consigo a Magda en su sueño" (p.128 de la versión española), se despertó con los gemidos de Magda. El estruendo del cañón cesó antes del amanecer, las ventanas no temblaron

más, tan sólo un grillo persistía en su música en la grieta próxima al hogar. "Piotr se sintió asustado ante la súbita quietud de la tierra y los sollozos de Magda.

- ¿Qué te pasa? - preguntó. Y como si advirtiera por la primera vez el dolor de la huérfana y el suyo propio, y el dolor de toda su generación, tomó tiernamente a la sollozante mujer en sus brazos y murmuró: ¿criatura?

Todo el cuerpo de Magda era estremecido por accesos de helado terror, y finalmente balbuceó entre lágrimas: - Si tú, si tú lo quisieras... yo te amaría hasta la muerte." (p.130 de la versión española).

Otro gran episodio homérico, que se recrea en una versión sorprendente en La Sal de la Tierra, es la evocación por Ulises de las almas muertas sobre la fosa donde escurre la sangre de las ovejas sacrificadas. Aparece el fantasma de Elpenor, el camarada no enterrado. Se apiñan las almas para beber la sangre y volver a la vida por un momento. Ulises espera el alma del brujo Tiresias para enterarse lo que tendrá que hacer para poder volver del viaje. Y he aquí que aparece el alma de la madre de Ulises, Anticlea.

Piotr, ya en el cuartel militar de un pueblo húngaro de donde, como Ulises, no sabe si volverá, por más que tiene la llave de su cabaña en el bolsillo, está sentado no encima de una fosa llena de ovejas sacrificadas, como Ulises en la Odisea, sino, con su escudilla llena de la primera sopa militar, junto a su colega del mismo pueblo, Tryhubiak. "Súbitamente dejó de escuchar a Tryhubiak. El rostro de una mujer emergía lentamente de la escudilla del rancho. Reconoció

de inmediato los ojos y la boca. ¿Qué rostro podía ser aquel sino... sino...? Piotr se sintió sobresaltado. Ya lo sabía. Era el rostro de su madre." (p.200 de la versión española). Volvía la madre joven, la infancia en la cabaña, la enfermedad de la que le salvó la madre con esa clase de sopa. Volvían otros muertos. Como la "magdalena" de Proust, el pastelido mojado en el té - la sopa (Piotr no podía recordar si "era cebada descortezada o simplemente cebada perlada" - p.202 de la versión española) convocaba los espectros. "El olor de la sopa imperial había evocado a la joven madre desde otros mundos" (p.201). Y Piotr escuchaba las palabras de la madre, sopladas como por el viento desde la niñez, como Ulises la profesía de Tiresias. "Quizá pudiera asir algo más, quizá los labios de su madre murmurarán unas cuantas palabras más. Bebe, Piotr, bebe. Te dará vida. Absolutamente cierto. En aquel momento, la sopa lo había salvado. Pero ¿cómo debía interpretar esto ahora?" (p.203 vers. esp.). Recordemos una vez más "la cucharada de sopa" de los Himnos. En los grandes artistas siempre existe este tipo de obsesiones.

Piotr Niewiadomski tiene, pues, una ciudadanía absoluta en el mundo épico. Pero además del consuelo que resulta del hecho de que una conciencia tan pobre sea, sin embargo, tan humana y tan bien establecida en el mundo épico, el héroe de La Sal de la Tierra puede también despertar la esperanza por la durabilidad de los valores humanos elementales en tiempos de cataclismo.

La narrativa wittliniana sobre este simplón es muy complicada. A veces, el autor trata tanto al protagonista como

a sus pensamientos de forma irónica, como si se solidarizara con esa sabiduría más alta del lector o la suya propia, pero luego descubrimos que esa solidaridad es a menudo también irónica. La ironía de Piotr hacia los acontecimientos es distinta de la ironía del autor hacia los mismos hechos que lo rodean; una y otra se entrelazan y se separan para unirse de nuevo. Pero esta novela no se presta a una interpretación simple. Las simples interpretaciones acechan al lector como trampas. Una de ellas podría ser que La Sal de la Tierra es una sátira de la civilización imperial austro-húngara, y particularmente del ejército austriaco, y que pertenece a la literatura típicamente pacifista. Pero la esencia de su contenido hace de la novela de Josef Wittlin una obra sobre los más profundos problemas humanos e históricos.

El mismo autor lo aclaró en una carta que escribió a Juliusz Sakowski el de enero de 1963: "Te has dejado de llevar por las apariencias que te obligaban a clasificar La Sal de la Tierra de literatura pacifista. Siempre la defenderé contra esa definición porque el pacifismo fue sólo un pretexto para revelar el absurdo de cosas aparentemente racionales, como las guerras, el matar, el servir a los reyes y emperadores. Personalmente, estuve tan fascinado con el ejército austriaco como aterrado por su absurdo. Esa fascinación fue una especie de impacto traumático al que sucumbí en 1914-1915." (Agradezco la cita a Sofia Bartoszevska, que la obtuvo en una carta de Halina Wittlin.)

Piotr Niewiadomski no hubiera entendido el sentido de la palabra "fascinación", pero sin duda él también está fascinado

con la civilización austriaca en que vive, la única que conoce. Se siente un "sujeto del emperador" y sueña con quedarse en el ferrocarril (como guardabarreras, el más alto cargo al que puede aspirar un analfabeta) y llevar la gorra imperial. Gracias al orden social que se mantiene con esfuerzo por encima del caos y la injusticia, Piotr tiene su sitio en la tierra. Cuando, por un tiempo breve, se encarga de las señales del ferrocarril, ama ese sitio suyo: "Oh, sí. Piotr amaba su garita. Era pequeña, pero importante, y su importancia impregnaba al hombrecito que la habitaba. Muy cerca se hallaba el henar perteneciente a Banasik, el hombre de señales. No quedaba allí mucho heno (...) El henar era el lugar favorito de Bajo. Gustaba de enterrarse entre los restos del heno para hechar su siesta de la tarde. Probablemente, cazaba también allí ratas del campo. Cuando estaba lleno de heno, el henar semejaba a un gran baluarte ubicado allí para custodiar un emblema soberano, un baluarte cuya insignia negra se elevaba por encima de un blanco escudo de hierro, el número 86. Ahora, el baluarte yacía en ruinas, y Piotr soñaba con reconstruirlo con heno nuevo." (p.109 de la versión española).

Se sintió importante y era importante: sin su vigilancia podrían suceder terribles catástrofes. Desde su sitio defendía el orden, la civilización en que participaba. ¿Hacían otra cosa el rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda? Entonces vino la guerra. Piotr se esforzaba en cumplir con sus obligaciones en tiempos difíciles. "En el tramo de Piotr siempre reinaba el orden. Ningún 'elemento' se atrevía a colocar vigas de madera sobre los rieles. Sus seis kilómetros

le eran leales al emperador, y el ejército imperial estaba tan a salvo sobre ellos como en Viena." (p.107)

A quien sirve y cuales son las aspiraciones del estado en el que vive, eso no lo puede comprender porque su mente se limita al horizonte de su aldea, Topory. La gran política la concibe de una forma mitológica. Pero dentro de ese horizonte Piotr Niewiadomski guarda en su alma sencilla un principio fundamental de la colectividad humana: una concepción de la civilización como orden de obligaciones mutuas entre la gente. Ese es el único fundamento sobre el que se podrá reconstruir, después del cataclismo, la civilización.

Sin eso que se guarda en el alma de Piotr Niewiadomski, toda la sociedad humana cede a la descomposición. Eso que perdura en su corazón es precisamente la SAL - lo que hace posible la existencia humana, lo que preserva al mundo de la putrefacción. Quizá sea aquí donde encontremos la clave del título simbólico de la novela de Josef Wittlin. Quizá Piotr Niewiadomski sea esa SAL DE LA TIERRA de la que habla el verso escogido por el escritor como motivo del libro: "Vosotros sois la sal de la tierra. Si la sal se disuelve, ¿con qué vais a salar? No servirá de nada." La sal, así, conserva y protege lo que es bueno y a la vez corroe lo putrefacto y lo que es la causa de la podredumbre. Aquí tocamos el otro lado del papel que representa Piotr Niewiadomski en La Sal de la Tierra.

El carácter burocrático de la civilización en la que vivió Piotr, teniendo su realización más concreta en el ejército, podría ser considerado en épocas de paz como una especie de juego machista. Aquí tenemos un planteamiento similar a la

novela Marsz Radetzkiego de Josef Roth. Describiendo la misma época, el autor reflexiona, en cierto momento, sobre los oficiales del Estado Mayor reunidos en el casino de una pequeña ciudad de Moravia: "Nacieron en tiempos pacíficos y eran oficiales en ejercicios y maniobras pacíficas. No sabían entonces que cada uno de ellos, sin excepción, pocos años después se enfrentaría con la muerte. Ninguno de ellos tenía entonces el oído suficientemente afinado para escuchar el estruendo de los molinos que comenzaban ya a moler la gran guerra." (a partir de la traducción de Wanda Kragen).

Pero la guerra mundial ya se había desatado y hay que enfrentarse con la muerte. Piotr Niewiadomski, en un pequeño pueblo húngaro al que le llevaron desde su aldea, cae en las manos del sargento de instrucción Bachmatiuk, que transforma a la gente en objetos. Esa "objetización" de la persona en tiempos de guerra, cuando se desintegra el mundo, es como la reificación tan conocida por Homero: la cosificación de los hombres cuyos cadáveres yacen en los campos de batalla: "Yacen más queridos por los buitres que por sus propias esposas." El reglamento militar, que es para Bachmatiuk la ley más alta, aparece aquí como una máquina que produce muerte. Tanto como Josef Wittlin, lo experimenta su aturdido protagonista, sumergido de repente - como el jefe de la estación Topory-Czernielica - en el caos de la incompreensión del mundo.

Se hace presente "ese absurdo de cosas aparentemente racionales" (recordemos la carta de Wittlin anteriormente citada), ante los ojos limpios y sencillos de Piotr, hambrientos por servir a la verdad y libres, por su sencillez,

de la locura intelectual. En la ingénuo interpretación de ese humilde simplón, las cosas racionales parecen, a veces, completamente irracionales: "Piotr escuchaba tan sólo con un oído, incapaz de distinguir los cartuchos con bala de los vacíos. Le causaban incertidumbre, más que nada, el flanco derecho y el izquierdo. ¿Por qué habría flancos izquierdos en los desfiles? Los flancos los tienen las aves." (p.202 de la versión española). Y aquí - vaya ironía - resulta que lo racional es totalmente irracional: por ejemplo, cuando ese ejército maravilloso, según las noticias que llegan del frente, sufre una derrota tras otra, el tonto parece el más sabio porque, después de todo, como Sócrates, sabe que no sabe. ¡Qué felices aquellos que se saben pobres! Piotr sabe que es pobre.

Creo que Josef Wittlín también por eso tanto quiere a su extraño protagonista. Alrededor de ese pobre Piotr Niewiadomski, ante sus ojos inocentes, se reconstruye o perdura sin cambiar, como en las epopeyas de Homero, el mundo verdadero, el encantador, el torturador, y el capaz de levantar los corazones humanos - y eso salva a esta novela, poco alegre, de la desesperación. Este es el mundo del maná y del rocío de los que hablaba Wittlín en su Preludio a los Homnos. Página tras página aparecen ante nosotros - como dijera James Joyce - "epifanías": "los asnos, que serán cargados luego con partes de ametralladoras, se detienen para mirar por la última vez en derredor antes de subir al vagón de carga." (p.25). "Piotr regresó a casa. La aldea estaba a cinco kilómetros detrás de la estación. Loanos prados, cubiertos de ranúnculos en primavera, bordeaban el camino. Precisamente ahora estaban haciendo la

siembra, y altas gavillas de heno yacían tendidas en líneas paralelas como un ejército hechizado. En determinado momento, Piotr creyó que se estaban acercando a él." (p.123, versión española).

Es bello ser un homérica. Ya hace tiempo lo había dicho Goethe en su elegía inicial a Hermán y Dorotea:

Es bello ser un homérica, aunque sólo fuera el último.

Josef Wittlin, por su traducción de la Odisea y a partir de La Sal de la Tierra, es uno de los grandes homéricas. Uno de los grandes épicos de la literatura del siglo XX. Su extraordinaria novela - como la describe Thomas Mann en una carta al editor americano Charles E. Springhorn el 5 de octubre de 1941 - "pertenece a las pocas obras narrativas contemporáneas que, aunque modernas en sus acentos críticos, alcanzan el dominio de eso que es típico y, por ello, mítico y épico."

Zygmunt Kubiak

Traducción y versión: Elizabeth Lipton

II.B.- "Luces y sombras del exilio"

Jozef WITTLIN

Para Aley D.A.

"LUCES Y SOMBRAS DEL EXILIO"

trad. Elzbieta Bortkiewicz

Las siguientes reflexiones forman la introducción del ensayo en el cual empecé a trabajar al término de la guerra, y cuyo cometido era elaborar una aproximación de la fisiología de la literatura en la emigración. Cuando digo "ensayo", deliberadamente utilizo ese término en su sentido más estricto. Acostumbramos definir con él a cualquier trabajo del área de la crítica literaria, artística o campos vinculados. Mas, en su significado más exacto el ensayo es una tentativa, y un ensaísta es un escritor que trata de probar algo. En la mayoría de los casos, intenta encontrar el sentido propio de los fenómenos investigados. Sabemos que desde la tentativa hasta la realización final de una idea hay un largo trecho. Ni siquiera la obra de Montaigne (siendo algo mucho más importante de lo que el título sugiera), o las de John Locke "Essay concerning Toleration" y "Essay concerning Human Understanding" nos absuelven del rigor de la modestia, de la obligación de devolver su sentido original al vocablo "ensayo".

Así, en el ensayo, cuya introducción constituyen estas reflexiones, trato de puntualizar ciertos principios o leyes que gobiernan la vida y la muerte de la creación literaria en la emigración. No es una emigración voluntaria sino aquella forzada por el amargo destino, la catástrofe y la derrota, como también por la necesidad de oponerse de forma activa a la desgracia y por el ansia y la esperanza de la victoria final. De cualquier modo, nuestra clase de emigración es el producto del estado de amenaza si no de la integridad física del escritor, la de su obra.

Por este motivo hemos adoptado este término de expresión patética: "e x i l i o". Esta palabra no siempre se asocia con la imagen sombría de hombres expulsados de su patria por otros hombres con acompañamiento de latigazos. Hay muchos escritores exiliados que nadie había echado. Abandonaron su patria por voluntad propia, negándose a aceptar las condiciones que eran incapaces de soportar.

Uno de los mayores obstáculos para el análisis sereno de las circunstancias en las que florece o fenece la literatura de la emigración es el resentimiento que experimenta el escritor hacia los hombres o sucesos responsables de su huida y exilio. Este rencor comprensible, a veces se convierte en inspiración para el trabajo creativo, como un veneno que reanima las funciones del adormecido organismo. No obstante, con la frecuencia semejante, este resentimiento tiene efectos letales en las llamadas facultades creativas paralizándolas y marignando hasta la degeneración. El exceso del

veneno incluso puede matar al escritor que a la larga es incapaz de vivir en un mundo ajeno. Se le agota la reserva de ilusiones que en el exilio, más que en el país propio, ayudan a mantener las fuerzas vitales.

Los suicidas emigrados, mayoritariamente ceden ante un pánico fulminante. Muchos excelentes escritores alemanes exiliados dejaron este mundo por su propia voluntad, aun antes de la última guerra mundial. Kurt Tucholsky, colaborador durante muchos años de semanario liberal "Die Weltbühne", se quitó la vida poco después de la llegada de Hitler al poder. Sucedió en Suecia donde Tucholsky tenía muchos amigos y admiradores. Ernst Toller, conocido también en Polonia, dramaturgo y político de izquierdas, se ahorcó en un hotel neoyorquino antes de estallar la guerra. Ernst Weiss, notable, aunque sin la fama que se merecía, escritor de Praga, se envenenó en París ante la inminente entrada de los nazis en la ciudad. En uno de los campos de concentración donde el gobierno de Daladier - por su eterna vergüenza - recluyó también a varios ilustres exiliados alemanes, Walter Hasenclever, uno de los máximos exponentes del drama expresionista, se mató durante la llamada "drôle de guerre". Stefan Zweig, admirado en todo el mundo como gran escritor y hombre encantador, se suicidó junto a su mujer, treinta años más joven que él. Acaeció en el arriesgado para los aliados año 1942, en el tan seguro y hospitalario para Zweig Brasil.

Sin el veneno, esa ponzoña que altera las funciones psíquicas de los exiliados, no tendríamos hoy "los Miserables" escritos en Dresden, o "Don Tadeo". Es cierto. Mas, ^{no} debemos depositar esperanzas falsas en la capacidad del veneno para fecundar automáticamente nuevos "Miserables" y "Don Tadeo". Poco optimistas son reflexiones que se imponen al recordar que Mickiewicz prácticamente cerró su creación poética a los 37 años, para dedicarse después, durante los 21 años de vida que aun le quedaban, a enseñar, reconvertir y reparar a la humanidad, tanto desde la Cátedra que ocupaba en el College de France, como desde las páginas de su periódico francés "Tribune des Peuples", solo para organizar, agitar, reclutar y empujar a los exaltados a cometer actos desesperados y temerarios. A menudo me paro a pensar que hubiera sido de Mickiewicz si después del año 1834 - año en que escribió "Don Tadeo" - habría regresado a la patria, ⁴afincado en Cracovia o Lwov. ¿También entonces se hubiera acabado como poeta? ¿Hubiera pasado una larga y opulenta vejez, rodeado de gloria, como el conde Aleksander Fredro, ex-soldado de Napoleon, quien creaba comedias aceptadas por las censuras, libres de veneno y amargura. Estas conjeturas son vanas. Más provecho sacaremos de la observación de los fenómenos actuales. Quizás, gracias a ella, logremos (aunque fuera a nivel de aficionados) determinar ciertas leyes que gobiernan la creación en el exilio.

Utilicé el término de la "fisiología de la literatura". No es de mi invención; se lo debo, como tantas otras cosas, al crítico francés Albert Thibaudet, fallecido en 1936. Si la memoria no me engaña, Thibaudet fue el primero en utilizar la palabra "fisiología" en relación con la literatura. No obstante, antes de considerar que leyes específicas rigen la creación literaria en el exilio y hacen que ésta sea diferente a la que nace en el país de origen de los exiliados, reflexionemos sobre el sentido más profundo de la palabra "exilio".

A finales de la última guerra mundial, en primavera del 1945, Thomas Mann celebró en Nueva York sus 70 cumpleaños. Durante la recepción en su honor Mann pronunció un discurso en el cual, entre otras cuestiones, reparó en el origen común del vocablo inglés "alien" y el alemán "elend". "Elend" antes significaba lo mismo que Alien Land. Hoy quiere decir únicamente desgracia, miseria. Sin embargo, ser "an alien" no necesariamente tiene que ser un hecho desgraciado y no todo "a l i e n" se siente miserable en el sentido material o estricto de esta palabra triste. La realidad de permanecer en un país extraño provisto de un visado y pasaporte en regla, o sin visado (privilegio del que disfrutaban en gran medida los ciudadanos estadounidenses en casi todo Europa), no solo no es un hecho deplorable, sino al contrario, frecuentemente despierta envidia de los naturales del país que no pueden permitirse viajar por otras tierras.

En la bella antífona "Salve Regina" cantada en la iglesia católica, dos veces topamos con las palabras "exilio" y "exiliado". El autor de la antífona primero define a todo el género humano como "exules filii Haevae" para calificar después nuestra vida terrenal como "exilium". ¿Exiliados de dónde? De la más tierna infancia me perseguía la imagen de un ángel blandiendo una espada llameante. Era la reproducción de un grabado rococo. Evidentemente, este ángel expulsaba a Adán y Eva del paraíso y esta suerte de exilio tenía en la mente el devoto autor de la antífona "Salve Regina".

Así, aceptando esta idea, ya a nuestros primeros padres les debemos el hecho de que nuestra permanencia en la tierra, sin importar el lugar ni si somos felices o no, sea un exilio. El exilio de una patria que no conocemos personalmente. Mas, la misma doctrina que obliga a creer que nuestra existencia terrenal es un exilio, a la vez brinda la esperanza de volver algún día allí desde donde fueron expulsados nuestros progenitores. Evidentemente, a condición de cumplir ciertas inevitables y difíciles circunstancias aquí, en la tierra.

Hoy, y no solo hoy, la mayoría de la gente se resiste a considerar su vida como un exilio, tanto del paraíso como de cualquier otro lugar, aunque esta vida no para todos sea colmada de placeres y encantos. Todo lo contrario: precisamente los más aferrados a ella, ^{aqueellos a} son los que la existencia terrenal no escatima desilusiones y sufrimientos, (aunque deberían odiarla.)

Muchos no encuentran consuelo en la idea de que algún día, terminado el exilio, "post hoc exilium", podrán quedarse en su patria verdadera, y no temporalmente sino para siempre. No se puede esperar de ellos que añoren el paraíso que desconocen. Solo su permanencia en la tierra les parece real; aquí y solo aquí está su casa y poco importa si es un magnífico palacio o una choza. Su vida - buena o mala - transcurre en la tierra. Y a menudo la sacrifican para levantar su casa de la ruina, si no para ellos mismos al menos para sus descendientes. Y aunque no lo consigan, aunque su vida sea una retahíla de desilusiones y derrotas, nunca renuncian a su ciudadanía terrenal. No aspiran obtener "los primeros documentos" de ciudadanos de la eternidad. Saben muy bien, y si no lo saben lo intuyen, que su existencia en la tierra no es duradera. Pese a ello se comportan como si fuera a ser eterna, como si la propia vida fuese la finalidad de la vida. Consciente o inconscientemente, son existencialistas de diversas matices (que, dicho sea de paso, no tienen carácter religioso).

Pero, supongamos que se equivocan, que el autor de la antifona "Salve Regina" está en lo cierto, como también lo están los muchos creadores en prosa y verso que expresan un ~~similar~~ punto de vista ^(SIMILAR) sobre el mundo y el más allá. Si es cierto que toda nuestra vida es un exilio, quizás en esta convicción radique la semilla del "esplendor" de nuestra situación de exiliados.

A menudo se ~~dice~~ ^{dice} que cada artista verdaderamente original es extranjero en su propia patria. Su particularidad, su traviesa falta de solidaridad con el "common sense", lo insólito, a veces raro, y mayoritariamente extraño de su obra (incluso para los más cercanos) le convierten en exiliado. Aunque viva desde el nacimiento hasta la muerte en la misma, lujosa casa propia. No procederemos aquí a servir una larga lista de nombres de solitarios heroicos o tragicos quienes ~~se~~ convirtieron en buenos y próximos después de abandonar este mundo, solo "post hoc exilium" dejaron su condición de exiliados en su propia sociedad. Casi cada nación presume de sus "poètes maudits", de un Edgar Allan Poe, un Baudelaire, un Rimbaud o un Hart Crane. Cada pueblo tiene su Van Gogh y Cezanne. En mi humilde opinión, no es únicamente una desgracia, puede ser también un privilegio. Ciertamente nadie negará que solo los artistas, es decir los exiliados, poseen la capacidad de lanzar una luz nueva sobre muchos asuntos de la existencia terrenal, solo los poetas saben mirar "la condition humaine" desde una distancia justa. La pérdida de la patria parece brindarles una perspectiva fabulosa. Repito "de la patria" para no abusar del título de ~~la~~ obra maestra miltoniana.

Mas, descendamos a la tierra, donde la emigración política es, principalmente una desgracia. Quien trata de convertirla en religión no se salvará. Tampoco merece alabanzas él que sin saber vencerla, la convierte en la forma normal de la vida, sin otra perspectiva que la no-existencia.

El excelso escritor E.M. Cioran, emigrante rumano que vive en París y escribe en francés, autor de obras fascinantes "Précis de decomposition" y "Syllogisme de l'amertume", galardonado con el Premio Rivanol, dedicó observaciones especialmente interesantes a nuestro problema. Cioran delibera, entre otras cosas, sobre el sino del poeta en el exilio, y expresa su temor que esta situación puede derivar en que éste se encuentre a gusto con su exilio. "Nadie sabe" - dice Cioran - "conservar la frescura juvenil de sus penas. Se desgastan. Al igual que la añoranza del propio país o cualquier tipo de nostalgia. La inspiración se consume a causa de la escasez de la variedad de sensaciones y la falta de inquietudes auténticas." Obviamente, el exilio en el sentido puramente laico y brutal de la palabra, no es exclusiva del escritor a quien, como ya sabemos, su vocación convierte en exiliado. No solo los escritores experimentan el esplendor y la miseria del exilio.

En la tragedia de Shakespeare "El Rey Ricardo II", este monarca condena al príncipe de Norfolk al destierro de por vida. El duque de Norfolk no era un hombre de letras, sin embargo, al oír el veredicto real rompió en lamentaciones:

The language I have learned these forty years,
 My native English, now I must forget,
 And now my tongue's use is to me no more
 Than an unstringed viol or a harp,
 Or like a cunning instrument cased up,
 Or, being open, put into his hands
 That knows no touch to tune the harmony:
 Within my mouth you have engaold my tongue,
 Doubly portcullised with my teeth and lips;
 And dull, unfeeling, barren ignorance
 Is made my gaoler to attend on me.
 I am too old to fawn upon a nurse,
 Too far in years to be a pupil now:
 What is thy sentence, then, but speechless death
 Which robs my tongue from breathing native breath?

(Acto I, escena III)

Si el duque de Norfolk llora tanto la pérdida de su lengua materna que le esperaba en el exilio, qué dolorosa resulta para un ^{hombre de letras} ~~escritor~~. Incluso los escritores que se refugian en los países de su misma habla - por ejemplo, los españoles en América Latina - jamás se sienten allí totalmente como en casa. Desgraciadamente ya no nos es dado vivir en un mundo donde el griego y el latín eran la herramienta común de la poesía y la prosa entre las élites ilustradas de muchas naciones, grandes y pequeñas. En nuestro mundo incluso el islandés plantea al escritor islandés las mismas exigencias y el

mismo eco que el inglés en Gran Bretaña o en Estados Unidos. Y, sin embargo, el islandés hablan poco más de cien mil personas.

El desarraigo del escritor de la tierra donde durante años vivió en simbiosis con su idioma puede resultar una cruel violación. Incluso ^{los} ~~los~~ ^{escritores} que se encuentran lejos de casa por su propia voluntad y temporalmente. Por ejemplo, Dostoyevski, quien desde Vevey (Suiza) escribía a Nicolai Nicolaievich Strachow: "En cuanto a mi trabajo aquí, realmente me quedaré muy rezagado en lo que a los acontecimientos nuestros se refiere, aunque los conozco mejor que tú porque cada día leo tres diarios rusos de punta a punta y recibo tres revistas. Perderé el contacto con ~~la~~ corriente viva de la existencia - no solamente la existencia en sí sino su esencia - y esto sí que repercute en el trabajo literario!"

Naturalmente, Dostoyevski no es un ejemplo típico de escritor que soporta mal su desarraigo. Las palabras anteriormente citadas fueron escótos no por un exiliado sino por un viajero voluntario por la malquerida Europa Occidental. Pasó cuatro años en ella, y sin embargo, hay poca influencia de esta estancia en su obra literaria. Es como si Dostoyevski se hubiera paseado por Berlín, Dresden o Florencia con una suerte de ^{sueltos} ~~capajos~~ para caballos. Detestaba a los alemanes, pero tampoco se esforzaba por conocer más de cerca su vida, civilización y cultura. Aun antes de dejar Rusia se había formado una opinión muy desfavorable sobre la cultura occidental. Es verdad que en Dresden visitó varios museos y galerías. Aunque, más que los museos le atraían los casinos alemanes. El autor del "Jugador" viajó a Wiesbaden y al balneario suizo Saxon-les-Bains - lugares famosos tanto por sus aguas saludables como por sus casinos - presuntamente por motivos de salud. Aparte de la ruleta y los perfiles de los jugadores, ^{los} ~~los~~ ecos más importantes de su estancia en Europa en sus novelas, se encuentra también la guillotina de Lyon y los últimos instantes del condenado, contados por el príncipe Myschkin en "El Idiota". Evidentemente, a Dostoyevski le interesaba más lo que siente un hombre pocos momentos antes de ser decapitado que los mirones que rodeaban el patíbulo, la ciudad de Lyon o la Francia en general. Los cuatro años vividos en el occidente resbalaban por Dostoyevski-escritor como agua insípida y sucia. Pero quizás, sin estos cuatro años, no hubieramos tenido a Ivan Karamazov ni "La Historia del Gran Inquisidor", a pesar de que este autor había traído desde Rusia su rechazo del Occidente y del catolicismo. Aunque su imaginación se nutrió de algún modo en los acontecimientos de su entorno durante estos cuatro años fuera del país, se trataba más bien de "vitaminas negativas", porque fuera de Rusia Dostoyevski vivió de Rusia y a la rusa profundizaba el alma rusa. La escena de la ejecución que Dostoyevski, como el protagonista de "Idiota" Myschkin, vió en Basilea en una revista ilustrada, que tanto imácto le causó, no fue exclusivamente el recuerdo de su deambular por la Europa occidental. Una vez el autor del "Idiota" se vió como

condenado en el patíbulo, no en Lyon sino en Rusia, y no para ser guillotinado sino fusilado. Así que, Dostoyevski ^{extrajó} ~~trae~~ del occidente los temas que le habían interesado desde antes. Y no fue por la amenaza de la esterilidad que tanto temía en su carta a Strakhov desde Vevey.

El desarraigo o la esterilidad afecta más bien al artista que fácil y gustosamente sucumbe ante la fascinación del mundo ajeno, pero no es capaz de asimilarlo hasta tal punto que lo extraño se convierta en materia de pleno valor para él. Algunos incluso se esfuerzan por que sus obras tengan los menos elementos posibles referentes a la vida en su patria. Recorren el mundo en busca de lo exótico, del colorido ajeno y de la ajena "condition humaine". No estamos hablando de los que profesionalmente cultivan la literatura de viajes. Veamos la obra de Hemingway. Los protagonistas de sus libros más importantes por lo general actúan en los países no americanos, incluso si ellos mismos son americanos. Están en Italia, España, Francia, Africa, Cuba. El propio Hemingway pasó la buena parte de su exuberante vida fuera de los Estados Unidos. Desde hacía años residía en Cuba, desde donde partía a diferentes partes del mundo en busca de impresiones nuevas. Sin duda, creía positivo para su creación el hecho de permanecer fuera del país de origen, del cual, que yo sepa, nadie pretendía echarle.

El polaco Witold Gombrowicz vive desde hace 20 años en Argentina, y sin embargo, no deja de pensar a su manera muy personal en Polonia y los polacos. En una interesante polémica con el antes citado refugiado rumano Cioran, Gombrowicz dice certeramente que "poco importa en que punto del universo donde (el escritor sufre" porque "cada escritor verdadero por su codición de serlo es extranjero incluso en su casa". El amargo sabor de esta verdad es familiar de todos los auténticos creadores de valores nuevos en el arte, aunque fuesen miembros de Academias o galardonados por el premio Nobel. En español existe un término especial para definir el exilio: "d e s t i e r r o". Un desterrado es un hombre privado de su tierra. Yo añadiría otro término: el "d e s t i e m p o" para alguien que vive privado del tiempo que transcurre actualmente en su país. El tiempo en el exilio es del todo diferente. Es un tiempo anormal, casi enajenado. Porque el exiliado vive simultáneamente a dos tiempos. la actualidad y el pasado. A veces el vivir el pasado resulta más intenso que el vivir el presente, y puede llegar a tiranizar psíquicamente al exiliado, situación que puede tener sus lados positivos y negativos. Empecemos por los negativos. Muchos peligros acechan al exiliado que vive del pasado; p. ej. el de añorar cosas fútiles, ^{cuya fascinación} ~~añorar~~ los ^{echar de menos} ~~añorar~~ los atrezos de los escenarios utilizados en los dramas y en las farsas del mundo ya desaparecido. En la normal existencia antes del exilio estos objetos ni siquiera merecieron atención alguna. Voy a dar un ejemplo de mi experiencia

personal. En 1950, en Nueva York, solía detenerme a menudo ante el escaparate de un anticuario en Lexington Avenue. Había allí armaduras antiguas, armas, yelmos y tocados. Especialmente atraía mi atención un chacó de oficial de la plana mayor del IV Regimiento de los Ulanes Austro-Húngaros. Este regimiento, antes de la I guerra mundial, estaba acuartelado en Lwów, mi ciudad natal. Pero no crean que yo haya servido en sus filas (fuí un simple soldado raso de infantería). En una situación normal, esta ensoñación ante un chacó sería un síntoma de un infantilismo peligroso. Pero en Nueva York del 1950, después de la II guerra mundial y durante la de Corea, - lo confieso sin fingida vergüenza, - un chacó de los ulanes despertaba la nostalgia. ¿Nostalgia de qué? ¿De la caballería austro-húngara, del ejército en general? Nada de eso. Era la nostalgia del pasado, del mundo que dejó de existir en 1914 y que, quizás, hubiese sido mejor que el actual. O quizás no, solo en nuestra imaginación quizás.. Ese chacó me hacía añorar la vieja Europa, lo multicolor de aquella vida, la sospechosa por otra parte sensación de seguridad y (las but not least) nuestra juventud. Prenderse de un accesorio hoy inútil: he aquí uno de los peligros que acechan al escritor-exiliado. A cualquiera de nosotros nos amenaza una suerte de chacó, y junto con ello el riesgo de valorar falsamente los sucesos pasados y gentes olvidadas. Falsas porque envueltas en un vaho de sensiblería.

Otro peligro que pende sobre la cabeza de un escritor-exiliado es la pérdida de su facultad de selección de los recuerdos que se presten como material para el tratamiento literario. La vida de un exiliado como la de cualquier otro hombre, corre adelante, pero él ~~exiliado~~ siempre tiende a volverse hacia el pasado. De allí las frecuentes colisiones existenciales y literarias serias e incluso trágicas. Sucede a veces que el exiliado vive en un vacío total que su imaginación puebla exclusivamente de los fantasmas del mundo muerto. No todos los escritores del exilio llegan a ser Proust, Joyce o Mickiewicz. Estos magníficos ~~escritores~~ ^{autores} se lanzaron con coraje "à la recherche du temps perdu" pero no para glorificar el pasado sino para desenmascararlo sin piedad o, como en caso de Mickiewicz, ^{para} jugar con él sin rencor. Llamemos pues, esta etapa de las investigaciones de la fisiología de la literatura en el exilio como "beneficio y maldición de la retrospección".

El "beneficio" equivale perfectamente la "maldición". El profesor Harry Levin en su libro sobre James Joyce afirma con certeza: "La primera condición del funcionamiento artístico fue el aislamiento. Joyce dió la espalda a su nacionalidad y su religión, mas encontró medios de expresión y el lenguaje nuevo al volverse de nuevo a ellos."

Joyce era un exiliado voluntario, un "expatriate" y quien sabe ~~si no fue gracias a que pasó la mayor parte de su vida en París, Moscú...~~

si no creó su propio y auténtico estilo y lenguaje gracias a haber pasado la mayor parte de su vida en París, Trieste o Zurich y no en su Dublin natal. Y surgió un Dublin nuevo, construido en su totalidad de los elementos de su visión poética.

No obstante, con más frecuencia sucede que un escritor arrancado de su pueblo y su país por mucho tiempo sufre por eso graves perjuicios. No todos saben "à la longue" vivir los recuerdos de manera creativa. Tomemos como ejemplo a Turgueniev considerado como el más asimilado de los escritores rusos en Francia del siglo XIX. Dos de sus novelas, tituladas "El humo" y "La tierra virgen", donde, durante su larga estancia en París, trató de reconstruir la vida en Rusia, fueron víctimas del desarraigo de su autor.

El escritor-exiliado vive en una sociedad restringida en la cual no resulta fácil crear y aun menos publicar obras que hagan revolución. Esa sociedad limitada prefiere prestar oído a lo que ya conoce. Exige del artista la confirmación de sus propios gustos y hábitos. Resulta pues, muy difícil para un escritor en el exilio imponer su opinión innovadora a la emigración. Pero pobre de él si se rinde. Porque si en una sociedad normal el mayor enemigo del artista es el deseo de gustar al público, el peligro que corre en una sociedad restringida, como un ghetto, condenada a sus propias fuerzas y recursos, es cien veces mayor. En las circunstancias del exilio, casi por regla general, se confunden las ideas y los criterios, surgen jerarquías indecibles porque no hay parámetros verídicos para el valor justo del trabajo del escritor. Este valor a menudo viene determinado por aspectos sentimentales, mitos pasados y reglas desactualizadas de la estética nacional que aplicaban las viejas emigraciones a la hora de valorar a sus "vates". Esta confusión afectó a la emigración polaca sobre todo durante la última guerra mundial.

A medida que el exilio se alarga y la obra literaria se aleja de la vida del país de origen, incluso los escritores relativamente jóvenes no escapan al riesgo de la plácida "charlatanería" ^{paralelo} (?) ~~gawedziarstwo~~. El aislamiento de la problemática de su tiempo puede ser, sin embargo, una salvación, también para un escritor que vive en su propio país. Porque todo el que está atado a su tiempo puede convertirse en su esclavo. ¿Pobre del escritor condenado a la perpetuidad a sus noches y sus días! Solo el hombre del d e s t i e m p o puede ser verdaderamente libre y enjuiciar su época independientemente del tiempo. Casi todos los escritores, también los que ambicionan reflejar fielmente su época, tienden a evitar el tiempo y crear los "valores extratemporales". Si es que existen. El escritor del d e s t i e r r o - d e s t i e m p o debería empezar su carrera verdadera con este salto, aun a riesgo de romperse la nuca.

La cuestión del lenguaje. Si admitimos que el idioma de una

nación evoluciona al alimón con la vida de esta, en el exilio disponemos solo de los elementos lingüísticos que:

- a) habíamos traído del país,
- b) fueron creados por las generaciones anteriores en el exilio
- c) los que nosotros creamos en el exilio.

Así, nuestro lenguaje ya no incluye los elementos nuevos nacidos en la patria durante nuestra ausencia aunque sigamos con mucha aplicación todo lo que allí se escribe. Conocemos la lengua viva del país de segunda mano, a través de la lectura.

La lectura. En las condiciones normales la lectura en la lengua materna es un suplemento a la vida diaria, un alimento para las llamadas facultades mentales, un estímulo para la sensibilidad y la imaginación. En el exilio la lectura en lengua propia se vuelve a menudo la única fuente de emociones patrióticas.

Por otra parte, se puede observar en el exilio un fenómeno curioso que llamaría el retorno de la palabra. Las palabras olvidadas, en desuso en la vida actual, vuelven a la conciencia en forma de recuerdos. En realidad no queda de ellas más que su aspecto sonoro; el contenido ya se había evaporado. Esa palabra ya no es la voz de la vida sino su eco. Es una concha vacía que a veces deja oír el susurro de la vida. Si la aplicamos al oído parece sonar. A veces incluso más bonito que cuando estaba repleta de organismos vivos. la palabra-recuerdo frecuentemente significa también otra cosa que allá en el país natal. Así la imaginación del exiliado se puebla de recuerdos de lugares abansonados, gentes que allí quedaron, sucesos a menudo fútiles a los que la distancia brinda peso. esa imaginación se llena también de recuerdos de palabras oídas aún antes de salir de la patria. Esas palabras persiguen al escritor como sombras. Tiempo después las sombras recobran vida, se vuelven mitos. cada escritor en el exilio posee un arsenal de mitos verbales. Asimismo, en el escritor y sobre todo en el poeta del exilio, empieza a actuar una magia particular de las palabras que en la vida de cada día no significan nada o casi nada. Recordemos de nuevo a Joyce quien, lejos de su Irlanda y también lejos de Inglaterra creó universos enteros de palabras inventadas o transformadas a su manera.

El ya citado Cioran medita sobre el destino del escritor que crea en el exilio en un idioma ajeno, llegando a la siguiente conclusión: "Quien abandona su idioma por otro cambia de personalidad, comete una traición heroica rompiendo con su pasado y hasta cierto punto consigo mismo." También ve Cioran dos formas de liberación del poeta en el exilio. estas formas son, a su juicio, radicalmente opuestas. Son el sentido de humor y la fe. "En relación con su temperamento - dice Cioran - el poeta tiende a la devoción o al sarcasmo."

No veo por qué no se pueda conciliar el humor con la fe. Leon Bloy era un hombre muy creyente, no obstante, sus escritos no están desprovistos de un amargo sarcasmo. Tampoco veo razón alguna para que debamos dar la excusiva del humor al diablo. Una de las falsas leyendas populares a finales del siglo XIX era aquella que expresaba la convicción de que el Cielo es aburrido a la desesperación, en cambio el Infierno es una suerte de "club de intelectuales" extraordinariamente interesante, algo parecido a un super PEN Club. Georg Bernard Shaw contribuyó a la difusión de esta leyenda con su magnífica obra "El hombre y El superhombre". Para mi, el aburrimiento es el infierno.

Tampoco puedo compartir la opinión de Cioran según la cual el exilio es una escuela de la locura. Es cierto que todos los exiliados estamos un poco desequilibrados, pero más de uno empezó a razonar precisamente en el exilio, y en el caso de los escritores, más de uno encontró su camino y creó obras maestras que jamás hubiera podido concebir en casa. Basta con recordar la rica aportación literaria de los exiliados alemanes en los años 1933-1945.*

No siempre el exilio es una escuela de locura. Al contrario, puede ser una solución para adquirir una visión del mundo clara y profunda. En casa, en el hogar, en el trahín de la vida pública, el escritor topa con obstáculos insalvables cuando trata de valorar de modo imparcial los fenómenos que ocurren ~~en~~ su alrededor. A menudo el mismo es su coautor y le resulta difícil ser imparcial. Solo el exilio le permite ver claramente sus formas y conocer su precio justo. Sucede que un hombre se siente verdaderamente libre en la prisión porque allí consigue apartarse de todo lo que le maniataba ^{cuando} ~~en~~ ~~la~~ libertad. Como Guillaume Apollinaire en su celda solitaria de la "Santé" parisina, como lo expresó en su bello poema "A la Santé":

"Nous sommes seuls dans ma cellule
Belle Clarté, Chère Raison."

Incluso Sartre durante su búsqueda de los "caminos de la libertad", en el segundo tomo de su ciclo novelesco "Le Surcis", hace exclamar a uno de sus protagonistas, Mathieu Delarme: "La liberté c'est l'exile et je suis condamné à être libre". Todos los exiliados podemos repetir estas palabras. El escritor emigrado puede transformar su soledad en ~~la~~ fuente de su creación, a condición de que no sucumba voluntariamente a la esclavitud de los decálogos de la sociedad en el exilio.

La soledad enfría las pasiones, pero también agudiza la capacidad de la observación. La soledad es un suelo maravilloso que permite brotar el don de ver la actualidad de modo extratemporal.

Mas, no todo creador renuncia a la fama y sabe vencer su propia vanidad. No obstante, debe ser consciente de que solo es posible ser estrella en un firmamento auténtico, no artificial. El exilio le permite brillar

unicamente sobre un cielo imaginario, un decorado que lo representa.

El alejamiento de su país y sus gentes favorece frecuentemente su justa valoración. Pero, por otro lado, condena al escritor a la dura tarea del eterno adivinar, máxime si pretende reflejar en sus obras también los acontecimientos en los que no participó. Por supuesto, el tiempo desempeña aquí un papel importante. El escritor que guarda frescos en su memoria los recuerdos de la patria es más privilegiado que aquel cuya memoria ya falla. Se impone la siguiente pregunta: ¿qué es la narrativa: el arte de adivinar o el de reproducir los hechos? ¿Quién conoce la verdad, el hombre que en medio de las llamas, el caos y presa del pánico pierde su capacidad de orientación, o el que trata de adivinar, reconstruir de las relaciones más contradictorias de los testigos oculares? En la literatura mundial existe una descripción única de la batalla de Waterloo, vista por un participante, Fabricio del Dongo de "La Ermita de Parma" (?). Es única porque refleja de modo inusualmente expresivo la visión c a o t i c a de la gran batalla. Stendhal conocía por experiencia personal las batallas napoleónicas aunque solo había participado en las victoriosas y no había estado en Waterloo. Tolstoy no tomó parte en ninguna y, sin embargo, las reconstruyó con la ayuda de las tradiciones familiares, cartas y documentos. Quizás sea más provechoso para la literatura seguir los acontecimientos históricos desde una distancia temporal o espacial, que estar inmersos en ellos hasta el cuello. Valdría la pena reflexionar sobre este punto.*

"How do you spell your name?", es la pregunta que un extranjero oye continuamente en cualquier país. También el escritor. Por regla general, el escritor ama su apellido, lo valora y siente que debería al menos ser conocido si no querido o admirado. La pregunta "¿cómo se escribe su nombre?" no le agrada, a veces incluso ofende. Es verdad que hubo escritores cuyos nombres brillaron solo en el exilio y gracias a su condición de exiliados. Mas, la gran mayoría de ellos tienen una posición social anónima y la sufren como una de las tantas miserias del exilio. No entraremos en los análisis de este hecho. Reparemos en los lados positivos de la anonimidad del escritor. Cuando el escritor es casi o totalmente desconocido en un país ajeno, tiene la oportunidad de comparar su autovaloración de su persona con lo que representa en realidad. Ante todo, puede parangonar su obra con la de los escritores locales. Esta comparación en más de un caso derivó hacia la megalomanía letal o hacia un mortífero complejo de inferioridad. Mas, a pesar de ello, generalmente ayuda a formar la opinión justa.

Consideremos ahora el papel desempeñado por aquellos grandes artistas que adornaron las basílicas bizantinas de mosaicos, construyeron catedrales románicas y góticas, con sus vidrieras y sus figuras de los santos y los mártires. No solo hoy día no conocemos los nombres de estos verdaderos artistas, sino tampoco ellos mismos jamás hubieran pensado que las generaciones posteriores descubrirían su identidad. Trabajaron simplemente por la belleza de su labor, por la - si me permiten la expresión - misión sacra del trabajo.

→ La anonimidad puede brindar grandes ventajas al creador, incluso posee un cierto encanto. Con demasiada frecuencia los escritores y los artistas adaptan su obra y sus ideas a sus trabajos anteriores que les hicieron conocidos. Esta dependencia tiene una influencia muy negativa en su creación nueva. El artista se convierte en esclavo de su propio nombre. En cambio, trabajando sobre el principio de "anonimato" no necesita mirar hacia atrás y reconsiderar todo lo que había hecho. Cada obra nueva es el comienzo de una vida nueva, es el eterno estado de virginidad.

"To forget its creator is one of the functions of the creations." escribió el quizás más grande de los poetas ingleses vivos E.M. Foster en su ensayo titulado "Anonimity". "El poeta tiene que olvidarse de sí mismo. Porque "the poet wrote the poem, no doubt, but he forgot himself while he wrote it and we forget him while we read."

Hablando de los libros y del encanto de la creación anónima; a ninguno de mis compañeros que escriben en el exilio no les aconsejo publicar sus trabajos anónimamente. ¡Dios me libre! A todos ellos, como a mi mismo deseo que nuestras obras obtengan tanto eco como "Loreley" aunque el nombre de su autor fue tabú en su patria durante doce largos años.

Mas, por otro lado, el hecho de que todo lo que creamos en el exilio no encuentre un amplio campo de radiación y debamos renunciar al aura que antaños rodeaba nuestros nombres, actua en la mayoría de los casos como un freno de la creación. Resulta difícil sentirse útil donde no nos necesitan. Los autores de ^{los} catedrales y vidrieras eran conscientes de que en ellas rezarían multitudes. ~~Incluso~~ Es difícil ser zapatero donde la gente prefiere andar descalza. Un zapatero que hace zapatos para pies imaginarios puede llegar a perder la ilusión de ser ~~zapatero~~ y buscarse otro oficio. Todo escritor del exilio se encontró alguna vez en una situación semejante. Pero no todos abandonarán el oficio por esta razón. La ilusión, la esperanza vence. El escritor que crea sin obtener la resonancia inmediata lo hace para el futuro, con la espera de que algún día sus obras sean leídas por el amplio público. Es lo que sucedió a Stendhal quien, en cierto modo, también fue un exiliado en Civitá Vecchia. Deliberadamente brindó su "Ermita de Parma" "a los pocos

felices", y previó exactamente cuantos años deberían pasar hasta que el gran público le descubriera y cuándo sería comprendido y admirado. Muchos escritores sin público, tanto en sus propios países como en el exilio, viven con esta esperanza, confían en llegar a convertirse en los nuevos Stendhal. Esta esperanza óptima igualmente impone óptimos deberes. Quien aspira ser leído dentro de 50 o 100 años ha de escribir de modo diferente que el autor que sucumbe a los gustos del momento.

No sabemos cómo será el mundo de los lectores dentro de esos 50 o 100 años; sin embargo, creemos que también entonces habrá gente sensible a ciertos valores morales, éticos y quizás religiosos, como nosotros que, a pesar del precipitado galopar de la barbarie, aun conservamos la sensibilidad ante los temas humanos universales, y los valores post o atemporales que nos habían inculcado la literatura antigua y ~~los escritos~~ ^{la exiliosidad} de los siglos XV, XVI o XVII.

Quizás, ya no se jugará más al fútbol en el siglo XXII y la tragedia de un futbolista atraerá al lector solo si puede encontrar en ella los elementos "puramente humanos", independientes del propio juego. Hoy ningún general conquista ciudades sitiadas sirviéndose de un caballo de madera con el vientre repleto de soldados armados. No obstante, también en nuestra época de átomo e hidrógeno nos fascinan los relatos bien narrados de aquel asedio. He aquí una tentación grata para un escritor del exilio. He aquí el esplendor del exilio. Podemos hacer zapatos para los pies que pisarán esta tierra dentro de cien años, siempre que aun quede tierra que pisar.

Retornemos al inicio de nuestras divagaciones. Si como pretende el autor de "Salve Regina", nuestra existencia en este universo es un exilio, deberíamos guardar algún nebuloso recuerdo del Paraíso perdido por culpa de nuestros primeros padres. Entre los horrores de la vida y el infierno terrenal, de vez en cuando experimentamos la añoranza de algo diferente que el infierno, el terror y el exilio. Quien sabe si la misión del escritor o artista no es la de atrapar y dar vida precisamente a estas ~~añoranzas~~ ^{añoranzas} y presentimientos.

Me parece que trabajando en el exilio de forma más o menos anónima podemos acercarnos a aquellos artistas que en la Edad Media preparaban las almas humanas ^{para} una otra existencia, después del exilio, donde nadie pregunta: "How do you spell your name?".

p.11

La verdad de esta afirmación ha sido recientemente confirmada por la confesión de uno de los escritores polacos exiliados más dotados. Es Piotr Guzy, de cuarenta y tres años, el autor de "La breve vida de un héroe positivo" editada en París en 1966. Guzy emigró recientemente de Polonia por motivos políticos.

En "Las páginas de un cuaderno de notas" publicadas en la revista mensual "Kultura" , bajo la fecha del 30 de enero 1966 leemos: "Allí (en Polonia) jamás hubiera podido escribir "La breve vida...", el primer libro sincero que he creado. ¿Para qué, pues, me sirve la patria? precisamente alejado de ella me siento libre: ningún tabú, puedo insultar a quien quiera, no tengo que buscar favores de nadie. Pago porque todo se paga, con mi propia responsabilidad. ¿Qué escritor en Polonia puede hacer todo esto?" - Nota del autor (1968).

p. p. 12

¿Para qué volverse tan atrás? Disponemos de un ejemplo más reciente para apoyar la tesis de que no hace falta ser testigo ocular de los hechos para poder describirlos con certeza y eficacia. En 1966 se publicó en Nueva York una novela escrita por W.S. Kuniczak "The thousand Hour Day". Se trata de una novela de la guerra entre Alemania y Polonia en Septiembre del 1939. El autor, quien en aquella época no era más que un niño, y se educó en Inglaterra donde su familia se estableció después. Su padre fue un alto oficial del ejército polaco. Gracias a los relatos del padre, participante de la campaña de aquel Septiembre, y gracias también a los recuerdos de un centenar de veteranos de la guerra, en la imaginación del joven autor surgieron imágenes de las batallas que, según la opinión unánime de los críticos americanos y polacos, forman los mejores pasajes del ambicioso libro de Kuniczak. - Nota del autor 1968.

ANEJO III

Este anejo contiene las versiones completas de los poemas citados parcialmente a lo largo de la Primera parte del texto, así como de algunos otros de la segunda parte que pueden resultar significativos para la comprensión del presente estudio.

ANTONIO MACHADO

RETRATO

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
más recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con ese buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Campos de Castilla (Machado, 1979: 136)

PROVERBIOS Y CANTARES

XXIX

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

Campos de Castilla (Machado, 1979: 223)

OTRAS CANCIONES DE GUIOMAR

(A la manera de Abel Martín y Juan de Mairena)

¡Sólo tu figura,
como una centella blanca,
en mi noche oscura!

*

¡Y en la tersa arena,
cerca de la mar,
tu carne rosa y morena,
súbitamente, Guiomar!

*

En el gris del muro,
cárcel y aposento,
y en un paisaje futuro
con sólo tu voz y el viento;

*

en el nácar frío
de tu zarcillo en mi boca,
Guiomar, y en el calofrío
de una amanecida loca;

*

asomada al malecón
que bate la mar de un sueño,
y bajo el arco del ceño
de mi vigilia a traición,
¡siempre tú!
Guiomar, Guiomar,

mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar

II

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.

III

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.

IV

Te abanicarás
con un madrigal que diga:
“En amor el olvido pone la sal”

V

Te pintaré solitaria
en la urna imaginaria
de un daguerrotipo viejo
o en el fondo de un espejo,
viva y quieta,
olvidando a tu poeta

VI

Y te enviaré mi canción:
“Se canta lo que se pierde”,
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón

VII

Que apenas si de amor el ascua humea
sabe el poeta que la voz engola
y, barato cantor, se pavonea
con su pesar o enluta su viola;
y que si amor da su destello, sola
la pura estrofa suena,
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal; el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como lleva el diamante sin memoria
-frío diamante- el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara...

VIII

Abre el rosal de la carroña horrible
su olvido en flor, y extraña mariposa,
jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
salir se ve del fondo de una fosa.
Con el terror de víbora encelada,
junto al lagarto frío

con el absorto sapo en la azulada
libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza.
se ha abierto un abanico de milagros
-el ángel del poema lo ha querido-
en la mano creadora del olvido...

Cancionero Apócrifo (Machado, 1979: 359)

YO ESCUCHO LOS CANTOS

VIII

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias,
que los niños cantan
cuando en corro juegan,
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra:
con monotonías
de risas eternas,
que no son alegres;
con lágrimas viejas,
que no son amargas,
y dicen tristezas,
tristezas de amores
de antiguas leyendas.

En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua

lleva su conseja
de viejos amores,
que nunca se cuentan.
Jugando, a la sombra
de una plaza vieja,
los niños cantaban...

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.

Cantaban los niños
canciones ingenuas
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.

Seguía su cuento
la fuente serena.
Borrada la historia,
contaba la pena.

Soledades (Machado, 1979: 81)

GALERÍAS

I
En el azul la banda
de unos pájaros negros
que chillan, aletean y se posan
en el álamo yerto.
...En el desnudo álamo,
las graves chovas quietas y en silencio,
cual negras, frías notas
escritas en la pauta de febrero.

II

El monte azul, el río, las erectas
varas cobrizas de los finos álamos,
y el blanco del almendro en la colina,
¡oh nieve en flor y mariposa en árbol!
Con el aroma del habar, el viento
corre en la alegre soledad del campo.

III

Una centella blanca
en la nube de plomo culebrea.
¡Los asombrados ojos
del niño, y juntas cejas
-está el salón oscuro- de la madre!...
¡Oh cerrado balcón a la tormenta!
El viento aborrascado y el granizo
en el limpio cristal repiquetea.

IV

El iris y el balcón.
Las siete cuerdas
de la lira del sol vibran en sueños.
Un tímpano infantil da siete golpes
-agua y cristal-,
Acacias con jilgueros.
Cigüeñas en las torres.
En la plaza,
lavó la lluvia el mirto polvoriento.
En el amplio rectángulo ¿quien puso
ese grupo de vírgenes risueño,
y arriba ¡hosanna! entre la rota nube,
la palma de oro y el azul sereno?

V

Entre montes de almagre y peñas grises
el tren devora su rail de acero.
La hilera de brillantes ventanillas
lleva un doble perfil de camafeo,
tras el cristal de plata, repetido...
¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?

VI

¿Quién puso, entre las rocas de ceniza,
para la miel del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores del romero?
La sierra de violeta
y, en el poniente, el azafrán del cielo,
¿quién ha pintado? ¿El abejar, la ermita,
el tajo sobre el río, el sempiterno
rodar del agua entre las hondas peñas,
y el rubio verde de los campos nuevos,
y todo, hasta la tierra blanca y rosa
al pie de los almendros!

VII

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luna que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.

Nuevas canciones (Machado, 1979: 257)

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

PARQUE VIEJO

Me he asomado por la verja
del viejo parque desierto:
todo parece sumido
en un nostálgico sueño.

Sobre la oscura arboleda,
en el transparente cielo
de la tarde, tiembla y brilla
un diamantino lucero.

Y del fondo de la umbría
llega acompasado el eco
de algún lago que se queja
al darle una gota un beso.

Mis ojos pierdo, soñando,
en la bruma del sendero;
una flor que se moría
ya se ha quedado sin pétalos.

De una rama amarillenta,
al temblar el aire fresco,
una pálida hoja mustia
dando vueltas cae al suelo.

Ramas y hojas se han movido,
un algo turba el misterio;
de lo espeso de la umbría,
como una nube de incienso,

surge una virgen fantástica
cuyo suavísimo cuerpo
se adivina vagamente
tras blanco y flotante velo;

sus ojos clava en los míos
y entre las sombras huyendo,
se pierde callada y triste
en el fondo del sendero.

Desde el profundo bosque
llega monótono el eco
de algún lago que suspira
al darle una gota un beso.

Y allá sobre las magnolias,
en el transparente cielo
de la tarde, tiembla y brilla
una lágrima-lucero.

El jardín vuelve a sumirse
en melancólico sueño,
y un ruiseñor dulcemente
gime en el hondo silencio.

Rimas (Jiménez, 1986: 110)

PAISAJE

Es de noche...; la brisa perfumada
pasa besando con frescor mi frente...;
poco a poco la luna, por Oriente

su faz asoma tersa y nacarada;

filtrando su fulgor con la enramada
donde canta entre lirios la corriente
del arroyo, en su linfa sonriente
se contempla temblando retratada...

Absorto miro yo tal hermosura...

.....

cadencias de guitarras y cantares
vienen de lejos llenas de ternura.

Y siento oleadas de encontrados mares,
recuerdos de placer y de amargura,
y río y lloro dichas y pesares...

Primeros poemas (Jiménez, 2003: 158)

PRIMAVERA AMARILLA

Abril venía, lleno
todo de flores amarillas:
amarillo el arroyo,
amarillo el vallado, la colina,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel, donde el amor vivía.

El sol ungía de amarillo el mundo,
con sus luces caídas;
¡ay, por los lirios áureos,
el agua de oro, tibia;
las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas!

Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles; ¡el día
era una gracia perfumada de oro,
en un dorado despertar de vida!
*Entre los huesos de los muertos
abría Dios sus manos amarillas.*

Poemas mágicos y dolientes (Jiménez, 1983: 108)

YA ESTÁN AQUÍ LAS CARRETAS

Ya están ahí las carretas...
-Lo han dicho el pinar y el viento,
lo ha dicho la luna de oro,
lo han dicho el humo y el eco...-
Son las carretas que pasan
estas tardes, al sol puesto,
las carretas que se llevan
del monte los troncos muertos.
¡Cómo lloran las carretas,
camino de Pueblo Nuevo!
Los bueyes vienen soñando,
a la luz de los luceros,
en el establo caliente
que sabe a madre y a heno.
Y detrás de las carretas,
caminan los carreteros,
con la ahijada sobre el hombro
y los ojos en el cielo.
¡Cómo lloran las carretas,
camino de Pueblo Nuevo!
En la paz del campo, van
dejando los troncos muertos

un olor fresco y honrado
a corazón descubierto.
Y cae el ángelus desde
la torre del pueblo viejo,
sobre los campos talados,
que huelen a cementerio.
¡Cómo lloran las carretas
camino de Pueblo Nuevo!

Pastorales (Jiménez, 1986: 116)

¡GRANADOS EN CIELO AZUL!

¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros;
qué verdes están tus árboles,
qué alegre tienes el cielo!
¡Viento ilusorio de mar!
¡Calle de los marineros
-ojo gris, mechón de oro,
rostro florido y moreno!
La mujer canta a la puerta:
«Vida de los marineros;
el hombre siempre en el mar,
y el corazón en el viento!»
—¡Virgen del Carmen, que estén
siempre en tus manos los remos;
que, bajo tus ojos, sean
dulce el mar y azul el cielo!—

Pastorales (Jiménez, 1983: 101)

FEDERICO GARCÍA LORCA
PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA
(Anochecer en Coney Island)

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores;
la mujer gorda
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas.
Son los cementerios, lo sé, son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena,
son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.

La mujer gorda venía delante
con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines.
El vómito agitaba delicadamente sus tambores

entre algunas niñas de sangre
que pedían protección a la luna.
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía,
esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.
Me defiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve,
yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes
Pero la mujer gorda seguía delante
y la gente buscaba las farmacias
donde el amargo trópico se fija.
Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.

Poeta en Nueva York (Lorca, 2010: 143)

NAVIDAD EN EL HUDSON

¡Esa esponja gris!
Ese marinero recién degollado.
Ese río grande.
Esa brisa de límites oscuros.
Ese filo, amor, ese filo.
Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo.
con el mundo de aristas que ven todos los ojos,
con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.
Estaban uno, cien, mil marineros
luchando con el mundo de las agudas velocidades,

sin enterarse de que el mundo
estaba solo por el cielo.
El mundo solo por el cielo solo.
Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa.
Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango.
El mundo solo por el cielo solo
y el aire a la salida de todas las aldeas.

Cantaba la lombriz el terror de la rueda
y el marinero degollado
cantaba al oso de agua que lo había de estrechar;
y todos cantaban aleluya,
aleluya. Cielo desierto.
Es lo mismo, ¡lo mismo!, aleluya.

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,
ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas.
Y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.

No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas,
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.

Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: desembocadura.
¡Oh esponja mía gris!
¡Oh cuello mío recién degollado!
¡Oh río grande mío!
¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!

Poeta en Nueva York, (Lorca, 2010: 149)

TU INFANCIA EN MENTON

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con rui señor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos.
Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.
Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.
Allí, león, allí, furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterero,
he de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de medianoche y paño roto
que quitó luna de la sien del muerto.
Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.

¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.
Amor, amor, amor. Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no te entiende.
Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.

Poeta en Nueva York (Lorca, 2010: 114)

PEQUEÑO VALS VIENÉS

En Viena hay diez muchachas,
un hombre donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.

¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada.

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero,

con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que sueña la tortuga.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals de quebrada cintura.
En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals que se muere en mis brazos.

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
en el desván donde juegan los niños,
soñando viejas luces de Hungría
por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals del "Te quiero siempre".

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.

¡Mira qué orilla tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,

y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.

Poeta en Nueva York, (Lorca, 2010: 227)

CEMENTERIO JUDÍO

Las alegres fiebres huyeron a las maromas de los barcos
y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de las
lechugas.

Los niños de Cristo dormían,
y el agua era una paloma
y la madera era una garza
y el plomo era un colibrí
y aun las vivas prisiones de fuego
estaban consoladas por el salto de la langosta.

Los niños de Cristo bogaban y los judíos llenaban los muros
con un solo corazón de paloma
por el que todos querían escapar.

Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte
con uno solo ojo de faisán,
vidriado por la angustia de un millón de paisajes.

Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma
cuando los cadáveres sienten en los pies
la terrible claridad de otra luna enterrada.

Pequeños dolores ilesos se acercan a los hospitales
y los muertos se van quitando un traje de sangre cada día.

Las arquitecturas de escarcha,
las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas

en otoño, mojando las últimas vertientes,
se apagaban en el negro de los sombreros de copa.

La hierba celeste y sola de la que huye con miedo el rocío
y las blancas entradas de mármol que conducen al aire duro
mostraban su silencio roto por las huellas dormidas de los zapatos.

El judío empujó la verja;
pero el judío no era un puerto
y las barcas de nieve se agolparon
por las escalerillas de su corazón.
Las barcas de nieve que acechan
un hombre de agua que las ahogue
Las barcas de los cementerios
que a veces dejan ciegos a los visitantes.

Los niños de Cristo dormían
y el judío ocupó su litera.
Tres mil judíos lloraban en el espanto de las galerías
porque reunían entre todos con esfuerzo media paloma,
porque uno tenía la rueda de un reloj
y otro un botín con orugas parlantes
y otro una lluvia nocturna cargada de cadenas
y otro la uña de un ruiseñor que estaba vivo
y porque la media paloma gemía
derramando una sangre que no era la suya.

Las alegres fiebres bailaban por las cúpulas humedecidas
y la luna copiaba en su mármol
nombres viejos y cintas ajadas.
Llegó la gente que come por detrás de las yertas columnas
y los asnos de blancos dientes
con los especialistas de las articulaciones.
Verdes girasoles temblaban

por los páramos del crepúsculo
y todo el cementerio era una queja
de bocas de cartón y trapo seco.
Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.

Poeta en Nueva York (Lorca, 2010: 206)

EL REY DE HARLEM

Con una cuchara de palo
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara de palo

Fuego de siempre dormía en los pedernales
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas.

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rumor negro
para que el perfume de pulmón

nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las
cocinas.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.
Las muchachas americanas
llevaban niños y monedas en el vientre,
y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo.

Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso.

Aquella noche el rey de Harlem, con una durísima cuchara,
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una durísima cuchara.

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,

los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.

¡Negros!, ¡Negros!, ¡Negros!, ¡Negros!

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer.

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de
(nardos,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos, néctares de subterráneos.
Sangre que oxida al alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana.

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

¡Hay que huir!,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

Es por el silencio sapientísimo
cuando los cocineros y los camareros y los que limpian con la
lengua

las heridas de los millonarios
buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre.

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros.

Un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo,
el amor, por un solo rostro invisible a flor de piedra.
Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos, sin una sola rosa.

A la izquierda, a la derecha, por el sur y por el norte,
se levanta el muro impasible
para el topo, la aguja del agua.

No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.

Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.

El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa.

El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

¡Negros!, ¡Negros!, ¡Negros!, ¡Negros!

¡Jamás sierpe, ni cebra, ni mula,
palidecieron al morir.

El leñador no sabe cuándo expiran
los clamorosos árboles que corta.

Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas tumben postreras azoteas.

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

¡Ay, Harlem, disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor.
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises,
donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar.

Poeta en Nueva York (Lorca, 2010: 125)

DANZA DE LA MUERTE

El Mascarón. Mirad el mascarón
Cómo viene del África a New York!

Se fueron los árboles de la pimienta,
los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.

Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado;
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

Era la gran reunión de los animales muertos,
traspasados por las espadas de la luz.

La alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

En la marchita soledad sin honda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio.

El mascarón. Mirad el mascarón
Arena, caimán y miedo sobre Nueva York.

Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles,

acabó con los más leves tallitos del canto
y se fue al diluvio empaquetado de la savia,
a través del descanso de los últimos perfiles,
levantando con el rabo pedazos de espejo.

Cuando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer,
y el director del banco observaba el manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba al Wall Street.

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.
De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de la luz original.
Porque si la rueda olvida su fórmula,
ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos;

y si una llama quema los helados proyectos,
el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas.

No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje!,
tendida en la frontera de la nieve.

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre Nueva York!

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.
Y las brisas de largos remos
golpeaban los cenicientos cristales de Broadway.

La gota de sangre buscaba la luz de la yema del astro
para fingir una muerta semilla de manzana.
El aire de la llanura, empujado por los pastores,
temblaba con un miedo de molusco sin concha.

Pero no son los muertos los que bailan.
Estoy seguro.
Los muertos están embebidos, devorando sus propias manos.
Son los otros los que bailan con el mascarón y su vihuela;
son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,
los que crecen en el cruce de los muslos y llamas duras,
los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,
los que beben en el banco lágrimas de niña muerta
o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.

¡Que no baile el Papa!
¡No, que no baile el Papa!
Ni el Rey,
ni el millonario de dientes azules,
ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.
Sólo este mascarón,
este mascarón de vieja escarlatina-
¡Sólo este mascarón!

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!

Poeta en Nueva York (Lorca, 2010: 137)

NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.
Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa

en el gramíneo rubor de la sonrisa.
Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.
Con la ciencia del tronco y el rastro
llenan de nervios luminosos la arcilla
y patinan lúbricos por aguas y arenas
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.
Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.
Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

Poeta en Nueva York (Lorca, 2010: 123)

JOSÉ HIERRO

PALMA DE MALLORCA

En otro cielo, en otro reino extraño...

Lope de Vega

Algo ha ocurrido o va a ocurrir muy pronto,
o está ocurriendo en este mismo instante.

(Sólo las olas saben el secreto,
sólo las olas,

y lo proclaman con sus arpas blancas,
con sus erguidos cánticos salobres,
silabeando con sus esmeraldas:
celeste enigma.)

Arden ascuas de la amanecida,
incendian las amarras del navío,
-carne de llama congelada, piedra
parpadeante-,

catedral que navega hacia otro tiempo,
hacia otro cielo, hacia otro reino extraño.
Se inclina sobre el agua, se recuerda:
sueña que existe.

Agenda (Hierro, 2009: 570)

RAPSODIA EN BLUE

*Durante una gira de conciertos,
Wolfgang Amadeus Mozart
comunicó a su padre el descubrimiento*

*de un sonido muy peculiar;
como de oboe que pulió su acento
primitivo, nasal y campesino
y asimiló el lenguaje cortesano.
Dios sabe cuántas cosas le diría sobre el color; el timbre, la
versatilidad,
registros, maravillas potenciales
del instrumento que cantaba
con gallardía y con melancolía.
(Un filón no beneficiado:
pero Wolfgang sabía, lo leyó en Unamuno,
que las cosas se hicieron, primero,
su ("para qué", después.)*

El clarinete suena ahora
al otro lado del océano de los años.
Varó en las playas tórridas de los algodones.
Allí murió muertes ajenas y vivió desamparos.
Se sometió y sufrió, pero se rebeló.
Por eso canta ahora, desesperanzado y futuro,
con alarido de sirena de ambulancia
o de coche de la policía.
Suena hermoso y terrible.

Por favor, por amor, por caridad:
que alguien me diga
quién soy, si soy, qué hago yo aquí, mendigo.
Las ardillas-esfinges de Central Park
me proponen enigmas para que los descifre:
"viva y deje vivir".
y siento miedo. Soy el niño
que en el pasillo oscuro oye el jadeo del jaguar,
y canta, y canta y canta para ahuyentarlo,
para que la sombra no sea.

El cementerio entre los rascacielos
no radia nuevas de la muerte.
(Igual que los sarcófagos romanos,
utilizados como jardineras
en las que los colores de las flores
nos hacen olvidar el fúnebre destino
para el que habían sido imaginados.)

Aquí no ha muerto nadie nunca.

Aquí nadie morirá nunca.

Hubo excepciones: semidioses
-filántropos, estrellas del cine o del deporte,
economistas, escritores, senadores y presidentes que
algún día zarparon con rumbo a otras galaxias
y dejaron en son de despedida
sus nombres cincelados sobre placas de mármol
en las fachadas de ladrillo rojo.
Aquí la muerte es la desconocida,
la inmigrante ilegal: se la deporta
a su país de origen. No es de buen gusto mencionarla.
"Viva y mire vivir".

La ciudad borbotea: las burbujas
revientan en la superficie. ..
esa vieja de piel de cuero requemado
que increpa a las estrellas...

el músico harapiento que arranca con dos palos
sonidos de marimba o de vibráfono
a una olla de cobre. ..el que golpea
con las palmas de las manos,
a la puerta del supermarket,
embalajes vacíos en los que dormitaban
ritmos feroces de la jungla...
ancianos apoyados en bastones
o conducidos -pálidas piernas flácidas en
sus sillas de ruedas que ¡oh, prodigio!,
cuando doblan la esquina de las calles
reaparecen en las avenidas
luminosos, metamorfoseados
en estampida de muchachos ágiles,
patinadores imantados por la flauta de Hamelin,
que les llega a través de los auriculares...

¿Quién que es podría no cantar
al costear los puestos de hortalizas y frutas
-cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas,
fresas, bananas y grosellas-acabadas de barnizar? ...
esa gaviota que dispara una pluma sobre mi cabeza,
y atina, y me vulnera, y sangro
y me desangro frente al oleaje
de flores y más flores y colores tras de los que sonrían

mágicos ojos orientales... el balinés que pasa
con su pareo ajedrezado, blanco y negro,
arrastra un carro abarrotado
de maravillas pestilentes extraídas de los contenedores,
(dólar a dólar, brasa a brasa
va ahorrando el fuego de la pira
con el que pagará el peaje del padre
hasta el país del otro lado de las nubes)...
en la Milla de los Museos,
Felipe IV; de salmón y plata,
escucha a ese chismoso de Montesquieu-Charlus
-huésped también de Frickcotillear,
proustiano y minucioso,
sobre la vida de las damas, dueñas
de los perros de porcelana
que pasea un portero engalonado.
Los prismas de cristal, humo y estaño
se otoñan al atardecer y depositan,
sobre la seda fría y violeta del río,
monedas de oro viejo, de inmaterial cobre parpadeante.
La boca de la noche las engulle. Asaeteados
se desangran los edificios
por sus miles de heridas luminosas.
La ciudad, hechizada, se complace
en su imagen refleja, y se sueña a sí misma
transfigurada por la noche...

Transfigurado por la noche, oficio
el rito de la transfiguración
con libaciones de ginebra, bourbon,
whisky, tequila, ron, humanizadas
por el zumo de lima, ácida y verde,

que habla mi misma lengua con acento más dulce.
Alguien me advierte que estoy solo.
Tomo a mi niño de la mano para espantar el miedo.
Y no hay niño. No hay nadie,
y yo lo necesito antes de que me vaya,
antes que todo se evapore en la fragilidad de la memoria.
He de recuperar la realidad
en la que yo no sea intruso.
Así que pongo rumbo a la calle 90, o a la 69,
-nunca lo supe, o lo he olvidado en
el West Side donde algo prodigioso
pudo haber sucedido o podrá suceder.
Subo, Calisto, por la escala de seda
hasta la planta cuarta, o quinta, o décima.
Y la ventana está apagada. y no está Melibea.
O tal vez sigue los pasos
de D. Francisco de Quevedo
que avanza cojeando, sorteando las cacas de los perros,
o que nunca haya sido Melibea más que un vellón del sueño
del converso de Talavera de la Reina.

La geometría de New York se arruga,
se reblandece como una medusa,
se curva, oscila, asciende, lo mismo que un tornado
vertiginosa y salomónica.
¿Qué, quién es esta sombra, este chicano
que en español torpísimo, filtradas,
aterciopeladas sus palabras por el humo de la marihuana
susurra rencoroso, mirándome sin verme,
"ellos me han robado el idioma"?

No puedo más. Vomito
blasfemias y jaculatorias de poseso.

Grito, me desgañito, rezo, ronco en latín de iglesia
las divinas palabras cuyo sentido vagamente intuyo:
ad Deum qui laetificat juventutem meam,
canto a seis voces mixtas responsorios
de Palestrina y de Victoria
acompañado por el son del río en pena,
por los oráculos amarillos de la luna menguante:
o vos omnes qui transistis per viam
attendite et videte...

Los últimos murciélagos
con alas de cartón acanalado y destellos de fósforo,
amortajan a la ciudad. Luego, regresan
a las cuevas de los contenedores.

Y he aquí que tintinea una campana,
no en campanario ni en espadaña con cigüeñas
sino grabada en una cinta magnetofónica.
Anuncia que la noche es ya domingo
y vuelve todo a ser claridad y presente.
La seda peregrina del Hudson,
incansable y majestuosa,
conduce a la ciudad hasta la libertad
y la purificación definitiva de la mar
siempre reciennaciendo.

Buenos días.

¿En qué lugar del tiempo se ha fundido
la música que los astros destilaban
con la que compusieron el alcohol
y la sombra?

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

LEAR KING EN LOS CLAUSTROS

Di que me amas. Di: «te amo»,
dímelo por primera y por última vez.
Sólo: «te amo». No me digas cuánto.
Son suficientes esas dos palabras.
«Más que a mi salvación», dijo Regania.
«Más que a la primavera», dijo Gonerila.
(No sospechaba que mentían.)
Di que me amas. Di: «te amo»,
Cordelia, aunque me mientas,
aunque no sepas que te mientes.

Todo se ha diluido ya en el sueño.
La nave en que pasé la mar,
fustigada por los relámpagos,
era un sueño del que aún no he despertado.
Vivo brezado por un sueño,
inerte en su viscosa telaraña,
para toda la eternidad,
si es que la eternidad no es un sueño también.

La tempestad me arrebató al Bufón,
al pícaro azotado, deslenguado, insolente,
que era mi compañero, era yo mismo,
reflejo mío en los espejos
cóncavos y convexos, que inventó Valle-Inclán.

Los brazos de las olas me estrellaron
contra el acantilado y un buen día,
ya no recuerdo cuándo, desperté

y hallé sobre la arena
piedras labradas con primor,
sillares corroídos, lamidos y arañados
por los dientes y garras de las algas.
Entonces, desatado del sueño,
comencé a rehacer el mundo mío,
que se desperezaba bajo un sol diferente.

Y aquí está, al fin, delante de mis ojos.
Oigo como jadea
con la disnea del agonizante, del sobremuriendo.
Espera a que tú llegues
y me digas «te amo».
Conservo aquí los cielos que viajaron conmigo:
grises torcaces de Bretaña, cobaltos de Provenza,
índigos de Castilla.
Sólo tú eres capaz de devolverles
la transparencia, la luminosidad
y la palpitación que los hacían únicos.
Aquí están aguardándote.
Quiero oírte decir, Cordelia, «te amo».
Son las mismas palabras que salieron
de labios de Regania y Gonerila,
no de su corazón. Más tarde
se deshicieron de mis caballeros,
hijos del huracán, bravucones, borrachos,
lascivos, pendencieros... Regresaron
al silencio y a la nada.
La niebla disolvió sus armaduras,
sus yelmos, sus escudos cincelados,
aquel hervor y desvarío
de águilas, quimeras, unicornios,
efigies, delfines, grifos.
¿Por qué reino cabalgan hoy sus sombras?

Mi reino por un «te amo», sangrándote en la boca.
Mi eternidad por sólo dos palabras:
susúrralas o cántalas sobre un fondo real,
-agua de manantial sobre los guijos,
saetas que desgarran con su zumbido el aire-
así la realidad hará que sean reales
las palabras que nunca pronunciaste
-¡por qué nunca las pronunciaste!-
y que ultrasuenan en un punto
del tiempo y del espacio
del que tengo que rescatarlas
antes de que me vaya.
Ven a decirme «te amo»;
no me importa que duren tus palabras
lo que la humedad de una lágrima
sobre una seda ajada.

En esa paz reconstruida
-sé que es tan sólo un decorado-, represento
mi papel, es decir, finjo,
porque ya he despertado.
Ya no confundo el canto de la alondra
con el del ruiseñor. Y aquí vivo esperándote
contando días y horas y estaciones.
Y cuando llegues, anunciada
por el sonido de las trompas
de mis fantasmales cazadores,
sé que me reconocerás
por mi corona de oro (a la que han arrancado
sus gemas las urracas ladronas),
por la escudilla de madera que me legó el bufón
en la que robles y arces depositan
su limosna encendida, su diezmo volandero,
el parpadeo del otoño.

Ven pronto, el plazo ya está a punto
de cumplirse. Y no me traigas flores
como si hubiese muerto.
Ven antes de que me hunda
en el torbellino del sueño,
ven a decirme «te amo» y desvanécete en seguida.

Desaparece antes de que te vea
nadando en un licor trémulo y turbio,
como a través de un vidrio esmerilado,
antes de que te diga:
«Yo sé que te he querido mucho,
pero no recuerdo quién eres».

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 673)

ORACIÓN EN COLUMBIA UNIVERSITY

A Dionisio Cañas

Bendito sea Dios, porque inventó el silencio,
y el chirrido de la chicharra,
y el lagarto de fastuoso traje verde,
y la brasa hipnotizadora
(horizontal crepúsculo pudo haberla llamado
don Pedro Calderón de la Barca en el declive del Barroco).
Bendito sea Dios que inventó el agua,
el agua sobre todo.

Bendito sea Dios porque inventó el amanecer
y el balido que lo poblaba.
Ahora vuelvo a escuchar aquella melodía.
El arroyo arpegiaba sobre cantos rodados,
hacía el contrapunto.
Suena el concierto en mi memoria.
O puede que se trate

de una música diferente:
la que escuchó, primero, entre los arrayanes de Granada
Federico García Lorca,
y luego aquí, rescatada,
en Columbia University.

Bendito sea Dios que inventó los prodigios
que contaba mi padre
perfumado de espliego y de tomillo.
Eran historias de ciudades mágicas
en las que el agua circulaba
por venas de metal, agua caliente y fría
(nos lo contaba al borde del regato,
helado en el invierno, seco en estío:
“Venga, a lavarse, coño, guarros”.
Y obedecíamos).

Bendito sea Dios porque inventó la cabra
-la cabra que rifaba por los pueblos mucho
antes que Pablo Picasso,
con barriga de cesto de mimbre
y tetas como guantes de bronce.
Maldito sea Dios porque inventó el estaño
parpadeante del olivo,
ramas y tronco de Laoconte,
y aquella sombra trágica de catafalco y oro:
un rayo congelado en la mano siniestra
y en la diestra un crepúsculo.
Maldito sea Dios porque inventó a mi padre
colgado de una rama del olivo
poco después de recogerse la aceituna.
No puedo perdonárselo.
Pero eso fue más tarde.
Antes fueron los niños.

Bendito sea Dios que inventó aquellos niños,
vestidos como príncipes o pájaros.
Con voces de cristal, "Papá", decían a su padre.
Bendito sea Dios por inventar una palabra
milagrosa, jamás oída,
y su padre correspondía
con vaharadas de ternura.

Maldito sea Dios, porque yo quise
arrezagarme en la ternura
pronunciando la mágica palabra
entonces descubierta. "¿Papá?" "Mariconadas,
si te la vuelvo a oír te llevas una hostia".
Bendito sea Dios porque inventó los años,
1970, 1980, 1990...,
inventó el fuego, el oro viejo
de los arces de otoño,
y estos ríos profundos como penas,
largos como el olvido o el recuerdo,
hospitalarios, generosos,
por los que la ciudad va navegando
hasta la mar, que es el morir.

Bendito sea Dios que inventó libros sabios.
Se daba nombre en ellos
a lo que antes no lo tenía.
Bendito sea Dios porque inventó licenciaturas
masters, campus con risas y con marihuana,
laboratorios y celebraciones
con cantos en latín, *gaudeamus igitur*,
todo situado en niveles distintos del tiempo.

Bendito sea Dios que inventó la memoria
y que inventó el silencio de este lugar aséptico,
y las venas metálicas ocultas
en las que el agua espera
unas manos liberadoras que les devuelvan su canción.
Ahora sé que mi padre está vengado.
Mi padre, descolgado del olivo
pronuncia con mis labios las palabras totémicas,
y se estremece este recinto sagrado.
"Coño, joder, carajo, a lavarse la cara, hostias".
y abro los grifos, lavabos, duchas, retretes,
se desbordan las aguas que él soñaba
en la choza de adobe y paja,
cantan la gloria de la recuperación,
y mi padre navega por las aguas,
le provoco, gritándole desconsolado.
"¡Papá!". "Mariconadas", me contesta.
"¡Papá!". Maricona... glu, glu,
ahogado, recuperado,
navegante por los canales de oro,

vivo ya para siempre.

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 676)

ANEJO IV

Este anejo contiene las versiones completas de los poemas citados parcialmente en el apartado 2.2 “Referencias al alcohol en la poesía de José Hierro”, con independencia de que hayan sido recogidos en otros capítulos anejo anterior.

FALSOS SEMIDIOSES

Nos creíamos semidioses,
almas fuertes, piedras sin dueño;
mas he aquí que ahora salimos
a campo abierto;
mas he aquí que ahor, de pronto,
abandonamos esos pueblos,
donde nacimos, las ciudades
silenciosas que nos parieron,
sus calles largas, donde fuimos
acometidos por el viento.

Nos creíamos semidioses
de los que danzan junto al fuego,
criaturas de la alegría,
bebedores del vino nuevo
del instante. Nos figurábamos
carne de estrella, duros pechos
del bronce duro de los héroes,
piedras sin dueño.

Mas he aquí que la mañana
nos despierta de nuestro sueño
trayendo a cuestras nuevas luces
otros senderos
que conquistar, montañas altas
(tan extrañas), árboles viejos
que aún vivirán cuando muramos,
que vivían cuando aún no eramos,
los matinales y metálicos
ríos de pálidos reflejos.

(Llega el pasado a nuestro lado.
Ladra furioso, como un perro.)
¿A qué salir al horizonte
si no podemos
despojarnos de nuestra historia
como el de un traje roto y viejo?
Nos creíamos semidioses
(¡todo era hermoso, como un sueño!),
criaturas de la alegría,
su centro estaba en nuestro centro.
Mas nos abruma las montañas,
nos curvamos bajo su peso
sin gracia lírica de juncos,
altos y secos...
...Y retornamos a las calles
que se disparan contra el puerto,
a nuestros cielos empañados,
a los jardines polvorientos,
a continuar, ya para siempre,
desterrados de nuestro reino....

Tierra sin nosotros (Hierro, 2009:84)

EPISODIO DE PRIMAVERA

Del vivir nace el cantar.
El cantar es como el vino
de sus uvas. En la copa
cae sonoro y amarillo,
el vivir otoño: mano
que estrujará los racimos.

Al beber el canto pone
en pie los desvanecidos
días. La resurrección
de todo aquello que fuimos,
comienza en el canto.
La resurrección, el camino
que bordea la penumbra
y va a la vida...
.....(Sumido
en la vida de hoy, alcanzo
de la vida de ayer.)No he dicho
todavía qué me dicta
estos pensamientos....

EPISODIO

Limpio,
puro, luminoso, ardiente,
dejaba lo azul su nido
primaveral. Esta tarde
he contemplado marchitos
palacios de piedra, calles
que anhelan el mar. En brillos
y en pétalos, rompe el agua
bajo la luna
sólo hay respuestas; más allá
de la luna sólo hay preguntas”.
Di, por lo menos: “ Sé que vivo
caminando y cantando a oscuras,
que lloraré de pesadumbre,
no de sorpresa...”

Hasta la altura
de tu frente, suben las yedras
su vegetal carne desnuda.
Cantaba entonces en tu Casa
la Juventud (para qué apuras
el vino...) entraban por las puertas
luminosas, las criaturas
del paraíso del instante,
las enigmáticas volutas
del azul, las bocas candentes
del trigo, el germen de la música:
lo eternamente jubiloso
sobre la tierra o las espumas.

Lo que trenzaba, tallo a tallo
de risa, su noche futura.

Cuanto sé de mi (Hierro, 2009: 457)

VERANO

Caído mi cuerpo,
verano en tu lomo,
llueven a mi carne
flechas de oro,
músicas calientes,
vinos rojos,
ritmos desbordados
de tu oscuro fondo.
(Pegado a la tierra
yo los oigo)

¡Oh, cantar, cantarte,
Comprenderlo todo,
Ir a todo, ser

Material de todo,
Saber para siempre
Que aunque yo esté solo,
Solo con la vida, nunca estaré solo!

Alegría (Hierro, 2009: 135)

EL QUE DA LA ALEGRÍA

Sé como el humo: sube,
piensa que al evadirte
nadie dirá “te tuve
y he podido medirte”.

Sé como el sueño: canta,
encanta al ser dormido.
Nos pone tu garganta
el corazón florido

Sé el vino que emborracha
y por vicio se quiere;
no el sándalo que el hacha
perfuma, que lo hiera”

Alma que brilla y queda
resonando con el hombre.
Pero que nadie pueda
adivinar su nombre

Alegría (Hierro, 2009: 141)

RAZÓN

Tal vez porque cantamos embriagados la vida
crees que fue con nosotros lo que tú llamas buena.
Puedes aproximarte, puedes tocar la herida
De amargura y de sangre hasta los bordes llena.

Ganamos la alegría bajo un cielo sombrío,
Mientras el desaliento nos prendía en sus redes.
Hemos tenido sueño, hemos tenido frío,
Hemos estado solos entre las cuatro paredes.

Vivimos... Llena el alma la hermosura más plena.
En países de niebla también nacen flores.
Después de la amargura y después de la pena
Es cuando da la vida sus más bellos colores

Alegría (Hierro, 2009: 198)

LOS CAMINOS NO VAN

Los caminos no van
a ningún fin, que todos
acaban en nosotros

la llama del crepúsculo
nos funde en uno solo.
Hermoso es caminar,
soñar, cantar. Hermoso
ser una gran ternura con un corazón próximo,
(con un dolor remoto).

La tarde se desnuda,
muestra sus hondos oros.
Encanta cada forma
con su vino glorioso”

Ya no hay nada: -pasado,
futuro, sombras, gozos-,
por fuera nosotros

La tarde desempolva
su cálido tesoro.
Sus pámpanos de fuego
zuman en nuestros ojos

La tarde es nuestra. El mundo
se hizo para nosotros.
Somos su centro vivo
y gira el tiempo en torno.
Pasa y no puede herir
con su dolor remoto
nuestro corazón próximo

Los caminos no van
a ningún fin, que todos
acaban en nosotros

Con las piedras, con el viento (Hierro, 2009: 221)

III

SEGUNDO AMOR

En el principio era el amor.
Sin el amor nada existía.

El alma que una vez amó,
nunca jamás se apagaría

Volver a amar era intentar
tornar al punto de partida,
apresar humo, tocar cielos,
poseer la luz infinita.

Volver a amar era querer
Revivir las flores marchitas.
Era escuchar la voz del alma
Que llamaba al alma perdida.

Volver a amar era llorar

por la dicha desvanecida.
Era encontrar con quien partir
el pan y el vino de otros días.

Pero – de sobra lo sabemos –
Sólo una vez se ama en la vida.
Volver a amar, es evocar
El amor que colmó la dicha.

Es, sin querer, hacer sufrir.
Sentir la rueda detenida.
Que si el espejo sufre, es porque
La vieja imagen está viva.

En el principio era el amor.

Con las piedras, con el viento (Hierro, 2009:241)

AHORA YA ES TARDE

Ahora ya es tarde. Quisimos
tocar con la pobres manos
el prodigio.

Ahora ya es tarde: sabemos.
(No supimos lo que hacíamos.)
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos

Cuando nada se desea
todo se posee. (El círculo
se ha cerrado. Nos retiene,
sin remedio, en su recinto.)
Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Ahora ya es tarde. Se apaga
el mundo recién nacido.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos

Cuando nada se desea
todo se posee. Miro
la llama. ¿Quién nos mandó
tocar su centro encendido?
Al fuego se le posee
con los ojos. (Ni sus hijos
pueden tocarlo.) Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.
Sabemos. El terso sueño
se ha roto. Ya no hay caminos.
Desamparados tendemos
puentes de espíritu a espíritu.

También el cuerpo quería
romper su lastre infinito.
Las almas a su través
se buscaban. Se han hundido
para siempre. se encuentran
las almas. Ya se ha cumplido
lo fatal. Sabemos. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Las almas se han marchitado
sobre los cuerpos marchitos.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos

Cuando nada se desea
todo se posee. El fino
vidrio de la paz se rompe
deseando.(Como el río,
sólo se para y descansa
cuando deja de ser río.)
Prisa por llegar. Candentes
avideces. Rojo vino
en que los vencedores
se igualan a los vencidos.”
Oh, cuánta desolación.
Que caída en el vacío.
Oigo al otoño ventoso
tañer su cuerno amarillo.
Aroma de oro dorando
aroma de tierra. Piso
la tierra. Miro la tierra
hermosa...

Torno a lo mío:
Cuando nada se desea

todo se posee. (El círculo
se ha cerrado). Todo en torno
es lo mismo y no es lo mismo.
Se han borrado para siempre
camino, muchos caminos

Y estamos solos. De pronto
nada parece tranquilo.
Nuestra voz suena a voz de otros
que jamás han existido.
Y se cierra todo. Y todo
dejando de ser sencillo.
Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Y no hay caminos. Y no hay
camino. Y no hay caminos

Con las piedras, con el viento (Hierro, 2009: 256)

AHORA YA ES TARDE

Ahora ya es tarde. Quisimos
tocar con las pobres manos
el prodigio.
Ahora ya es tarde: sabemos.
(No supimos lo que hacíamos.)
Ya no hay caminos. Ya no hay
camino. Ya no hay caminos

Cuando nada se desea
todo se posee. (El círculo
se ha cerrado. Nos retiene,
sin remedio, en su recinto.)
Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.

Ahora ya es tarde. Se apaga
el mundo recién nacido.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos

Cuando nada se desea
todo se posee. Miro
la llama. ¿Quién nos mandó
tocar su centro encendido?
Al fuego se le posee
con los ojos. (Ni sus hijos
pueden tocarlo.) Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.
Sabemos. El terso sueño
se ha roto. Ya no hay caminos.
Desamparados tendemos
puentes de espíritu a espíritu.
También el cuerpo quería
romper su lastre infinito.
Las almas a su través
se buscaban. Se han hundido
para siempre. se encuentran
las almas. Ya se ha cumplido
lo fatal. Sabemos. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Las almas se han marchitado
sobre los cuerpos marchitos.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.

Cuando nada se desea
todo se posee. El fino
vidrio de la paz se rompe
deseando.(Como el río,

sólo se para y descansa
cuando deja de ser río.)
Prisa por llegar. Candentes
avideces. Rojo vino
en que los vencedores
se igualan a los vencidos.”
Oh, cuánta desolación.
Que caída en el vacío.
Oigo al otoño ventoso
tañer su cuerno amarillo.
Aroma de oro dorando
aroma de tierra. Piso
la tierra. Miro la tierra
hermosa...

Torno a lo mío:

Cuando nada se desea
todo se posee. (El círculo
se ha cerrado). Todo en torno
es lo mismo y no es lo mismo.
Se han borrado para siempre
camino, muchos caminos

Y estamos solos. De pronto
nada parece tranquilo.
Nuestra voz suena a voz de otros
que jamás han existido.
Y se cierra todo. Y todo
dejando de ser sencillo.
Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Y no hay caminos. Y no hay
camino. Y no hay caminos.

Con las piedras, con el viento (Hierro, 2009: 256)

ROMANCE

Primero, el alba de plata.
Luego, el crepúsculo rojo.
Primero, no había nadie.
Luego, estábamos nosotros.
Entre el “primero” y el “luego”,
Todo un sueño loco.

Horas de pan y de vino.
Hojas que van a su otoño.
Mediodías que acumulan
duras calaveras de oro.
Desbocadas aguas. Soles
ciegos. Vientos misteriosos.
Pájaros de giros graves
sobre los ágiles chopos.
Acumulada tristeza
para nuestros hombros.

Alma que vivió en el exilio.
Corteza de pan remoto.
Primero, no había nadie.
Luego, lo tuvimos todo.
Púrpura en las llagas. Bocas
olvidadas en el polvo.

Pero ahora ya no sabemos
quién robó nuestro tesoro.

Quinta del 42 (Hierro, 2009: 345)

ME CREÍA EL DUEÑO DEL MUNDO

Me creía el dueño del mundo
y no era dueño de mí mismo.
Bebí como un vino de siglos,
la fugacidad del minuto:

la nube que aprende a trazar
su alto vuelo maravilloso,
el ancho cielo donde otoño
tiende su púrpura fugaz;

la mar que despliega el azul
y lo quiebra en blancos y en oros;
la tierra que dobla su lomo
abrumada de plenitud.

No era mi reino. El que duraba
Lo llevaba dentro de mí.
Miré hacia adentro. Supe. Vi:
Mi reino lo llevaba el agua.
Y cuando nada queda. Cuando
se sienten ganas de no ser,
cuando el mágico atardecer
enciende el álamo lejano,

se quiere huir, se quiere entrar
en la noche definitiva.
Hay que luchar. Sangra la herida
y ya no se puede luchar.

Cómo puedo querer huir
a mi noche, mientras exista

algo bello, por lo que un día
hubiera querido morir.

Lleva mi reino el agua. Mira
se lleva lo mejor de mí

Quinta del 42.. (Hierro, 2009: 364)

EL CIELO, EL SOL, LAS NUBES,

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.

Quinta del 42 (Hierro, 2009: 377)

HOTEL

Este pasillo tiene
puertas que dan acceso
a celdas, donde al alma
Deja cautiva el cuerpo.

Puertas de cifras de oro
conducen a los lechos
silenciosos, que ofrecen
a amor su cementerio.

No tiene ojos la lluvia.
(Ya ni siquiera sueño.)
Ni labios en que tiemblen
la vida, el vino, el fuego.

(Ni canto con mi carne
ni canto con mi verso.
Peco dos veces, porque
me arrepiento primero.)

Cuenta la eterna historia
inevitable; pero,
dentro de mi, yo busco
un desenlace nuevo.

Como si se pudiera
ordenar; para. viento;
retrocede, minuto;
o resucita, muerto.

Quinta del 42 (Hierro, 2009: 378)

MAMBO

Desde el pie hacia la cintura,
la música alza sus pámpanos
envolventes. Oleadas
de sombra ascienden, girando,
hasta los astros azules,
naranjas, verdes, dorados.

Una nebulosa quema
la sombra. Alcohólicos pájaros
cruzan palmeras de tela,
van a morir a mis brazos.
Y un humo que no es de hoguera...
Luciérnagas que ha inventado
el polvo...

¿Qué hago yo aquí?

Estoy, por dentro, llorando.
Como si, ante mí, pasaran,
mudos, los desenterrados.
Como si solicitaran
todos los muertos mi llanto

En un instante, se limpia
Mi corazón de encanto.
Brazos de mujer, espaldas
bajo los pálidos astros
eléctricos, bocas rojas
de carmines falsos.

Amo la vida. Algún día,
cuando esté dormido, bajo
sábanas frescas de tierra,

o en la mar, iré evocando
y evocando, repitiendo
y repitiendo, instantáneos
destellos que eran mi vida;
se derramarán los granos
diminutos de las horas
en mis manos de enterrado

Ni un instante ha de perderse
siempre que surja sellado
por el triple sello (nada
es mínimo, ocurre en vano):
autenticidad, consciencia,
arrepentimiento....

¿Qué hago
yo aquí? Evoco campos de oro
del estío, soles trágicos,
veredas que van hundiéndose
en el olvido; relámpagos,
arpegios de vida, sobre
los que sonaba mi canto.

Pero en todo estaba yo.
Mundo fugaz, desplomado
ahora en un instante, hundido
en el licor de mi vaso.
(Pasan, giran las muchachas,
fumando o bailando.)

El vino recuerdo fue
mosto de instante pisado
(autenticidad, etcétera...)
por los pies iluminados

de la verdad. Pues no hay nada
mínimo, o que ocurra en vano,
sin una razón...

Muchachas,
fumando o bailando,
giran en alas de músicas
podridas. ¿Quién ha inventado,
para vosotras, instantes
sin futuro y gloria?

Falso
Metal rey, enamoradas
de nadie, muertas errando
por la danza, hijas amadas
por nadie, os estoy soñando
niñas de trenzas, con lágrimas
o con risas, ojos claros
para la ilusión, el cuerpo
para la primaveral
muerte, el repentino tránsito
de los elegidos.

Quiénes
sois, no quienes parecéis,
las que ante mí vais llorando
o riendo, no las que
pasáis ante mí bailando
y fumando (Mambo)....

Qué hago,
de qué noche paternal
y dolorosa (fumando,
Mambo), de qué sencillez

arranca mi mano un látigo,
empuña una antorcha, corre
tras de vosotras, buscándoos
en quienes sois, y os arropa
los delgados cuerpos pálidos,
os aconseja, os recuerda
que el tiempo pasa volando
(dicen los viejos, las madres) ...
Muchachas fumando, Mambo.

Autenticidad, etcétera.
Debo de estar muy borracho
esta madrugada. O debo
de estar aún poco borracho.
Renuncio a lo que quisiera
para vosotras (fumando,
bailando, Mambo.)

(No era
así: lavabais - los brazos
duros al sol - en un río
imaginado, o acaso
verdadero ...) Pero aquello
que queráis, venga sellado
por el triple sello autenti-
cidad, etcétera.....

Acato
La vida. Quiero creer
que nada sucede en vano.
Y persigo una razón
que os explique (fumando,
bailando, Mambo), razón
que me dé el descanso.

la vida es de cristal,
de metal, de papel.
Ahora es la botella
más bella que una flor.
El cenicero tiene
El sonámbulo brillo
de las olas. El libro
es una roca... (¿Es esto
un poema de amor?)
Es una habitación
en penumbra, entre el humo
que nos aleja... ... (¿Es esto
un poema de amor?)
...sin hablar... (nada está
dicho aún...)

Olvidaba

otra cosa: la música
frutal, el corazón
errante de los siglos,
suena para nosotros.
Toqué tu frente como
si me fuera a morir
un instante después.
Igual que si me anclases
a la verdad. (¿Es esto
un poema de amor?
¿Fuimos sus criaturas
melancólicas... ¿)

Libro

botella, cenicero.
(No flor, ni ola, ni rocas.)
He llamado a las cosas
por su nombre, aunque el nombre
rompa el hechizo. Quiero

todo aquello que ha sido
el instante, su carne
y su alma (no solo
su alma), lo que el tiempo
roe (no lo que el tiempo
purifica).

Al contacto
de su frente, los días
volaban desprendidos
de la copa. Pensé
que los días... ¿Amor
es eso que devuelve
el tiempo huido? ¿Eras
entonces el amor?
¿Me estoy cantando a mi,
recobrado y perdido?
¿Al amor, al que duerme
bajo tu piel, la pobre
criatura del cielo
destinada a morir sin haber conocido
sus imposibles padres?

Cuanto sé de mí (Hierro, 2009: 415)

REQUIEM

Manuel del Ríó, natural
de España, ha fallecido el sábado
11 de mayo, a consecuencia
de un accidente. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada

a las 9.30, en St. Francis.
Es una historia que comienza
con sol y piedra, y que termina
sobre una mesa, en D'Agostino,
con flores y cirios eléctricos.

Es una historia que comienza
en una orilla del Atlántico.
Continúa en un camarote
de tercera, sobre las olas
- sobre las nubes – de las tierras
sumergidas ante Platón.
Halla en América su término
con una grúa y una clínica,
con una esquila y una misa
cantada, en la iglesia St. Francis.

Al fin y al cabo, cualquier sitio
da lo mismo para morir:
el que se aroma de romero,
el tallado en piedra o en nieve,
el empapado de petróleo.
Da lo mismo que un cuerpo se haga
piedra, petróleo, nieve, aroma.
Lo doloroso no es morir
acá o allá....

Requiem aeternam

Manuel del Río. Sobre el mármol
en D'Agostino, pastan toros
de España, Manuel, y las flores
(funeral de segunda, caja
que huele a abetos del invierno),
cuarenta dólares. Y han puesto

unas flores artificiales
entre las otras que arrancaron
al jardín ... *Libera me Domine*
de norte aeterna.....Cuando mueran
James o Jacob verán las flores
que pagaron Giulio o Manuel....

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

Tus abuelos
fecundaron la tierra toda,
la empapaban de la aventura.
Cuando caía un español
se mutilaba el universo.
Los velaban no en D'Agostino
Funeral Home, sino entre hogueras,
entre caballos y armas. Héroes
para siempre. Estatuas de rostro
borrado. Vestidos aún
sus colores de papagayo,
de poder y fantasía.

Él no ha caído así. No ha muerto
por ninguna locura hermosa.
(Hace mucho que el español
muere de anónimo y cordura,
o en locuras desgarradoras
entre hermanos: cuando acuchilla
pellejos de vino derrama
sangre fraterna.) Vino un día

porque su tierra es pobre. El mundo
Liberame Domine es patria.
Y ha muerto. No fundó ciudades.

No dio su nombre a un mar. No hizo
mas que morir por diecisiete
dólares (é los pensaría
en pesetas). *Requiem aeternam*.
y en D'Agostino lo visitan
los polacos, los irlandeses
los españoles, los que mueren
en el week-end.

Requiem aeternam.

Definitivamente todo
ha terminado. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
se dirá una misa cantada
por su alma.

Me he limitado
a reflejar aquí una esquila
de un periódico de New York.
Objetivamente. Sin vuelo
en el verso. Objetivamente.
Un español como millones
de españoles. No he dicho a nadie
que estuve a punto de llorar.

Cuanto sé de mí (Hierro, 2009: 418)

PIGMALION

Soplé en tus ojos. Luego dije: “Toca
la luz, mira la vida, cara a cara”.
Alma mía, obra mía, con mi vara
hice manar el agua de tu roca

Sé libre, alma fluvial. Ve: desemboca
en el mar vasto, canta y sueña. Para
en un remanso, de una mañana clara,
donde el amor venga a besar tu boca.

Pero tú te has negado a tu destino.
Cantando huías- eras libre-, el vino
se derramaba de los odres llenos.

Y tú bebiste hasta saciarte. Ahora
no precisas de mí, mi creadora.
Eso era todo. Nada más ni menos.

Cuanto sé de mí (Hierro, 2009: 452)

“MADRIGAL”

Lo más hermoso, aquello
que no puede comprarse,

qué vale, frente a un copo de tu espuma,
si se sabe mirar,
frente a una pluma de tormenta, rota
sobre tu orilla, frente

a tus platas y azules,
metales y cristales,
si se los sabe oler, gustar, tocar, oír, ...

¿Qué vale nada lo que tú. Rebosa
la eternidad tu vaso,
llueve su vino sobre nuestra carne.
Una concha roída
por los gusanos de tu mar, un poco
de cal, y bruma, y nácar,
puede hacernos llorar,
ensancha las fronteras
del alma, desmorona
los muros negros de la realidad.
Qué vale nada, todo,
lo que tú, playa mía,
lirio de arena, selva
de círculos de oro,
túnica ardiente, pálida campana,
palacio sumergido,
inolvidable

Cuanto sé de mí (Hierro, 2009, 454)

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.
Él no puede dar vino,
Nostalgia a los demás: solo palabras.
Si les pudiese dar acción...*

*La poesía es como el viento,
o como el fuego, o como el mar,
Hace vibrar árboles, ropas,
abrsa espigas, hojas secas,
acuna en su oleaje los objetos
que duermen en la playa.
La poesía es como el viento
o como el fuego, o como el mar:
da apariencia de vida
a lo inmóvil, a lo paralizado.
Y el leño que arde,
las conchas que las olas traen o llevan,
el papel que arrebatada el viento, destellan una vida
momentánea
entre dos inmovilidades.*

*Pero los que están vivos,
los henchidos de acción,
los palpitantes de nostalgia o vino,
esosfelices, bienaventurados,
porque no necesitan las palabras,
como el caballo corre, aunque no sople el viento,
y vuela la gaviota, aunque esté seco el mar,
y el hombre llora y canta,
proyecta y edifica, aún sin el fuego.*

Libro de las Alucinaciones (Hierro, 2009: 471)

ALUCINACIÓN

*Me acuerdo de los árboles de Dublín
(Imaginar y recordar
se superponen y confunden;
pueblan entrelazados, un instante
vacío con idéntica emoción.
Imaginar y recordar....)*

*Me acuerdo de los árboles de Dublín ...
Alguien los vive y los recuerdo yo.
De los árboles caen hojas doradas
sobre el asfalto de Madrid.
Crujen bajo mis pies, sobre mis hombros,
acarician mis manos,
quisieran exprimirme el corazón.
No sé si lo consiguen*

Imaginar y recordar ...

*Hay un momento que no es mío,
no sé si en el pasado, en el futuro,
si en lo imposible ... Y lo acaricio, lo hago
presente, ardiente, con la poesía.*

*“No sé si lo recuerdo o lo imagino.
(Imaginar y recordar me llenan
el instante vacío.)
Me asomo a la ventana.
Fuera no es Dublín lo que veo,*

*Sino Madrid. Y, dentro, un hombre
sin nostalgia, sin vino, sin acción,
golpeando la puerta.*

*Es un espectro
que persigue a otro espectro del pasado:
el espectro del viento, de la mar,
del fuego – ya sabéis de qué hablo - , espectro
que pueda hacer que cante, hacer que vibre
su corazón, para sentirse vivo.*

Libro de las Alucinaciones (Hierro, 2009: 473)

EL MAR EN LA LLANURA

¿Estarás siempre de mi parte,
adormecida entre mis brazos,
primaveral y musical,
afirmándote y afirmándonos?
¿A centenares de kilómetros,
a millares de encinas y álamos,
a millones de horas, de ríos,
de cumbres de piedra, de páramos?
Esta mañana te ha teñido
el recuerdo de vinos pálidos.
En las ramas de acacia, otoño
puso a dorar su seco manto.
Hojas crujían con la música
con que embistes acantilados.
La llanura fingió latidos,
temblores, fuegos oceánicos.
¿Tu compañía? Tu nostalgia?
Tu esperanza? ¿Siempre a mi lado

estarás, mar, primaveral, //afirmándote y afirmándonos?
Mar mía, ¿pase lo que pase,
aún después de lo que ha pasado?

Libro de las Alucinaciones (Hierro, 2009: 491)

LOS ANDALUCES

Decían: “Ojú que frío”;
no “Qué espantoso, tremendo,
injusto, inhumano frío”
Resignadamente: ”Ojú,
que frío... “ Los andaluces

En dónde habrían dejado
sus jacas; en dónde habrían
dejado su sol, su vino,
sus olivos, sus salinas.
En dónde habrían dejado
su odio... Parecía hechos
de indiferencia, pobreza,
latigazo ... “Ojú que frío”
Tiritaban bajo ropas
delgadas, telas tejidas
para cantar y morir
siempre al sol. Y las llevaban
para callar y vivir
al frío de Ocaña y Burgos,
al viento helado del mar
del Dueso Los andaluces....
Estos que están esperando,
desde Huelva hasta Jaén,
desde Jaén a Almería,

junto a las plazas de cal
y noche, deben de ser
hijos de aquellos. Eso eran
que alguno venga a encerrarlos
entre rejas. Como aquéllos,
no preguntará, por qué.
No se quejarán de nada.
Ni uno se rebelará.
“Las cosas son como son,
como siempre han sido, como
han de ser mañana ... Ojú,
que frío... “ Los andaluces

Apenas dejaban sombra,
sonido, cuando pasaban.
Se borraban sus cabezas.
Tan sólo un inmeso frío
daba fe de ellos. Y aquella
dejadez que rodeaba
su fragilidad. Más solos
que ninguno. Más hambrientos
que ninguno (Deseaba
que odiasen, porque los vivos
odian. Los vivos perdonan.
El hombre es fuego y es lluvia.
Lo hace el odio y el perdón.)
Indiferentes: “Ojú,
qué frío....” Los andaluces

Un grano de trigo. Una
oliva verde. (Guardad
el aliento de la tierra,
el parpadeo del sol
para ayer, para mañana,

para rescataros ...) Quiero
que despierten del pasado
de frío, de los cerrojos
del futuro. Todo está
tan confuso. Yo no sé
si los veo, los recuerdo,
los anticipo....

Hace pocos
kilómetros tuve aquí,
en mi mano, la madeja
de los días. La emoción
de los días. Como un padre
que olvidó hace tiempo el rostro
de los hijos muertos. Y ahora
los recuerda. Y ahora vuelve
a olvidarlos, unos pocos
kilómetros más allá.
Olvidados para siempre.

Cuántos años hace de esto.
O cuántos faltan para esto
que hace un momento viví
por los caminos – ojú,
que frío – de Andalucía.

Libro de las Alucinaciones (Hierro, 2009: 500)

YEPES COCKTAIL

*Juan de la Cruz, dime si merecía
la pena descolgarte, por la noche,
de tu prisión al Tajo, ser herido
por las palabras y las disciplinas,
soportar corazones, bocas, ojos
rigurosos, beber la soledad*

¿Otro whisky'
La pelirroja
-caderas anchas, ojos verdes-
ofrece ginebra a un amigo.
Hombros y pechos le palpitan
En el reír. *¡Oh llama de amor viva,
Que dulcemente hieres!...*
Junto al embajador de China,
Detrás de la cantante sueca,
Del agregado militar
De Estados Unidos de América,
Juan de la Cruz bebe un licor
De luz de miel...

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

El aplaudido

autor con el puro del éxito,
la amiguita del productor
velando su pudor de nylon,
las mejillas que se aproximan
femeninamente: “ mi *rouge*
mancha, preciosa...” (Mancha amor
cuando en las bocas no hay amor.)
(Juan de la Cruz, dime si merecía
Padecer con fuego y sombra,
Beber los zumos de la pesadumbre,
Batir la carne contra el yunque, Juan
de Yepes, para esto... Vagabundo
por el amor, y huérfano de amor...)

Libro de las Alucinaciones (Hierro, 2009: 503-504)

VIEJO SAN JUAN

Junio se acerca, paso a paso de oro.
Llama con su aldabón de lluvia cálida.
Alguien deja en la mesa la copa de aguardiente
Y la sombra de una manzana.
Pero no hay mano que la tome,
cuchillo que la parta para extraer de ella
una ventana abierta sobre aquel otro puerto,
sobre las calles de piedras azules,
sobre los cuerpos próximos,
sobre lo irrepetible e imposible.
¿Dónde estará la mano, la gaviota
que llegaba volando sobre el mar,
la boca con su zumo de quenepa,
las ojeras felices

que devolvían la felicidad?
El aguardiente tiene sabor a lágrima,
A sonrisa oxidada por la lejanía.
La manzana de sombra se disuelve
A la sombra del puente -¿este, aquel? Quién lo sabe-.
El aguardiente tiene sabor a nunca más.

“*Agenda*” (Hierro, 2009: 565)

CINCO CABEZAS

II

Esta cabeza ha saboreado licores negros, ha mordido panes amargos, frutos podridos. Esta cabeza ha lamido cantiles arañosos por las uñas crujientes de las olas. El cielo ya no estaba. Las tempestades asfixiaban con sus tentáculos, liberaban sus truenos negros, flechaban con sus relámpagos. Sucedió esto en los mares de hierro, en el vaivén herrumbroso donde esta cabeza agonizaba sin que jamás le llegase la muerte definitiva. La madera de la embarcación sonaba a huesos aplastados por el oleaje de bronce. Esta cabeza ha sido suspendida por una soga del palo mayor. Es la cabeza que vivía pendiente del grillo embarcado en la costa española, y al que pedía que cantase, que le atrajese un poco de la respiración de las playas. Pero el grillo no cantaba. Las estrellas bajaban, al crepúsculo, a dar miga de pan mojada en vino al grillo silencioso. Y aquella gota de noche cristalizada seguía sin cantar. Pero lo hizo cuando llegó hasta él la tibieza del litoral. Y con el canto del grillo recordó toda la marinería. Pero esta cabeza, pendiente de una soga de pus, no podía sonreír, aunque oyese la mágica música de élitros. Esta cabeza, que había comido espinas, arenas, óxidos, ceniza, desgarrada por zarzas y cardos, hediendo podredumbre, no podía sonreír. Vio, abajo, sus propios brazos soldados al remo. Escuchaba su jadeo, se dolía del latigazo rojo del cómitre. Esta cabeza sufriente saboreó elixires que el aire transportaba en sus dedos transparentes. Saboreó la sal que el mar doraba con sus llamaradas verdes, con sus cárdenos fuegos fatuos. Otra vez el sabor de la vida, como en las cárceles de Su Majestad, como en la selva de

reptiles y ciénagas, como en las cumbres, ataviadas de cotas de nieves, de volcanes domados. Al fin, todos se fueron, abandonaron el navío silencioso, hervidero de insectos de oro, catedral de la desolación. Se fueron dejando huellas en la brisa. Un tambor, un yunque, un mosquete - quién sabe qué - medía con sus campanadas, paulatinamente adelgazadas, silenciosas hasta el terciopelo, la reverberación del sol poniente. Y esta cabeza se reclinó en el regazo de la sombra, saboreó su vida, lamió sus llagas, ya sin fuerzas para volver a comenzar, desde los corales que se alzaban marchitándose a la luna desde la helada habitación verde salpicada de diamante

Cinco cabezas (Hierro, 2009: 574)

LOPE, LA NOCHE, MARTA

“He abierto la ventana. Entra sin hacer ruido
(afuera deja sus constelaciones).

«Buenas noches, Noche».

Pasa las páginas de sombra
en las que todo está ya escrito.

Viene a pedirme cuentas.

«Salí al rayar el alba —digo—.

Lamía el sol las paredes leprosas.

Olía a vino, a miel, a jara»

(Deslumbrada por tanta claridad
ha entornado los ojos).

La llevan mis palabras por calles, ascuas, no lo sé:
oye la plata de las campanadas.

Ante la puerta de la iglesia
me callo, me detengo —entraría conmigo

si yo no me callase, si no me detuviera—;

yo sé bien lo que quiere la Noche;

lo de todas las noches;

si no, por qué habría venido.

Ya mi memoria no es lo que era. En la misa del alba
no dije *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*,
sino que dije *Marta Dei* (ella es también cordero de Dios
que quita mis pecados del mundo).
La Noche no podría comprenderlo,
y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese.

No me pregunta nada la Noche,
no me pregunta nada. Ella lo sabe todo
antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa.
Ella ha oído esos versos
que se escupen de boca en boca, versos
de un malaleche del Andalucía
—al que otro malaleche de solar montañés
llamara «capellán del rey de bastos»—
en los que hace mofa de mí y de Marta,
amor mío, resumen de todos mis amores:

*Dicho me han por una carta
que es tu cómica persona
sobre los manteles, mona
y entre las sábanas, Marta.*

qué sabrá ese tahúr, ese amargado
lo que es amor.
La Noche trae entre los pliegues de su toga
un polvillo de música, como el del ala de la mariposa.
Una música hilada en la vihuela
del maestro del danzar, nuestro vecino.
En la cocina la estará escuchando Marta;
danzará, mientras barre el suelo que no ve,
manchado de ceniza, de aroma, de trigo candeal,

de jazmines, de estrellas, de papeles rompidos.

Danza y barre Marta.

Pido a la Noche que se vaya. Hasta mañana. Noche.

Déjame que descanse. Cuando amanezca regaré el jardín,
saldré después a decir misa

—*Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea*—

luego volveré a casa, terminaré una epístola en tercetos,
escribiré unas hojas

de la comedia que encargaron unos representantes.

Que las cosas no marchan bien en el teatro,

y uno no puede dormirse en los laureles.

Hasta mañana, Noche.

Tengo que dar la cena a Marta,

asearla, peinarla (ella no vive ya en el mundo nuestro),

cuidar que no alborote mis papeles,

que no apuñale las paredes con mis plumas

—mis bien cortadas plumas—,

tengo que confesarla. «Padre, vivo en pecado»

(no sabe que el pecado es de los dos),

y dirá luego: «Lope, quiero morirme»

(y qué sucedería si yo muriese antes que ella).

Ego te absolvo.

Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,

aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos
marinos,

de lugares vividos y soñados: de lo que fue

y que no fue y que pudo ser mi vida.

Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.”

Agenda (Hierro, 2009: 600)

LA CASA

*Esta casa no es la que era.
En esta casa había antes
lagartijas, jarras, erizos,
pintores, nubes, madreselvas,
olas plegadas, amaoplas,
humo de hogueras....*

*Esta casa
no es la que era. Fue una caja
de guitarra. Nunca se habló
de fibromas, de porvenires,
de pasados, de lejanías.
Nunca pulsó nadie el bordón
del grave acento: “ nos queremos,
te quiero, me quieres, nos quieren...”
No podíamos ser solemnes,
pues qué hubieran pensado entonces
el gato, con su traje verde,
el galápago, el ratón verde,
el girasol agromegálico.....*

*Esta casa no es la que era.
Ha empezado a andar, paso a paso
Va abandonos sin prisa.
Si hubiera ardidado en pompa, todos,
correríamos a salvarnos.
Pero así, nos da tiempo a todo:
a recoger cosas que ahora
advertimos que no existían:
a decirnos adiós, corteses;*

*e recorrer, indiferentes,
las paredes que tosen, donde
proyectó su sombra la adelfa,
sombra y ceniza de los días.
Esta casa estuvo primero
varada en una playa. Luego,
puso proa a azules más hondos.
Cantaba la tripulación.
Nada podían contra ella
las horas y los vendavales.
Pero ahora se disuelve, como
un terrón de azúcar en agua.
Qué pensará el gato feudal
Al saber que no tiene alma;
Y los ajos, qué pensarán
El domingo los ajos, qué
Pensarán el barril de orujo,
El tomillo, el cantueso, cuando
Se miren al espejo y vean
Su cara cubierta de arrugas.
Qué pensarán cuando se sepan
olvidados de quienes fueron
la prueba de su juventud,
el signo de su eternidad,
el pararrayos de la muerte.*

*Esta casa no es la que era.
Compasivamente, en la noche,
sigue acunándonos*

Agenda (Hierro, 2009: 606)

CANTANDO EN YIDDISH

I

He aprendido a no recordar.
Me asomo cada día al azogue del lago.
El agua – como la piedra o el oxígeno –
no tiene acá o allá, recuerdos o proyectos.
Tan sólo su piel muda
- según la inclinación del sol, más oro o cobre,
según las fases de la luna ---
pero es siempre la misma carne intemporal.

He aprendido a no recordar.
Vine con nada apenas: un fósil
(tiene forma de corazón),
unas hojas rojizas de haya(Buchenwald,
disecadas entre las páginas de un libro),
una estrella amarilla
Y paro de contar.

La imagen duplicada, narcisa,
que me contempla desde la superficie,
es siempre joven. No la erosionaron
ni pesadumbres, ni silencios, ni añoranzas.
Vive inmutable en su fanal,
en su escalofrío, en su burbuja transparente,
en su lágrima de cristal no sometida al tiempo.

Detrás de mí (y delante, en la escena melliza)
pasa la caravana majestuosa de las nubes.
Borran en el azul las figuras trazadas
con dolor y con sombra. Todo se vuelve
luminoso y resplandeciente,

pues nada ha sucedido, ni podrá suceder.

II

Sobre las páginas amarillas arrancadas
por los dedos de los vientos del sur al bosque de noviembre,
suenan los pasos de mis compañeros
aterciopelados por el tapiz de oro marchito.
Están a mis espaldas,
y también ante mí en el relámpago del lago.

El agua -¡ siempre el agua! –
compasiva y purificadora,
difumina los surcos de los rostros
y misericordiosamente vela,
con su pátina piadosa,
el estaño de los cabellos. Y suenan los armónicos
de muchos días y muchas noches,
de innumerables horas desandadas
hacia su fin, hacia su origen.

“Vámonos ya – me dicen – ensimismado:
empieza a atardecer”. Les obedezco.
Solidario, solitario, ajeno, marchó con ellos
por una dimensión diferente, liberada
de la servidumbre del tiempo.
Súbitamente, mágicamente, el lago
rasga la seda de sus aguas.
Nuestros pies chapotean en el limo verduzco,
pisan después en el asfalto.
Y atravesamos el desfiladero de acero y de cristal,
volúmenes impávidos
constelados de gotas de sudor
de la luna creciente, de los astros eléctricos.

Avanzamos, arañas al acecho,
sobre la red de calles y avenidas.
Palpita, parpadea la ciudad, incendiada de flores. frutas,
envases de cartón, latas, botellas vacías.
En los acuarios de los escaparates nadan
los maniqués calvos y desnudos
o cubiertos de tules, linos, pieles
(¡ salvad a los visones, a las chinchillas, a los leopardos!
reza un cartel portado – igual que un estandarte -
por un hombre andrajoso).

III

Hemos llegado como cada tarde,
al punto exacto en el que los indios
vendieron a los holandeses
su derecho de primogenitura
por treinta dólares de plata. *¿Qué se fizieron*
vendedores y compradores?
Yerran sus sombras tras los posters de Warhol,
o se ahogaron en los espejos de Rothko,
inventor del silencio.

Porque reina el silencio
en esta calle. Y al trasponer la puerta,
el silencio resulta doloroso. (Una luz azulada
ilumina, lunar, la mesa donde
un hombre sincero de donde crece la palma
cincelaba, tallaba, bruñía las palabras
más hermosas del español, las más recién nacidas
y las enfilaba en proclamas, esperanzas, nostalgias,
sin sospechar que redactaba su testamento
de muerte y esperanza
corroborado *cara al sol*)

El instante se ha congelado en noche o azabache.
Y - prodigio diario – una nieve
caída en otro cielo, en otro reino extraño,
colma los jarros, trae a nuestros labios
el amargor antiguo, desata nuestras lenguas.
Y ellos, mis compañeros, los supervivientes,
los que no tienen fuerzas para recordar,
hablan y ríen, hablan, hablan, hablan.
Yo escucho sus palabras, día a día.
Las escriben – siempre las mismas –
sobre su pergamino que ellos no ven.
Son un humus depositado –año tras año –
sobre un texto antiguo.

IV

“yo alegraré tu corazón” reza una leyenda
Alrededor de la boca del jarro de cerveza.
Mi mano, la del ensimismado, la del silencioso
Que ha aprendido a no recordar,
Vierte sobre el pergamino que ellos -¿lo dije ya?- no ven,
El contenido de uno, dos, tres, no sé cuántos
jarros de cerveza. Y las palabras
que balbucean, o garrapatean, se disuelven,
emergen en el palimpsesto
los signos anegados, las palabras primeras
-raspadas, desvanecidas, espectrales-
que daban testimonio de sucesos,
crónicas desoladas y sombras,
que ya no quieren recordar,
que ya no saben descifrar.

Viejos, cegatos, acurrucados en la desmemoria
como el niño en los brazos de la madre,

no tienen fuerza para desafiar, para enfrentarse
con los signos antiguos que relatan historias
de las que fuimos protagonistas y memorialistas.

Rescato ahora, desentierro ahora,
pasado medio siglo,
los signos desvaídos y resucitados. Dibujan
- ¡ y con qué nitidez! –
filas interminables de niños, de mujeres, de viejos
hambriento, esqueléticos, desamparados,
rebaños resignados, sacrificados funcionariamente
en el ara del dios Gas. Convertidos en nube
en el horno del dios Fuego. ¡Mein Gott!
Y zumba el canto salmodiado
en nuestra lengua cómplice.
Estaba todo aquí dormido bajo el texto evidente.

V

Me asfixiaría ahora si no cantase
el canto aquél. Me llegan con nitidez las notas
agazapadas en el pergamino. Las recupero.
Recupero sonos, palabras olvidadas.
Y alzo en mi mano la copa de amargor
blanco y rubio, como si brindase a no sé qué.
Y canto con voz ronca – yo sé que desafino –
ante el racimo de supervivientes, de sordos
Canto yo, el mudo, el ensimismado,
el repentinamente loco y ebrio,
el que ha roto el silencio
por vez primera. Y nadie me acompaña.
Me contemplan perplejos.
Muevo el jarro a manera de batuta
como hacen los borrachos. Quiero que canten,

que me acompañen que naden, que nademos,
sólo por esta vez, por el agua de sombra
que un día atravesamos.
No recuerdan el son ni las palabras
anegadas en el olvido.
Sonríen compasivos, comprensivos,
y no comprenden nada. Me contemplo
detrás de una costina de silencio.
Silencio.

Un instante después
(como si nada hubiese sucedido)
reanudan la conversación,
reemprenden la tarea cicatrizadora
de restañar con palabras nuevas
las heridas antiguas.
Al fi, como si nada hubiese sucedido
(pero, ¿es que algo ha sucedido?) digo:
“Vámonos: es hora de volver a casa,
como todas las noches”

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 633- 636)

COPLILLA DeSPUÉS DEL 5° BOURBON“

Pensaba que sólo habría
Sombra, silencio, vacío.
Y murió. Estaba en lo cierto.
El mismo Dios se lo dijo.”

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 662)

ADAGIO PARA FRANZ SHUBERT

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,
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.
¿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
desolación, herrumbre, acabamiento.
Huele a manzanas y a membrillos
demasiado maduros.
A través del ojo de buey
Franz contempla los días
que se aproximan navegando.
La ciudad que lo espera le saluda
con sus brazos alzados a las nubes,
enfundados en terciopelo gris.
Paralizado, congelado, el tiempo
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.

LOS CLAUSTROS

No, si yo no digo
que no estén mejor donde están:
más aseados y atendidos
que en el lugar en que nacieron,
donde vivieron tantos siglos.
Allí el tiempo los devoraba.
El sol, la lluvia, el viento, el hielo,
los hombres iban desgarrándoles
la piel, los músculos de piedra
y ofrendaban el esqueleto
- fuste, dovelas, capiteles –
al aire azul de la mañana.
Atormentados por los cardos,
heridos por las lagartijas,
cagados por los estorninos,
por las ovejas y las cabras.

No, si yo no digo
que no estén mejor donde están
—en estos refugios asépticos—
que en las tabernas de sus pueblos,
ennegrecidos los pulmones
por el tabaco, suicidándose
con el porrón de vino tinto,
o con la copa de aguardiente,
oyendo coplas indecentes
en el tiempo de la vendimia,
rezando cuando la campana
tocaba a muerto.

No, si yo
no diré nunca que no estén
mucho mejor que en donde están
que en donde estaban.....

¡Estos claustros!

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 672)

LEAR KING EN LOS CLAUSTROS

Di que me amas. Di: «te amo»,
dímelo por primera y por última vez.
Sólo: «te amo». No me digas cuánto.
Son suficientes esas dos palabras.
«Más que a mi salvación», dijo Regania.
«Más que a la primavera», dijo Gonerila.
(No sospechaba que mentían.)
Di que me amas. Di: «te amo»,
Cordelia, aunque me mientas,
aunque no sepas que te mientes.

Todo se ha diluido ya en el sueño.
La nave en que pasé la mar,
fustigada por los relámpagos,
era un sueño del que aún no he despertado.
Vivo brezado por un sueño,
inerte en su viscosa telaraña,
para toda la eternidad,
si es que la eternidad no es un sueño también.

La tempestad me arrebató al Bufón,
al pícaro azotado, deslenguado, insolente,
que era mi compañero, era yo mismo,

reflejo mío en los espejos
cóncavos y convexos, que inventó Valle-Inclán.

Los brazos de las olas me estrellaron
contra el acantilado y un buen día,
ya no recuerdo cuándo, desperté
y hallé sobre la arena
pedras labradas con primor,
sillares corroídos, lamidos y arañados
por los dientes y garras de las algas.
Entonces, desatado del sueño,
comencé a rehacer el mundo mío,
que se desperezaba bajo un sol diferente.

Y aquí está, al fin, delante de mis ojos.
Oigo como jadea
con la disnea del agonizante, del sobremuriendo.
Espera a que tú llegues
y me digas «te amo».
Conservo aquí los cielos que viajaron conmigo:
grises torcaces de Bretaña, cobaltos de Provenza,
índigos de Castilla.
Sólo tú eres capaz de devolverles
la transparencia, la luminosidad
y la palpitación que los hacían únicos.
Aquí están aguardándote.
Quiero oírte decir, Cordelia, «te amo».
Son las mismas palabras que salieron
de labios de Regania y Gonerila,
no de su corazón. Más tarde
se deshicieron de mis caballeros,
hijos del huracán, bravucones, borrachos,
lascivos, pendencieros... Regresaron
al silencio y a la nada.

La niebla disolvió sus armaduras,
sus yelmos, sus escudos cincelados,
aquel hervor y desvarío
de águilas, quimeras, unicornios,
efigies, delfines, grifos.
¿Por qué reino cabalgan hoy sus sombras?

Mi reino por un «te amo», sangrándote en la boca.
Mi eternidad por sólo dos palabras:
susúrralas o cántalas sobre un fondo real,
-agua de manantial sobre los guijos,
saetas que desgarran con su zumbido el aire-
así la realidad hará que sean reales
las palabras que nunca pronunciaste
-¡por qué nunca las pronunciaste!-
y que ultrasuenan en un punto
del tiempo y del espacio
del que tengo que rescatarlas
antes de que me vaya.
Ven a decirme «te amo»;
no me importa que duren tus palabras
lo que la humedad de una lágrima
sobre una seda ajada.

En esa paz reconstruida
-sé que es tan sólo un decorado-, represento
mi papel, es decir, finjo,
porque ya he despertado.
Ya no confundo el canto de la alondra
con el del ruiseñor. Y aquí vivo esperándote
contando días y horas y estaciones.
Y cuando llegues, anunciada
por el sonido de las trompas
de mis fantasmales cazadores,

sé que me reconocerás
por mi corona de oro (a la que han arrancado
sus gemas las urracas ladronas),
por la escudilla de madera que me legó el bufón
en la que robles y arces depositan
su limosna encendida, su diezmo volandero,
el parpadeo del otoño.

Ven pronto, el plazo ya está a punto
de cumplirse. Y no me traigas flores
como si hubiese muerto.
Ven antes de que me hunda
en el torbellino del sueño,
ven a decirme «te amo» y desvanécete en seguida.

Desaparece antes de que te vea
nadando en un licor trémulo y turbio,
como a través de un vidrio esmerilado,
antes de que te diga:
«Yo sé que te he querido mucho,
pero no recuerdo quién eres».

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 673)

EN SON DE DESPEDIDA

No vine sólo por decirte
(aunque también) que no volveré nunca,
y que nunca podré olvidarte.

Emprendo la tarea
(imposible, si es que algo hay imposible)
de racionalizar, interpretar, reconstruir y desandar

aquellas fábulas y hechizos
que gracias a ti fueron realidad.

Recupero los pasos iniciados a la orilla del río
y que desembocaban en “Kiss Bar” (aunque no estoy
seguro
dónde estaba el principio y dónde el fin).

Estoy cansado, muy cansado.
Don Antonio Machado dijo hace más de sesenta años
“Soy viejo porque tengo más de setenta años,
que es mucha edad para un español”.
(Sin comentarios).

He vivido días radiantes
gracias a ti. Entre mis dedos se escurrían
cristalinas las horas, agua pura. Benditas sean.

Fue un tercer grado carcelario:
regresas a la cárcel por la noche,
por el día -espejismo- te sientes libre, libre, libre.
Nadie pudo, ni puede, ni podrá por los siglos de los siglos
arrebatar me tanta felicidad.

Yo no he venido -te lo dije-
para decirte adiós. Sé que no me echarás de menos,
y eso que yo soñaba ser todo para ti
como tú lo eres todo para mí.
¡Ay vanidad de vanidades y todo vanidad!

No te importuno más (ni siquiera sé si me escuchas).
Bebo el último whisky en el “Kiss Bar”,
la última margarita en “Santa Fe”,
rodeo luego la ciudad y su muralla de agua
en la que ya no queda nada que fue mío.
Desisto de adentrarme en su recinto,

no tengo fuerzas para celebrar
la melancólica liturgia de la separación
Sólo deseo ya *dormir, dormir,*
tal vez soñar...”

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 683)

RAPSODIA EN BLUE

*Durante una gira de conciertos,
Wolfgang Amadeus Mozart
comunicó a su padre el descubrimiento
de un sonido muy peculiar;
como de oboe que pulió su acento
primitivo, nasal y campesino
y asimiló el lenguaje cortesano.
Dios sabe cuántas cosas le diría sobre el color; el timbre, la
versatilidad,
registros, maravillas potenciales
del instrumento que cantaba
con gallardía y con melancolía.
(Un filón no beneficiado:
pero Wolfgang sabía, lo leyó en Unamuno,
que las cosas se hicieron, primero,
su (“para qué”, después.)*

El clarinete suena ahora
al otro lado del océano de los años.
Varó en las playas tórridas de los algodones.
Allí murió muertes ajenas y vivió desamparos.
Se sometió y sufrió, pero se rebeló.
Por eso canta ahora, desesperanzado y futuro,
con alarido de sirena de ambulancia

o de coche de la policía.
Suena hermoso y terrible.

Por favor, por amor, por caridad:
que alguien me diga
quién soy, si soy, qué hago yo aquí, mendigo.
Las ardillas-esfinges de Central Park
me proponen enigmas para que los descifre:
"viva y deje vivir".
y siento miedo. Soy el niño
que en el pasillo oscuro oye el jadeo del jaguar,
y canta, y canta y canta para ahuyentarlo,
para que la sombra no sea.
El cementerio entre los rascacielos
no radia nuevas de la muerte.
(Igual que los sarcófagos romanos,
utilizados como jardineras
en las que los colores de las flores
nos hacen olvidar el fúnebre destino
para el que habían sido imaginados.)

Aquí no ha muerto nadie nunca.
Aquí nadie morirá nunca,
Hubo excepciones: semidioses
-filántropos, estrellas del cine o del deporte,
economistas, escritores, senadores y presidentes que
algún día zarparon con rumbo a otras galaxias
y dejaron en son de despedida
sus nombres cincelados sobre placas de mármol
en las fachadas de ladrillo rojo.
Aquí la muerte es la desconocida,
la inmigrante ilegal: se la deporta
a su país de origen. No es de buen gusto mencionarla.
"Viva y mire vivir".

La ciudad borbotea: las burbujas
revientan en la superficie. ..
esa vieja de piel de cuero quemado
que increpa a las estrellas...
el músico harapiento que arranca con dos palos
sonidos de marimba o de vibráfono
a una olla de cobre. ..el que golpea
con las palmas de las manos,
a la puerta del supermarket,
embalajes vacíos en los que dormitaban
ritmos feroces de la jungla...
ancianos apoyados en bastones
o conducidos -pálidas piernas flácidas en
sus sillas de ruedas que ¡oh, prodigio!,
cuando doblan la esquina de las calles
reaparecen en las avenidas
luminosos, metamorfoseados
en estampida de muchachos ágiles,
patinadores imantados por la flauta de Hamelin,
que les llega a través de los auriculares...

¿Quién que es podría no cantar
al costear los puestos de hortalizas y frutas
-cebollas, zanahorias, aguacates, manzanas,
fresas, bananas y grosellas-acabadas de barnizar? ...
esa gaviota que dispara una pluma sobre mi cabeza,
y atina, y me vulnera, y sangro
y me desangro frente al oleaje
de flores y más flores y colores tras de los que sonrían
mágicos ojos orientales... el balinés que pasa
con su pareo ajedrezado, blanco y negro,
arrastra un carro abarrotado
de maravillas pestilentes extraídas de los contenedores,
(dólar a dólar, brasa a brasa

va ahorrando el fuego de la pira
con el que pagará el peaje del padre
hasta el país del otro lado de las nubes)...
en la Milla de los Museos,
Felipe IV; de salmón y plata,
escucha a ese chismoso de Montesquieu-Charlus
-huésped también de Frickcotillear,
proustiano y minucioso,
sobre la vida de las damas, dueñas
de los perros de porcelana
que pasea un portero engalonado.
Los prismas de cristal, humo y estaño
se otoñan al atardecer y depositan,
sobre la seda fría y violeta del río,
monedas de oro viejo, de inmaterial cobre parpadeante.
La boca de la noche las engulle. Asaetados
se desangran los edificios
por sus miles de heridas luminosas.
La ciudad, hechizada, se complace
en su imagen refleja, y se sueña a sí misma
transfigurada por la noche...

Transfigurado por la noche, oficio
el rito de la transfiguración
con libaciones de ginebra, bourbon,
whisky, tequila, ron, humanizadas
por el zumo de lima, ácida y verde,
que habla mi misma lengua con acento más dulce.
Alguien me advierte que estoy solo.
Tomo a mi niño de la mano para espantar el miedo.
Y no hay niño. No hay nadie,
y yo lo necesito antes de que me vaya,
antes que todo se evapore en la fragilidad de la memoria.
He de recuperar la realidad

en la que yo no sea intruso.
Así que pongo rumbo a la calle 90, o a la 69,
-nunca lo supe, o lo he olvidado en
el West Side donde algo prodigioso
pudo haber sucedido o podrá suceder.
Subo, Calisto, por la escala de seda
hasta la planta cuarta, o quinta, o décima.
Y la ventana está apagada. y no está Melibea.
O tal vez sigue los pasos
de D. Francisco de Quevedo
que avanza cojeando, sorteando las cacas de los perros,
o que nunca haya sido Melibea más que un vellón del sueño
del converso de Talavera de la Reina.

La geometría de New York se arruga,
se reblandece como una medusa,
se curva, oscila, asciende, lo mismo que un tornado
vertiginosa y salomónica.
¿Qué, quién es esta sombra, este chicano
que en español torpísimo, filtradas,
aterciopeladas sus palabras por el humo de la marihuana
susurra rencoroso, mirándome sin verme,
"ellos me han robado el idioma"?
No puedo más. Vomito
blasfemias y jaculatorias de poseso.
Grito, me desgañito, rezo, ronco en latín de iglesia
las divinas palabras cuyo sentido vagamente intuyo:
ad Deum qui laetificat juventutem meam,
canto a seis voces mixtas responsorios
de Palestrina y de Victoria
acompañado por el son del río en pena,
por los oráculos amarillos de la luna menguante:
o vos omnes qui transistis per viam
attendite et videte...

Los últimos murciélagos
con alas de cartón acanalado y destellos de fósforo,
amortajan a la ciudad. Luego, regresan
a las cuevas de los contenedores.

Y he aquí que tintinea una campana,
no en campanario ni en espadaña con cigüeñas
sino grabada en una cinta magnetofónica.
Anuncia que la noche es ya domingo
y vuelve todo a ser claridad y presente.
La seda peregrina del Hudson,
incansable y majestuosa,
conduce a la ciudad hasta la libertad
y la purificación definitiva de la mar
siempre reciennaciendo.

Buenos días.

¿En qué lugar del tiempo se ha fundido
la música que los astros destilaban
con la que compusieron el alcohol
y la sombra?
Sobre la orilla de la playa
del alba de la bajamar brilla el azul del cielo.
¡Lástima grande que haya sido verdad tanta tristeza!

Cuaderno de Nueva York (Hierro, 2009: 617)

ANEJO V

Este anejo contiene , bajo el lema de “Itinerarios”, un álbum fotográfico que refleja los escenarios en los que se inspiró José Hierro para escribir “Caleidoscopio y polaco”, así como otras fotos que documentan los distintos encuentros y conversaciones del poeta con la autora de esta investigación.



Itinerarios



Nueva York 2000





Nueva York 2000





Cracovia 2013





Cracovia





Nueva York 2002



Cracovia 2013

Poeta

Pintor



Collage de José Hierro (1991) ©



Lanzarote 1998

El Limonero del Caribe.



De San Juan de Puerto Rico a Comillas.
Limonero recién plantado, enero de 1996



Comillas, agosto de 1996. José Hierro con Lines Torres y Aurora Bobadilla,
junto a Yolanda Onís y José Vallín, en cuyo jardín crece su limonero.



Limonero exiliado en invierno



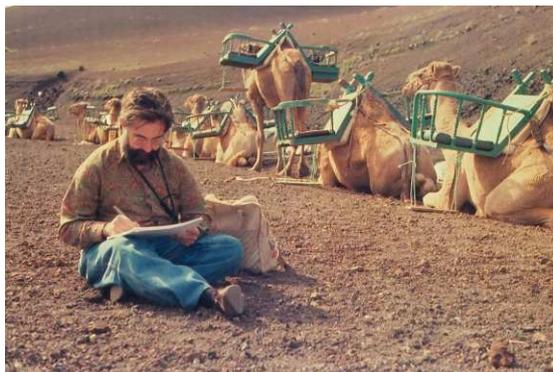
Vallín, Fonbellida, Soler-Onís, Abascal y Alcorta
Limonero de don José. Poetas y pintor , 2013



Lanzarote



Jesús Muñoz y su acuarela. Viaje “Premio de las Letras 1990”





Marga Hierro Torres y Tacha Romero Hierro
Timanfaya, diciembre 1990



José Hierro y Yolanda Soler Onís en las Montañas del Fuego, noviembre de 1989



Paula y Tacha Romero Hierro con Celia Viñals Soler y Yolanda Soler Onís
2005

©Yolanda Soler Onís