

**EL POEMA “VIDA” DE JOSÉ HIERRO.  
ANÁLISIS MÉTRICO-ESTILÍSTICO**

**THE POEM “LIFE” BY JOSÉ HIERRO.  
STYLISTIC METRIC ANALYSIS**

JOSÉ MANUEL BEGINES HORMIGO  
Universidad de Sevilla

**Resumen:** El poema “Vida” de José Hierro cierra *Cuaderno de Nueva York*, el último poemario del poeta santanderino. La particularidad métrica de este soneto reside, por una parte, en el empleo de las rimas idénticas (las palabras “todo” y “nada”) y, por otra parte, en el manejo de las diferentes posibilidades que ofrecen el ritmo endecasílabo y el simbolismo fónico. Igualmente, el manejo de los verbos y de los tiempos verbales, junto con la rima y el ritmo, permite configurar todo un entramado lírico que convierten el poema en un texto retóricamente eficaz.

**Palabras clave:** José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*, rimas idénticas, soneto idéntico, ritmo del endecasílabo, simbolismo fónico.

**Abstract:** José Hierro’s poem “Vida” closes *Cuaderno de Nueva York*, the last collection of poems by the Santander poet. The metric peculiarity of this sonnet resides, on the one hand, in the use of identical rhymes (the words “everything”

and “nothing”) and, on the other hand, in the management of the different possibilities offered by the hendecasyllabic rhythm and the phonic symbolism. Likewise, the use of verbs and verb tenses, together with rhyme and rhythm, allows configuring a whole lyrical framework that turns the poem into a rhetorically effective text

**Keywords:** José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*, identical rhymes, identical sonnet, hendecasyllabic rhythm, phonic symbolism.

## 1. Introducción

José Hierro publica su último libro de poemas en 1998 con el título de *Cuaderno de Nueva York*. Salía a la luz el año en que se celebraba el centenario del nacimiento de otro poeta insigne que se ocupó de la ciudad norteamericana en su poesía: Federico García Lorca. Si en la obra del poeta granadino la publicación de *Poeta en Nueva York* supone un viraje en su concepción poética, en el caso de José Hierro sucede de manera distinta, porque el santanderino no hace más que continuar, y culminar, una línea estética que había iniciado en 1964 cuando publicó su *Libro de las alucinaciones*, que continuó en 1991, cuando ve la luz su poemario *Agenda*, y que concluye con *Cuaderno de Nueva York*. Joaquín Benito de Lucas ha señalado los elementos que convierten estos tres libros en un algo unitario y con una organización repetida: “división de cada libro en tres partes tituladas, pero sin numerar, más un poema inicial en cursiva como ‘Teoría’, ‘Prólogo’ y ‘Preludio’, respectivamente, y un poema final, en cursiva solo en *Agenda*, como ‘Epílogo’”<sup>1</sup>.

*Cuaderno de Nueva York* está organizado en tres partes (“Engaño es grande”, “Pecios de sombra” y “Por no acordarme”) arropadas por un preludeo y un epílogo. El poema “Vida” funciona como el epílogo de la obra. Resulta llamativo que sea una opinión bastante generalizada que el último poema del libro se ha convertido en uno de los más conocidos y admirados de la obra del santanderino<sup>2</sup>. Es conveniente recordar el soneto:

<sup>1</sup> BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Vida y poesía en José Hierro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 128.

<sup>2</sup> En *La vida nieva. Homenaje a José Hierro* (Madrid, Universidad de Alcalá, 2004), donde diferentes voces de las letras españolas comentan la obra del poeta y seleccionan algunas composiciones de Hierro, Luis Antonio de Villena elige este soneto para incluirlo en la sección “Mi Hierro preferido”.

Después de todo, todo ha sido nada,  
a pesar de que un día lo fue todo.  
Después de nada, o después de todo  
supe que todo no era más que nada.

Grito «¡Todo!», y el eco dice «¡Nada!».  
Grito «¡Nada!», y el eco dice «¡Todo!».  
Ahora sé que la nada lo era todo,  
y todo era ceniza de la nada.

No queda nada de lo que fue nada.  
(Era ilusión lo que creía todo  
y que, en definitiva, era la nada).

Qué más da que la nada fuera nada  
si más nada será, después de todo,  
después de tanto todo para nada.

En este artículo, se pretende precisamente encontrar los mecanismos que hacen que este soneto sea eficaz literariamente o, dicho con otras palabras, los mecanismos que pone en marcha el poeta para conseguir la persuasión retórica del lector, porque no basta con hacer un soneto para que sea eficaz. Recuérdense lo que decía el poeta Enrique García-Máiquez en el último verso de un soneto, pastiche del poema que Violante mandó hacer a Lope de Vega: “Cuento –sí, son catorce– y no está hecho”<sup>3</sup>. Del mismo modo, el soneto de José Hierro es un ejercicio, en cierto sentido, de pastiche literario porque utiliza una serie de recursos, circunscritos a corrientes literarias concretas, aunque de una manera singular.

## 2. La rima

El primer aspecto que llama la atención de este soneto es la rima. Como se sabe, la rima consiste en la igualdad total o parcial de una serie de sonidos al final del verso, a partir de la última vocal acentuada. Los efectos de la rima pueden ser diversos pero, por lo general, se entiende que un poema, en el que el poeta ha decidido emplear la rima, es mejor cuanto más rica

<sup>3</sup> GARCÍA-MÁIQUEZ, Enrique, “¿Catorce versos?”, *Nadie parecía*, Invierno, 3-4 (1999), p. 7.

es su rima o, dicho de otra forma, cuanto más aporta la rima a la evocación semántica, o de otra naturaleza, que se pretende conseguir en el poema. Sin embargo, en "Vida" no se puede hablar de rima tal y como se entiende generalmente, puesto que no se repiten sonidos, sino palabras. Serían por lo tanto palabras-rima o, como se denomina generalmente, rimas idénticas. El soneto se articula en torno a los vocablos "todo" y "nada", dos palabras de significados antagónicos que aparecen al final de los versos según el siguiente esquema métrico: ABBA ABBA ABA BAB y que responde a una de las formas más frecuentes del soneto<sup>4</sup>. Aunque, en palabras de Domínguez Caparrós, "la preceptiva desaconseja que una palabra rime consigo misma"<sup>5</sup>, se pueden encontrar ejemplos de rimas idénticas en autores importantes y en composiciones bastante logradas. José María Micó se encarga de documentar diferentes ejemplos de este tipo de rima en autores como el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Garcilaso de la Vega o Fernando de Herrera<sup>6</sup>. Es por tanto un hecho que, en determinadas corrientes literarias y en la imitación o el seguimiento de esas corrientes, se ha hecho uso, con mayor o menor profusión, de este recurso. Tal es el caso de los trovadores provenzales y de sus imitadores italianos del Duecento, para quienes los juegos de ingenio eran muy apreciados.

La rima idéntica parece ser una degradación de la rima equívoca, es decir, aquella que se sirve del cambio gramatical para dar una mayor complejidad semántica a la repetición de las palabras al final del verso y, por lo tanto, una mayor riqueza a la rima, haciendo que una misma palabra se utilice, por ejemplo, en su condición verbal y sustantiva. Sin embargo, a partir del tratamiento conceptista de las composiciones de los trovadores provenzales y de los stilnovistas, la rima idéntica fue adquiriendo una naturaleza más compleja y terminó por convertirse en una elegante muestra de ingenio y de dominio de la gaja

<sup>4</sup> Vid. TORRE, Esteban, *Métrica Española comparada*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p. 131.

<sup>5</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica Española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 117.

<sup>6</sup> Vid. MICÓ, José María, "Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Fernando de Herrera)", *Bulletin Hispanique*, 86, 3-4 (1984), pp. 257-308.

ciencia. Son variados los ejemplos de rimas idénticas en composiciones de diversa índole, aunque no se pueden comparar esas rimas idénticas esporádicas y un tanto caprichosas con este soneto de Hierro, donde el conceptismo ingenioso se ve reforzado por un rigor compositivo según el cual las palabras-rima se erigen como el eje vertebrador del poema.

Habrà que esperar a la aparición del soneto equívoco, que nace de la mano de Francesco Petrarca<sup>7</sup>, y al soneto idéntico, para encontrar un entramado tan complejo como el que se aprecia en el soneto de Hierro. Fucilla habla de la existencia del soneto idéntico ya en el siglo XIV, cuando una poeta contemporánea de Petrarca, Lionora della Genga da Fabbriano, compone un soneto en el que se oponen las palabras Dios y hombre a lo largo de los cuartetos y los tercetos:

Dal suo infinito amor sospinto Dio  
volse crear nel sesto giorno l'huomo;  
e lo degnò di tal favor che l'huomo  
fece ritratto ver del sommo Dio.

Perfido ingrato al suo fattore e Dio  
l'offese sì, sì lo sprezzò quest'huomo,  
che perder meritò sembianza d'huomo,  
e perder la sembianza anche di Dio.

Ma per dar la natia sua forma all'huomo  
sparse il suo sangue su la croce Dio  
perchè fosse color da pinger l'huomo.

O mirabile Amor del nostro Dio,  
che per morir, già ti fece huomo,  
acciochè l'huom si trasformare in Dio<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Se trata del soneto XVIII de su *Canzoniere*: “Quand'io son tutto vòlto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce, / et m'è rimasa nel pensier la luce / che m'arde et strugge dentro a parte a parte, / i' che temo del cor che mi si parte, / et veggio presso il fin de la mia luce, / vommene in guisa d'orbo, senza luce, / che non sa ove si vada et pur si parte. / Cosí davanti ai colpi de la morte / fuggo: ma non sí ratto che 'l desio / meco non venga come venir sòle. / Tacito vo, ché le parole morte / farian pianger la gente; et i' desio / che le lagrime mie si spargan sole”.

<sup>8</sup> FUCILLA, Joseph. G., “Parole Identiche in the sonnet and other verse forms (Additional data)”, *Italica*, 33 (1956), p. 60.

Este soneto repite una y otra vez, y con el mismo sentido, las palabras *Dio* y *huomo*, separándose así de la rima equívoca con la que se experimentó en los siglos XII y XIII. En realidad, la diferencia entre la rima idéntica y la rima equívoca se halla en el uso de las palabras-rimas, puesto que en el primer caso las palabras se emplean con el mismo significado y en la misma categoría gramatical y, en el segundo caso, se emplean con diferentes significados gracias a los contextos en los que se sitúan, de manera que se actualizan acepciones distintas, sin mantener el mismo significado en todo el poema. De cualquier forma, no se trata más que de una discusión terminológica puesto que, ciertamente, en cuanto al aspecto fonético y rítmico el efecto es el mismo, al aparecer las mismas palabras al final del verso y convertirse en las rimas del poema. Es verdad, no obstante, que la intención del poeta es distinta en cada uno de los casos, según se sirva o no de equívocos o juegos de palabras, aunque esto último pertenece al ámbito de la retórica o de la poética más que al de la métrica, estrictamente.

Las palabras rimas empleadas tienen una naturaleza semánticamente opuesta desde la aparición de este tipo de sonetos y, efectivamente, existe una intención de salvar, finalmente, esa contradicción en una unidad forzada en el último verso del poema. Así ocurre en el soneto de Lionora della Genga que termina con la superación del antagonismo del hombre y de Dios y termina con el siguiente verso: "*acciochè l'huomo si trasformarse in Dio*". Idénticamente ocurre en "Vida", donde la aparente oposición entre el todo y la nada termina salvada por una identificación devastadora en la que todo es la nada. Igual que en la poesía de cancionero, en estos sonetos idénticos, que hunden sus raíces en la estética trovadoresca, la paradoja parece convertirse en el argumento más sólido de los empleados por el poeta. Así, se encuentran sonetos idénticos donde se oponen las palabras-rima vida y muerte en Pietro Delitala o López de Úbeda o Gabriel de Ayrolo o las palabras derecha e izquierda, referidas a los partidos políticos, en Fioravante Lemme, las palabras gloria y pena, en Baltasar de Alcázar<sup>9</sup>. En los sonetos 189 y 341 de

<sup>9</sup> Para estos ejemplos, *vid. ibid.*, pp. 64 y ss.

Fernando de Herrera se oponen, respectivamente, fuego-nieve y llama-hielo, por un lado, y hielo-fuego y muerte-vida, por otro<sup>10</sup>.

Los precedentes de “Vida” no hay que buscarlos únicamente en el origen del soneto idéntico, sino también en otros autores más cercanos a Hierro y con los que tuvo una relación ciertamente estrecha. Uno de ellos es el poema “Un ascua de conciencia y de valor” del libro *Dios deseado y deseante* que, si bien no emplea la palabra-rima sí utiliza la oposición, el retorcimiento del lenguaje para oponer el todo a la nada. Termina el poema de Juan Ramón así: “y, como con la noche nos perdimos / en la nada más dulce de tu todo, / con el día nos hemos de encontrar / en el todo más hondo de mi nada”. Y en el poema “Otoñado”, incluido en *La estación total*, escribe lo siguiente “Y lo soy todo. / Lo todo que es el colmo de la nada, / el todo que se basta y que es servido / de lo que todavía es ambición.” Hay que recordar que Hierro se cartea con el de Moguer con motivo del nacimiento del hijo del santanderino al que le pone, precisamente, el nombre de Juan Ramón y que pretende sea apadrinado por el onubense. Al mismo tiempo, aprovecha las misivas para enviarle poemas y conocer la opinión del premio Nobel<sup>11</sup>.

También hay otros poemas, que pueden haberle influido, en los que se usa la rima idéntica, como en el caso de “Arte poética” de Jorge Luis Borges, incluido en *El hacedor*, donde se suceden una serie de cuartetos con palabra-rima. Así comienza: “Mirar el río hecho de tiempo y agua / y recordar que el tiempo es otro río, /saber que nos perdemos como el río / y que los rostros pasan como el agua.” O el soneto de *Ancia*, “Cuerpo de la mujer”, de Blas de Otero, donde se repite no solo la palabra “oro”, sino también la preposición que lo precede en los versos 1º y 4º, 5º y 8º, o dicho de otra forma, los versos con la terminación en oro abren y cierran los cuartetos.

El mismo juego de ingenio impulsa la creación de otra composición, también de origen provenzal e introducida por el trovador del siglo XII Arnaut Daniel: la sextina<sup>12</sup>. Bien es verdad

<sup>10</sup> Vid. MICÓ, José María, “Norma y creatividad...”, *cit.*, p. 297.

<sup>11</sup> Vid. LÓPEZ-BARALT, Luce, *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 279 y ss.

<sup>12</sup> Vid. TORRE, Esteban, *Métrica española...*, *cit.*, p. 129.



que más que en las palabras-rima, el juego de esta estrofa se basa en la repetición de seis vocablos distintos al final de los versos en diferente orden a lo largo de las seis estrofas que la componen. Podría decirse que tan solo en el cambio de estrofa se produce la rima, puesto que la palabra con que se terminó el último verso de la estrofa se convierte en la última palabra del primer verso de la estrofa siguiente. Con el resto de vocablos es más difícil que permanezca el recuerdo de la rima porque se encuentran demasiado alejados entre sí. La sextina se ha convertido en una composición fija que ha tenido cierta aceptación; sin embargo, el soneto idéntico no ha dejado de ser un juego de ingenio, marginal incluso, en la creación de los sonetos.

Para componer el poema "Vida", José Hierro se sirve de toda esta riquísima tradición conceptista que tendrá un momento culminante en el barroco con autores como Francisco de Quevedo, Góngora o el propio Lope de Vega, uno de los poetas de cabecera del santanderino. Frente al ideal renacentista de la imitación, el barroco carga las tintas sobre el ingenio y se convierte en una lucha permanente por la demostración ingeniosa de la capacidad expresiva, que retuerce el lenguaje mediante el abundante uso de las figuras retóricas y de otros mecanismos poéticos.

Pero el poema "Vida" no limita su naturaleza barroca solo a la forma, sino que también la temática y los tópicos del siglo de oro español están presentes en el soneto. Así, se puede considerar el "Epílogo" de *Cuaderno de Nueva York* un poema definición al modo de los compuestos por Quevedo o Lope de Vega cuando se proponían definir qué cosa es el amor. Se trata, por tanto, de una composición conceptista o barroca en la que se juega con las contradicciones y en la que finalmente se llega a una contradicción superada, en la que se muestra la aceptación del desengaño. Es preciso recordar que una de las partes del último libro de Hierro lleva el epígrafe "Engaño es grande". Con este poema, tal vez, José Hierro se opone al engaño grande y abre sus ojos, y los de los lectores, con clarividencia, a la verdad nihilista de la vida. La estética barroca parte de ese desengaño y toma la creación poética como una forma de enfrentarse a la interpretación del mundo y a luchar por aceptar lo efímero de la vida y su condena insalvable. "Vida" recuerda a los poemas metafísicos de Francisco

de Quevedo. Pérez-Bustamante Mourier advierte el desengaño de José Hierro como un paso más allá del que daba Quevedo al hablar de la muerte y de la vida, porque para Quevedo, al menos en uno de sus poemas más célebres, la muerte podía ser superada mediante el amor. En el caso de Hierro, ni siquiera eso: “[“Vida” es un] soneto conceptista de índole metafísica aunque niegue –desde la ironía amarga– toda trascendencia consolatoria y en el que no quede ya ‘polvo enamorado’ sino ‘ceniza de la nada’”<sup>13</sup>.

### 3. Simbolismo fónico y ritmo del endecasílabo

José Domínguez Caparrós considera la armonía vocálica como uno de los más importantes mecanismos para conseguir la eufonía del verso<sup>14</sup>. La efectividad literaria de “Vida” se basa principalmente en diferentes mecanismos de repetición. El primero que hemos visto, el más evidente, es el empleo de un tipo de estrofa marginal, el soneto idéntico. El siguiente tiene que ver con el simbolismo fónico y el ritmo de los versos endecasílabos.

Se percibe una clara predominancia del uso de las vocales abiertas *a*, *e* y *o* a lo largo de todo el soneto. El empleo de las vocales cerradas *i*, *u* es minoritario. La vocal *u* solo aparece en las palabras “supe”, “un” e “ilusión”, además de funcionar como semiconsonante en “después”, que se repite varias veces, en el verbo “fue”, en dos ocasiones, y en el verbo “fuera”, en una. La vocal *i*, por su parte, se integra en las palabras “sido”, “día”, “grito”, “dice”, “ceniza”, “ilusión” (donde también funciona como semiconsonante), “definitiva” y “si”. La constatación de estos datos puede reducirse a una mera enumeración si no se sacan algunas conclusiones que relacionen este empleo de las vocales con el efecto producido. Ese efecto depende, en cierta manera, de la subjetividad del lector, pero se produce, sin duda, como señala Esteban Torre:

<sup>13</sup> PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía, “Cuaderno de Nueva York. (Música y arquitectura)”, en S. Pujol Russell y J. Uceda (coord.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2000, p. 146.

<sup>14</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica Española*, cit., p. 133.

Hay ciertos sonidos, o combinaciones de sonidos, que son capaces de evocar determinadas representaciones, como si realmente hubiera algún vínculo natural entre el significante y el significado, entre el *sonido* y el *sentido*. Esta capacidad simbólica o evocadora se pone claramente de manifiesto en la aliteración [...] así como en las onomatopeyas y en otras palabras “expresivas”<sup>15</sup>.

Las dos vocales más frecuentes son la vocal *a* (56 veces) y la *e* (50 veces). Y, a pesar de la repetición constante de la palabra “todo”, la vocal *o* aparece menos que las anteriores, en 39 ocasiones. Ciertamente, el efecto que se produce con la aparición de estas vocales abiertas y de carácter anterior, y no posterior como es el caso de la vocal *o*, es el de la lucidez, la claridad, el descubrimiento de una verdad que para el poeta había estado velada y que, ahora, después de conocerla, logra ver y expresarse con nitidez, en lugar de hacerlo con la cerrazón o la incertidumbre, o el miedo, incluso, o la desesperación. Es sintomático el final del verso donde se aglutinan en el centro las vocales posteriores rodeadas por la vocal anterior *e* y por la abertura final de la vocal *a* y su falta de temor al reconocer una verdad que, en efecto, puede llegar a ser devastadora. La simbología de la apertura de la *a*, de su duración, hace que se extienda el significado abarcador de la nada, que todo lo anega, haciendo enmudecer a los defensores del todo, incapaces de mantener su posición ante la amplitud de la nada totalizadora:

Después de tanto todo para nada (e ué e á o ó o a a á a)

Si observamos la distribución de las vocales a lo largo del poema en las diferentes estrofas del soneto, se puede apreciar cómo Hierro va acorralando simbólicamente el todo hasta llegar al terceto final donde las vocales anteriores y abiertas aprisionan y rodean a un todo que se ha convertido en un eco angustiado del pasado que fue, optimista e indefendible ya:

Qué más da que la nada fuera nada (e a á e a á a ue a á a)  
 si más nada será, después de todo, (i a á a e á e ue e ó o)  
 después de tanto todo para nada. (e ue e á o ó o a a á a)

<sup>15</sup> TORRE, Esteban, *Métrica española...*, cit., p. 64.

El simbolismo fónico de esta contraposición entre la nada y el todo, entre la claridad de la realidad del presente, donde la nada es evidente, y los deseos y la esperanza y la fe del pasado en un todo, se ve enfatizado por la distribución acentual de las palabras de los endecasílabos, por su ritmo. Es conveniente, en este momento, proponer una escansión métrica y una clasificación de los endecasílabos del soneto:

|                                       |                               |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| des-pués-de-tó-do-tó-doha-sí-do-ná-da | Pentámetro yámbico            |
| a-pe-sár-de-queun-dí-a-lo-fue-tó-do   | Común melódico                |
| des-pués-de-ná-da-o-des-pués-de-tó-do | Sáfico                        |
| sú-pe-que-tó-do-noé-ra-más-que-ná-da  | Sáfico                        |
| grí-to-tó-do-yel-é-co-dí-ce-ná-da     | Común melódico                |
| grí-to-ná-da-yel-é-co-dí-ce-tódo      | Común melódico                |
| aho-ra-sé-que-la-ná-da-loé-ra-tó-do   | Común melódico                |
| y-tó-doe-ra-ce-ní-za-de-la-ná-da      | Común heroico                 |
| no-qué-da-ná-da-de-lo-qué-fue-ná-da.  | Sáfico                        |
| é-rai-lu-sión-lo-que-cre-í-a-tó-do    | Sáfico                        |
| y-queén-de-fi-ni-tí-vae-ra-la-ná-da   | Común heroico                 |
| qué-mas-dá-que-la-ná-da-fué-ra-náda   | Común melódico                |
| si-mas-ná-da-se-rá-des-pués-de-tó-do  | Común melódico                |
| des-pués-de-tán-to-tó-do-pa-ra-ná-da  | Común con acento<br>en cuarta |

El poema comienza en diálogo métrico con el final del conocidísimo soneto de Luis de Góngora, que termina con un pentámetro yámbico que conduce a la nada: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Hierro recoge el testigo del cordobés e intensifica la gradación del tópico del *carpe diem* y del desengaño condensando el cuello, cabello, labio y frente del soneto gongorino en un todo, simplificador y programático, que hace inútil cualquier empeño por disfrutar del día y sacarle partido a la juventud y al tiempo, como en el tópico renacentista. Todo ha sido nada. Este mismo ritmo binario del pentámetro yámbico se trunca, en el último verso del soneto de Hierro, en un ritmo desvaído a causa del desaliento que la voz poética pretende contagiar al lector: se mantiene el ritmo yámbico hasta la preposición *para* que carece de acento rítmico y permite destacar la palabra final del poema.

Esteban Torre distingue entre acento rítmico, metarrítmico y pararrítmico, según sean acentos principales (en 6ª y 10ª sílaba o en 4ª, 8ª y 10ª en el caso de los endecasílabos), acentos secundarios, que sirven de apoyo a los principales, o acentos anulados o debilitados como consecuencia de la prominencia de los acentos rítmicos y metarrítmicos cuando confluyen varias sílabas tónicas<sup>16</sup>. Las palabras acentuadas del primer verso son "después", "todo", "todo", "sido" y "nada", todas ellas con acentos rítmicos. En el último endecasílabo casi se repiten de manera idéntica todas las palabras con una leve variación cuando se intensifica el "todo", sin geminarlo como en el primer verso, mediante el determinante indefinido "tanto". Así, las palabras con acento rítmico son *todo* y *nada*. El adverbio "después" y el determinante "tanto" llevan acentos metarrítmico.

En este juego de intertextualidades, el verbo inicial de Hierro también mantiene un diálogo con uno de los sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez, el titulado "Nada", cuyo penúltimo verso, también un pentámetro yámbico, reza así: "la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!".

Predominan en el soneto los endecasílabos melódicos, con acento metarrítmico en la tercera sílaba, además de los acentos rítmicos en las sílabas sexta y décima. Adicionalmente, la sílaba octava de todos ellos, salvo el verso dos, también destaca como acento metarrítmico, de manera que los versos adquieren un ligero ritmo binario que parece mantener la disposición rítmica de los yambos del primer verso. Así, en el verso cuarto y quinto el acento metarrítmico de la octava sílaba recae sobre el verbo "dice"; en el verso sexto, sobre el verbo "era"; en el verso duodécimo sobre el verbo "fuera"; y en el penúltimo verso, sobre el adverbio "después", que tanta presencia tiene a lo largo del poema.

Continuando con el carácter binario del ritmo del soneto, el verso cuarto lleva acentuados todas las sílabas pares, excepto la segunda. Es la primera sílaba la que cuenta con un acento metarrítmico. De esta forma, este verso puede ser considerado

<sup>16</sup> TORRE, Esteban, *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Anejo V de *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, Sevilla, Padilla Libros, 2017, pp. 53 y ss.

un endecasílabo común con acento en cuarta o un endecasílabo sáfico. En este caso es preferible decantarse por el tipo sáfico –aunque no se trate más que de una precisión terminológica que nada quita ni añade al ritmo del verso–, porque el adverbio “más” tiene mayor peso en la identificación de la nada y el todo que el verbo copulativo “era”. No son solo aspectos semánticos los que determinan la elección del modelo sáfico, sino también, por supuesto, la armonía vocálica de la que se ha hablado ya, puesto que los acentos rítmicos recaen sobre la vocal *o* de “todo” y sobre la vocal *a* de “más” y de “nada”, materializando la contraposición entre el intento de negación del nihilismo que supone la afirmación del todo y la entrada de la luz que permite la apertura vocálica.

El verso segundo presenta los acentos rítmicos en la 6ª (*di*) y 10ª (*to*) sílabas, un acento metarrítmico en la sílaba 3ª (*sar*) y un acento pararrítmico en las sílabas 5ª (*queun*) y 9ª (*fue*). Habla del tiempo de la esperanza y de la credulidad en el todo como de algo perdido y muy alejado en el tiempo. Para intensificar esa lejanía y cuán separado se encuentra de aquel pensamiento, el poeta se sirve, semánticamente, del sintagma “un día” y, fonéticamente, de la nasal que, unida en sinalefa a la sílaba “que” y al recuerdo del acento de “un”, que en el verso se debilita en favor de la sílaba siguiente, provoca un alargamiento de la pronunciación que evoca, por una parte, el momento distante de la credulidad y, por otra, el apartamiento de la verdad.

En cuanto a los endecasílabos sáficos, se deben comentar algunas particularidades. En el verso tercero se contraponen o se identifican dos expresiones, una de carácter coloquial (“después de todo”) y otra de carácter original del poeta que transforma la expresión habitual sustituyendo el todo por la nada (“después de nada”). De esta manera, el lector termina por no estar seguro de cuál de las expresiones es la coloquial y cuál la original del poeta. O si ambas son expresiones usadas habitualmente por los hablantes o si no se trata más que de un error del poeta que se corrige a sí mismo, añadiendo, a continuación del coloquialismo erróneo, el acertado. De cualquier forma, este endecasílabo sáfico contrapone acentual y semánticamente la nada y el todo, acompañado del acento metarrítmico de la 2ª sílaba, en

"después". La dialefa, en el centro del verso, refuerza el carácter bimembre del verso.

En el endecasílabo sáfico décimo aparecen los acentos rítmicos sobre las palabras "ilusión", "creía" y "todo", y un acento metarrítmico en la primera sílaba, sobre el verbo "era". Los acentos principales recaen, alternativamente, sobre la vocal *o*, la *i* y la *o*, de manera que la *i* de "creía" marca el tiempo pasado de la credulidad, mantenida en el tiempo mediante el empleo del aspecto durativo del pretérito imperfecto del verbo creer. Esta vocal *i* con acento rítmico, se encontraba también en la palabra "día" del verso segundo, que ya se ha comentado, y se encontrará también en el verso octavo y undécimo, en "ceniza" y "definitiva", respectivamente. Es destacable que de las catorce ocasiones en que aparece la vocal *i*, en cinco de ellas recaiga un acento rítmico, o dicho de otra forma, en más de un tercio de sus apariciones, esta vocal desempeña un papel rítmico importante y adquiere, por lo tanto, relevancia semántica. Si se hablaba del simbolismo fónico de la vocal *o* y de la vocal *a*, también se puede apreciar cierto patrón recurrente en el empleo de la vocal *i* por parte de José Hierro en este soneto. Si se le presta una atención suficiente a los contextos en que se la coloca, se concluirá que su aparición está relacionada con el tránsito desde el todo a la nada, la división entre el tiempo de la fe en el todo y el tiempo impío de la nada.

Aunque el verso "no queda nada de lo que fue nada" carece de acento rítmico evidente en la octava sílaba, este modelo métrico se asemeja al verso tipo sáfico, con acentos rítmicos solo en la 4<sup>a</sup> y en la 10<sup>a</sup> sílabas<sup>17</sup>. La ausencia de un acento rítmico evidente se compensa con la repetición de sonidos. Así, no solo se repite la palabra "nada" sino también la relevancia acentual de la sílaba *que* precedida de la vocal *o* ("no queda" – "lo que"). Del mismo modo, hay un eco de la sílaba *da* y del fonema /d/, que parece impregnarlo todo de vacío: "no queda nada de lo que fue nada". Igualmente se repite en el primer verso del último terceto: "qué más *da* que la *nada* fuera *nada*".

<sup>17</sup> Vid. TORRE, Esteban, *Métrica española...*, cit., p. 83.

Faltan por comentar, por último, los dos endecasílabos heroicos, al final del segundo cuarteto y del primer terceto y que repiten el mismo patrón rítmico y las vocales sobre las que recaen los acentos: la vocal *i* en la sexta sílaba y la vocal *a* en la décima sílaba. El acento metarrítmico de la segunda sílaba presenta ciertos aspectos que deben comentarse.

Las palabras “todo” y “era” del verso octavo tienen acento en el uso habitual de la lengua. Sin embargo, en el contexto del verso (“y todo era ceniza de la nada”) no ocurre de esa forma, como consecuencia del principio de alternancia acentual, según el cual las lenguas evitan la sucesión de sílabas del mismo grado de tensión, haciendo que alternen sílabas tónicas y átonas<sup>18</sup>, de manera que, para conseguir esa alternancia acentual, una de las palabras debilita, pierde o desplaza su acento. La mejor opción es la lectura que establece un acento metarrítmico sobre la segunda sílaba y no sobre la tercera. Si se forzara el verso, en la lectura, para situar el acento metarrítmico sobre la sílaba tercera, se derivarían una serie de consecuencias que alterarían el ritmo del endecasílabo. En primer lugar, hacer desaparecer el acento sobre *to* obligaría a eliminar la notabilidad de la palabra “todo”, que como se está viendo, vertebra el poema junto a *nada* y, además, exigiría un ejercicio de pronunciación artificiosa (y-to-doé-ra-ce-ní-za-de-la-ná-da). Una lectura más natural, y que permitiría conservar el acento sobre la sílaba *to* y también sobre la sílaba *e* del verbo, obligaría a pronunciar como dialefa las sílabas *do* y *e*, del siguiente modo: y-tó-do-é-ra-ce-ní-za-de-la-ná-da. El problema que presenta este planteamiento es que, en realidad, no se trataría ya de un endecasílabo (de hecho el acento rítmico ya no recae sobre la sílaba sexta, sino sobre la séptima), sino ante un dodecasílabo compuesto por un pentasílabo y un heptasílabo, con cesura después del verbo. Por todo lo dicho, la lectura que mejor casa con el ritmo del soneto, y que no depende del capricho del lector sino que viene impuesto por el ritmo del poema y por su sentido, es la que convierte en acento pararrítmico el de la tercera sílaba. Por lo tanto, el endecasílabo responde al modelo del común heroico. No se puede olvidar lo que defiende

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 20 y ss.



el profesor Torre: "Una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la línea del verso"<sup>19</sup>.

En el caso del verso 11, tan solo se encuentran los acentos rítmicos sobre la 6ª y la 10ª sílabas. La sílaba *queen* adquiere un relieve acentual mayor que las otras gracias, quizá, al hecho de que existe una sinalefa y la sílaba se alarga con la nasal, tiene una mayor duración y se sobrepone acentualmente a las demás. Observemos, además, la importancia de la sílaba *que* en el terceto y en el primer verso del segundo terceto:

No *queda* nada de lo *que* fue nada.  
(Era ilusión lo *que* creía todo  
y *que*, en definitiva, era la nada).

*Qué* más da *que* la nada fuera nada

Este cuidado de las repeticiones es evidente en todo el poema. Se debe hacer una interpretación simbólica de la reiteración, al final del soneto, del fonema /k/ como la representación del vacío, del eco (también en esta palabra onomatopéyica aparece este fonema), que queda cuando se busca el todo y contesta la nada retumbando. A veces, incluso, como consecuencia de esta preocupación por exprimir los recursos de la lengua, José Hierro puede llegar a situarse en el límite, tan subjetivo en ocasiones, entre la eufonía y la cacofonía: "lo que creía".

Igual ocurre en otros momentos del soneto donde el equilibrio en el empleo de las vocales funciona con gran fuerza expresiva. El tercer verso del segundo cuarteto termina con "lo era todo" y comienza el cuarto con "y todo era". Aparece una sinalefa en la que se une el pronombre "lo" y el verbo "era", en un primer momento, y el pronombre "todo" y el verbo "era", en un segundo momento, de forma que con esa unión de vocales queda perfectamente intrincada la red de relaciones entre el todo y la nada y el verbo copulativo que los identifica. Y todo ello ligado por medio del significado pero también del sonido.

<sup>19</sup> Vid. TORRE, Esteban, *Zeuxis y azeuxis...*, cit., pp. 41-42.

#### 4. Empleo de los verbos y los tiempos verbales

Dice José María Micó, a propósito de la rima idéntica, que “rara vez la repetición lo es sólo de la palabra-rima; son muchos los elementos implicados en esos mecanismos definitivamente poéticos: el discurso avanza penosamente, volviendo una y otra vez sobre las huellas anteriores”<sup>20</sup>. En efecto, el poema “Vida” de José Hierro avanza sin hacerlo porque se trata de una definición ingeniosa, y profunda al mismo tiempo, a la manera barroca, donde nada ocurre, donde el tiempo aparece marcado fugazmente solo para distinguir diferentes etapas en la vida del ser humano, y de la propia experiencia vital del poeta, y porque, en definitiva, la intención última del autor parece ser la de ahorrar a Paula Romero, a quien va dedicado el poema, todas las penalidades, ansias y esfuerzos (tanto todo), antes de entender que la nada se cierne siempre sobre sus espaldas. Los verbos y los tiempos verbales contribuyen a este objeto.

Los verbos del soneto son escasos: verbo ser en pasado, presente y futuro; verbo saber en pasado y presente; las formas “grito”, “dice”, “queda” y “da”, todas en presente; y la forma “creía”, en pasado. De todas las formas verbales, las que más se repiten son las del verbo ser. Es lo esperable si se tiene en cuenta la intención de identificar el todo y la nada. Sin embargo, el verbo ser no habla solo de esa identificación entre el todo y la nada, sino que pone al lector sobre aviso de la actitud de la voz poética en diferentes momentos de su vida sobre la percepción de esas dos entidades metafísicas.

En el primer cuarteto, el verbo ser se materializa en pretérito perfecto compuesto, en pretérito perfecto simple y en pretérito imperfecto, con los diferentes matices que el aspecto verbal perfectivo o imperfectivo evocan en el lector. En el caso de “todo ha sido nada”, del primer verso, el poeta lleva al lector desde el pasado del descubrimiento de la identificación entre el todo y la nada hasta el presente en que rige esa verdad absoluta, que se deslinda, en el segundo verso, de aquella interpretación errónea del pasado –y abandonada ya– donde el todo se identificaba aún con el todo, “fue todo”, una vez. Esa falacia de pensar que

<sup>20</sup> Micó, José María, “Norma y creatividad...”, *cit.*, p. 298.

el todo existía al margen de la nada queda superada gracias al empleo del verbo *supe*, que establece, como la idea fundamental de este primer cuarteto, el descubrimiento de que el engaño fue grande. El pretérito perfecto simple del verbo saber ("supe") se combina con el pretérito imperfecto del verbo ser ("era"), de manera que el descubrimiento de la identificación del todo y de la nada, mantenido en el tiempo del pasado, es algo ya superado, asumido: "supe que todo no era más que nada".

El segundo cuarteto trata de mostrar la desesperación ante el descubrimiento y la asunción de esa realidad. Como señalaba Micó, el discurso avanza penosamente, reiterando aspectos, retomando otros y añadiendo tan solo matices novedosos. De hecho, se pasa del pretérito perfecto simple al presente del verbo saber: "ahora sé que la nada lo era todo". Altera así el significado del último verso del primer cuarteto, donde existía el todo, aunque fuera el reflejo de la nada. Ahora, en el presente del verbo saber, sustituye la existencia del todo por la existencia absoluta de la nada, de forma que el todo tan solo era los restos de la nada que todo lo envolvía, las cenizas de la nada. De nuevo el empleo de "era" para esa identificación duradera y cierta en el pasado de la que cambia, tan solo, la actitud de la voz poética: de la credulidad ("fue"), al descubrimiento ("supe") y a la asunción de esa nueva realidad nihilista ("sé"). Por otra parte, en este segundo cuarteto se emplean dos verbos en una estructura paralelística que juegan el papel de argumentos: "grito" y "dice". Contextualmente, aunque obviamente el significado de estos verbos no es el mismo que el del verbo ser, el sentido del retruécano con estos dos verbos es el de provocar una identificación entre los términos todo y nada, siguiendo el mismo orden que los pensamientos de la voz poética, que descubrió que su todo era la nada y, más tarde, comprendió que en realidad solo hay nada, que es el todo: "Grito «¡Todo!», y el eco dice «¡Nada!». / Grito «¡Nada!», y el eco dice «¡Todo!»".

El primer terceto alterna "queda", en presente, con "fue", en pretérito perfecto simple: "no queda nada de lo que fue nada". Se decía en el primer cuarteto "a pesar de que un día lo fue todo". Sigue apreciándose ese juego demorado y calculado de ingenio en el que las identificaciones van siendo levemente alteradas y

de ello se derivan variaciones semánticas muy significativas, una postura de la voz poética muy distinta. En este terceto, se constata que aquel tiempo hecho de nada no ha podido dar un fruto distinto que no sea la nada. De nuevo, se vuelve a insistir en la verdad, tomada en su aspecto durativo, de la supremacía de la nada (“era la nada”) frente a la creencia ilusoria que una vez tuvo de la preponderancia del todo (“era ilusión lo que creía todo”).

La estrofa final del soneto expresa el pensamiento existencial y nihilista que se ha ido desgranando en las estrofas anteriores. No se limita en este terceto a evidenciar, como en los anteriores, la identificación de la nada y del todo en el pasado y en el presente, sino que va más allá y extiende la nada de la vida hacia la nada de la muerte con la forma “será”. En este terceto se intensifican, como no se había hecho antes, las palabras antagónicas del poema. Así, se puede leer “más nada” y “tanto todo”, de manera que se matiza el tipo de nada que se encontrará después de la muerte (una nada aún más profunda) y la inutilidad de luchar contra ese destino esforzándose en “tanto todo”. La única forma verbal del subjuntivo del soneto es “fuera”, en el primer verso de la última estrofa, cuyo modo verbal viene exigido por la expresión coloquial “qué más da que”, y, por lo tanto, sería equivalente a la forma “era”.

No solo es llamativa la elección de las formas verbales, sino también la elipsis del verbo en el poderosísimo último verso del soneto: “después de tanto todo para nada”. Tiene este final ecos quevedescos que hacen recordar alguno de sus versos como, por ejemplo, “soy un fue, y un será y un es cansado” o el terceto “Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado.” Igualmente, es evidente también la relación con el final del soneto de Miguel Hernández “Umbrío por la pena, casi bruno”, donde, igual que Hierro, emplea el recurso de la repetición, en su caso de la palabra pena en casi todos los versos, y que termina con un mensaje muy similar al del santanderino: “¡cuánto penar para morirse uno!”.

Si se quiere interpretar el poema que cierra *Cuaderno de Nueva York* como el último poema que legó Hierro a sus lectores

y como el mensaje que le deja a su nieta, a quien se lo dedica, tal vez se debería concluir que toda la trayectoria poética del autor ha sido la búsqueda de una verdad absoluta y devastadora: la nada lo anega todo en el pasado, en el presente y en el futuro.

### **Bibliografía utilizada**

- BARRAJÓN, José María, *La poesía de José Hierro, del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Vida y poesía en José Hierro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- CAVALLO, Susana, *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus, 1987.
- CUENCA, Luis Alberto de et al., *La vida nieva. Homenaje a José Hierro*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2004.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.  
— *Métrica y poética*, Madrid, UNED, 2010.  
— “Métrica y poética en José Hierro”, en Carmen Saralegui y Manuel Casado (eds.), *Pulchre, Bene, Recte. Estudios en homenaje al profesor Fernando González Ollé*, Pamplona, EUNSA, 2002, pp. 403-419.
- FERRARI, Marta B., *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2001.
- FUCILLA, Joseph G., “Parole Identiche in the sonnet and other verse forms (Additional data)”, *Italica*, 33 (1956), pp. 60-66.
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio, y OLIVÁN, Lorenzo (eds.), *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001.
- HIERRO, José, *Poesías completas (1944-1962)*, Madrid, Giner, 1962.  
— *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión, 2000.  
— *Antología*, selección y prólogo de Aurora de Albornoz, Madrid, Visor, 2002.  
— *Poesías completas (1947-2002)*, edición de Julia Uceda y Miguel García Posada, Madrid, Visor, 2009.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, *Entre libélulas y ríos de estrellas. José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002.
- MICÓ, José María, “Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)”, *Bulletin Hispanique*, 86, 3-4 (1984), pp. 257-308.
- MUELAS HERRAIZ, Martín, y GÓMEZ BRIHUEGA, Juan José, *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- PUJOL RUSSELL, Sara, y UCEDA, Julia (coord.), *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2000.
- TORRE, Esteban, *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios*, Sevilla, Espuela de Plata, 2012.  
— *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Anejo V de *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, Sevilla, Padilla Libros, 2017.

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2020.

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2020.