

“Cinco cabezas”, de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo***Elia Saneleuterio Temporal**Universitat de València¹**Resumen**

“Cinco cabezas”, la parte central de *Agenda* (1991), de José Hierro, es un conjunto de cinco poemas y dibujos, agrupados en parejas que se explican de manera recíproca. Los textos, escritos en una rítmica prosa poética, reflejan a través de concatenaciones de metáforas la diversidad de experiencias del sujeto, expresadas a través de cada uno de los cinco sentidos. La experiencia común —que tanto en la parte textual como en la pictórica funciona en un complejo entramado simbólico— es el sufrimiento, que se pretende superar mediante la supresión del tiempo. La solución negativa es la muerte; la más positiva es la evasión, bien sea mediante la inserción en un tiempo circular, mítico, bien mediante la serenidad del sueño, tiempo plano donde mantener el pasado en un presente indefinido.

Palabras clave: simbología, enunciación lírica, enumeración caótica, sufrimiento, tiempo, José Hierro.

Abstract

“Cinco cabezas”, the central part of Jose Hierro’s *Agenda* (1991), is a set of five drawings and poems, grouped in pairs which are explained on a reciprocal basis. The texts, written in rhythmic poetic prose, reflect through metaphor concatenations the diverse experiences of the subject, expressed through the five senses. The common experience —that, both in text and image, works in a complex symbolism — is suffering, to be overcome by removing the time. The negative solution is death; the positive one is the breakout, either by insertion in a circular mythical time, or by the serenity of sleep, flat time where past can be a vague present.

Key words: symbols, lyrical enunciation, chaotic enumeration, suffering, time, José Hierro.

“Cinco cabezas” es la parte central de *Agenda* (1991), el penúltimo libro de poesía de José Hierro². Se trata de cinco fragmentos en prosa poética, numerados en romanos y precedidos de un dibujo original del autor. Cada ilustración representa un rostro diferente, con diferentes expresiones y atributos, pero todos ellos con el mismo estilo y técnica: líneas gruesas y delgadas sobre manchas planas de color, siempre con *gouache* más o menos aguado en papel de acuarela. Quienes le conocieron saben que Hierro era un gran aficionado al dibujo y a la pintura. Nadie duda de que amaba la poesía y disfrutaba creándola (dentro del sufrimiento por la lucha con la palabra que ello mismo comporta), pero, además de escribir, le encantaba dibujar: en lienzos,

* Cita recomendada: Saneleuterio Temporal, E. (2009). “«Cinco cabezas», de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

¹ Este artículo está realizado en el marco del programa FPU del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² El anterior libro de Hierro es *Libro de las alucinaciones*, publicado en 1964. Estos 27 años sin editar un libro original conforman el intervalo no creativo más extenso del poeta. Encontramos diferencias entre ambos, pero la permanencia en la misma poética es, según nuestras investigaciones, indiscutible (el punto de inflexión, que abre la segunda época hierriana, es, precisamente, *Libro de las alucinaciones*).

cuadernos, folios perdidos o incluso en la servilleta de una cafetería cualquiera. Ambas tareas artísticas le eran planteadas como una necesidad casi vital. Muchos poemas iban acompañados en su génesis por dibujos que, en ocasiones, ofrecen alguna clave particular. Pero los que le conocieron saben también que su labor pictórica, a pesar de su calidad y de sus originalidades, no tenía grandes pretensiones; él mismo declara muchas veces (Carretero, 2001: 213) que concibe el pincel como entretenimiento y como complemento a su pluma, y que su círculo de difusión natural son los familiares y amigos —aunque como crítico de arte sí ejerció una larga y reconocida labor profesional (Villar, 1999). La faceta de dibujante del poeta, de todas formas, no se oculta a quien se acerca a su obra, pues las ediciones de sus libros, así como muchos estudios sobre su poesía, aprovechan sus producciones para ilustrar las portadas y cubiertas.

La peculiaridad de “Cinco cabezas” frente a todo lo dicho es que en este caso las pinturas no son un complemento prescindible, sino que forman parte ineludible de la obra³. El título, de hecho, casi parece que se refiere más a ellas que a los textos. Estos se abren sistemáticamente con el sintagma “esta cabeza”. El deíctico, que se refiere —aunque no sólo— a la cabeza pintada que ha aparecido dos páginas atrás, explicita la relación imagen-texto, e incluso va más allá, pues connota la dependencia del segundo respecto de la primera, de manera que en este caso podría entenderse la palabra como apéndice explicativo de la pintura —apéndice que para algunos se convertirá en parte esencial, de la misma manera que los subtítulos eclipsan los diálogos de un filme cuando no se entiende la lengua original.

Función macroestructural⁴ dentro de *Agenda*

Agenda es un libro con una cuidada estructura externa y de una simetría casi perfecta: tres partes numeradas con romanos —la primera y la última de 12 y 14 poemas respectivamente—, enmarcadas por un prólogo y un epílogo: P + [12] + [5] + [14] + E.

Esta estructura es la que utiliza Hierro en los tres libros que conforman su segunda época creativa: *Libro de las alucinaciones*, *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*. El hecho de reiterar la división en tres partes está activando todo un simbolismo numérico, pues el tres es el número de la totalidad y del acabamiento, al que nada se le puede añadir⁵: tiene un carácter mágico-

³ Digo “obra” porque “Cinco cabezas” fue primero una colección autónoma de cinco pinturas y manuscritos artesanales, que finalmente Hierro incluyó como parte axial de *Agenda*. No es, de todas formas, la única vez que el poeta compone obras de arte de este tipo, pues son frecuentes las publicaciones de poemas y pinturas originales en lujosas ediciones de coleccionista, normalmente en colaboración con pintores amigos. Prueba de la autoexigencia imagen-texto es la sensación incompleta que nos transmite la publicación en *Antología poética* —un año antes de *Agenda*— de únicamente la parte textual de “Cinco cabezas”.

⁴ Consideramos *Agenda* un macrotexto poético porque se trata de un conjunto textual de especial organicidad y cohesión, donde cada parte y formante tiene su función y sentido (López-Casanova, 2007).

⁵ La gran tríada Cielo-Tierra-Hombre se completa con este último: es el acabamiento de la manifestación (Chevalier & Gheerbrant, 1986: 1016). Además, “el tres equivale a la rivalidad (el dos) superada; expresa un misterio de exceso, de síntesis, de reunión y de unión” (1020): este misterio es el que, en *Agenda*, encarnará la superación de lo temporal, de maneras diferentes a través de cada una de las tres partes que forman el libro.

religioso que asegura el éxito de las empresas. Quizás por eso también sean tres y sólo tres los libros de esta segunda etapa.

El número total de los poemas que conforman *Agenda* es 33, de manera que se intensifica la carga simbólica del tres, al tiempo que se le añade una nota de plenitud y sacrificio (bíblicamente, la plenitud de los tiempos ocurre en el año 33). Probablemente la pequeña asimetría 12-14 de la primera y tercera parte se deba a un intento de evitar la negatividad del 13. Se consigue así la sensación de perfecta combinación del 12 (número universal) y del 14 (reduplicación de la perfección del 7).

El título de cada parte va acompañado por una ilustración: recortes de días de una agenda, sobre el que encontramos sencillos dibujos abstractos de Hierro⁶. Al final, después del último poema, hay un autorretrato del autor sobre un conjunto de hojas de agenda. Estos dibujos accesorios, en realidad, tienen poco que ver con la función que ejercerán las ilustraciones de “Cinco cabezas”.

Una agenda es un libro o cuaderno en que se apunta, para no olvidarlo, aquello que se ha de hacer —precisamente ese es el significado de su étimo, el gerundio latino *agenda*. En ella se anotan lugares, personas y horas; la fecha, normalmente, ya viene dada por la hoja en que escribimos. En los recortes de agenda que preceden cada parte del libro, además, vemos que también las horas del día vienen dadas. De ahí que en *Agenda* el tiempo se sobreentienda. La primera parte del libro se titula “Cuánto nunca”: el énfasis temporal y el arraigo histórico de la primera época de Hierro están sumiéndose en el olvido. La protagonización pasa ahora a los lugares: ciudades españolas en un tiempo impreciso. El presente, por ejemplo, resulta en este caso bastante indefinido.

La tercera parte de *Agenda* se centra en el otro elemento que destacábamos, las personas. “Nombres propios” es precisamente su título, aunque con la peculiaridad de que no se trata de las típicas personas con las que nadie concierta citas durante la semana, sino que en su mayoría son personajes de la historia, de la literatura, españoles o universales, y de todos los tiempos. Es una nota de culturalismo característica de esta segunda época creativa del poeta.

El libro empieza con la congelación del tiempo, la que consigue el entomólogo pinchando una libélula. Es la evocación de ese “hueco donde ocurrió el prodigio”. Después del recorrido, el poema final vuelve a la cotidianidad y al espacio doméstico, al que, lejos de todo nombre propio se llama, simplemente “La casa”, el centro de la vida, la misma casa a pesar de las mudanzas, a pesar de que “no es la que era”. La solución a la angustia del transcurso del tiempo también pasa por la rutina, la repetición, porque —como dice el poeta— “así, nos da tiempo a todo”.

⁶ Se identifica el día de la semana y el del mes, aunque no se indica de cuál. Podemos saberlo, sin embargo, por las referencias al santoral que acompañan los encabezados, dato que nos sirve, asimismo, para relacionarlo con los contenidos del libro, dada la abundancia de mártires. Es relevante, también, el hecho de que aparezca, en primer lugar, San Pedro Canisio, venerado por descubrir lo bueno de las personas difíciles: veremos como en lugares clave de “Cinco cabezas” encontramos esta habilidad del sujeto para ver más allá de lo que le molesta.

Encontramos por tanto dos partes principales (I y III), que se refieren a los componentes titulares de lo que entendemos por *agenda*. Los elementos de relleno —que sólo se encuentran en las agendas más personalizadas, las que más se acercan al diario íntimo— serían los reflejos de las experiencias, bien con imágenes (literarias o gráficas), bien con fragmentos de relatos: *lo que se ha hecho*, más que el etimológico *lo que se ha de hacer*. Aquí es donde cobra sentido “Cinco cabezas”, dentro de un libro como *Agenda*.

Dentro de este entramado, “Cinco cabezas” forma la parte central de libro. También el cinco actualiza, sin duda, toda una carga simbólica en este sentido, pues es el número del centro, de la armonía y del equilibrio —también número *nupcial* o signo de unión, según los pitagóricos (Chevalier & Gheerbrant, 1986: 291). Esta función axial se halla explicitada en el subtítulo “(intermedio sombrío)”, binomio que actualiza además otras notas interesantes: i) que además de eje de la obra, se trata de un descanso (“intermedio”); ii) que lejos de ser un elemento jocoso, lo que vamos a encontrar temáticamente es algo más bien triste (“sombrio”); iii) que como “intermedio sombrío” es más bien una laguna negra, hueca, donde se olvidarán las coordenadas espaciotemporales que van ligadas al concepto *agenda*.

La idea de intermedio, a modo de función teatral, se ve apoyada por el hecho de que “Cinco cabezas” se aparta significativamente del resto del libro en cuanto a tema y metro (está escrito en prosa⁷). Sin embargo, el hecho de que editorialmente esté numerada como segunda parte del libro nos impide sacarlo, sin más, del todo. Tiene vocación de “intermedio”, de hueco, pero todavía es parte integrante de la obra. Es cierto que es un añadido (Hierro, al componerlo, lo concibió como algo más o menos autónomo), pero lo importante es que se incluyó y que por tanto ya no es posible eliminarlo sin romper el conjunto.

Cinco cabezas de hierro

El subtítulo “(intermedio sombrío)” nos avanza la naturaleza dramática de la tonalidad de sentimiento. La temática textual es sombría, como sombría es la expresión de los rostros pintados. Estas cabezas son resistentes en dos sentidos diferentes: son fuertes en tanto que son capaces de sobrevivir, es más, de vivir con alegría a pesar del dolor (III y V). Son duraderas, en tanto que pasan a través de los años, atraviesan sufrimientos hasta salirse del tiempo y permanecer fuera de él (I, II, IV).

⁷ El resto, excepto tres poemas de la parte III —también en prosa—, responden al verso, mayoritariamente verso libre.



El sentimiento de negatividad y tristeza es constante en todas las composiciones. La boca de todas las pinturas es un arco de marcado y grueso trazo; los ojos se inclinan hacia abajo en sus extremos externos.

La primera cabeza es un cráneo desmembrado del que se destacan dos rasgos: su redondez, que le permite “rodar” por los “siglos” y por los “ríos”; y su dureza, es decir, por un lado su resistencia a través del tiempo y del espacio, y por otro su ausencia de carne (lo blando): es una “calavera”, “canto rodado” “sobre las piedras de los ríos”; es algo que vivió, pero que el tiempo y el sufrimiento consiguieron fosilizar, es ya inerte, “ceniza”, “fruta mineral”. La imagen de esta primera cabeza incide en estos rasgos: está coronada por una calva que recuerda a la tendencia esférica y dura de la calavera. También los dientes son un elemento óseo destacado, sobre todo si se tiene en cuenta que en la mayoría no vienen dibujados.

Llama la atención la frialdad de los colores, de efecto sedante, que contrasta con la inquietud que provoca la dureza de los rasgos faciales. A esto hay que sumar el predominio de los tonos azules y grises, que se corresponde con algunas de las ideas que se evocan en el texto: “Esta cabeza se ha cubierto de ceniza de campana”, y por eso todo el colorido verbal forma ya parte del pasado, ya vemos con indiferencia “sufrir al morado, al rojo, al verde, (...) las risas del amarillo o del celeste”. De los colores sólo le queda un eco lastimoso (“Esta cabeza es sólo espacio, dolor de morado o verde, lágrima de amarillo”), y por eso se nos presenta ahora profundamente “descolorida, tajada por un rayo de espada purificadora y piadosa”.

Por último, cabe destacar un detalle de este rostro de expresión temerosa y atormentada: se trata de una estrella que le remata la sien superior, estrella que simboliza el conflicto angustioso del sujeto entre su conciencia y la muerte —la luz del lucero y las tinieblas que lo rodean, espíritu y materia (Chevalier & Gheerbrant, 1986: 484-489). En el texto, sin embargo, se trata de un sufrimiento ya cristalizado, que le ha curtido pero que siente ya lejano, “cristal de brisas, lágrima de estrella”, con ese matiz de fragilidad e impotencia. Este contraste estaría representado por el verde esmeralda de los ojos, el punto de esperanza que se busca.

El segundo texto nos presenta a un sujeto de la privación: sin libertad, parece encadenado a un sufrimiento sobre un navío. Son recurrentes las imágenes metálicas para referirse al mar, evocando la dificultad y la espesura del ambiente:

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 es la única a la que pictóricamente se representa con barba —“unas barbas húmedas, marinas”, como hubiera escrito el mismo poeta casi cuarenta años atrás: líneas onduladas con claras reminiscencias del oleaje que obsesivamente se evoca en el texto, ondas de color negro que se corresponde con la negrura de las imágenes poéticas (“licores negros”, “truenos negros”), como símbolo de la fatalidad y el desorden o confusión original. El mar, esa “helada habitación verde” que cobijará al sujeto en su muerte, participa de esa tiniebla al ser la “sombra” en cuyo regazo se reclina la cabeza (se ha pintado inclinada), para saborear su vida “ya sin fuerzas para volver a comenzar”. Y es que el negro es también símbolo del duelo sin esperanza, de la condena y el luto. Por eso los ojos no son ya verdes, sino negros.

En la sien superior del dibujo, una cruz, símbolo del sufrimiento físico y de la tortura que el mismo produce; símbolo también de la posibilidad de salvación: de cargar con ello y alcanzar a pesar de todo la felicidad, posibilidad que no ocurre en este texto todavía, aunque sí se encuentra una especie de salida o liberación en la muerte: una falsa solución, dada su negatividad, pues se propone el ahogamiento como el fin del estar ahogándose. Se trata en este caso de un sufrimiento que pone toda su esperanza en el canto, que piensa que cuando el grillo cantase, recobraría la alegría de los tiempos pasados. El desengaño irá acompañado de la imposibilidad de sonreír a pesar de la escucha de la “mágica música de élitros”, porque el recuerdo de la libertad es imposible ante una realidad esclava y mísera. La representación de la boca en el correspondiente dibujo sigue siendo un arco lúgubre rebosante de tristeza, y además en este caso, también de maldición, dado su color rojizo —evocador de la sangre y de ese “latigazo rojo del cómitre”.

Sólo la tercera cabeza nos muestra una boca diferente, seria, inexpresiva, la única en que queda dibujado el contorno del labio. Esto tiene relación directa con el texto, ya que, en su posición central, se trata del más positivo de todos y el menos obsesivo: sólo repite “esta cabeza” cuatro veces (frente a las once que alcanzará el texto final). Este rostro central es el más grande, y está dibujado sobre un eje vertical hacia el que tienden las cabezas anteriores y posteriores. Además, la línea axial a la que nos referimos es verde, el color más positivo de todos (el color también de los ojos). No hay referencias al cuerpo, ni al físico sufriente; sólo aparece la “cabeza” como metonimia de la mente; sólo el pensamiento y el recuerdo de las “historias maravillosas” que le han posibilitado evadirse de la cruda realidad. Se trata de la estrategia memorística del sujeto para recordar lo positivo (lo inventado) y olvidar lo negativo (lo real). Todo ello a pesar de la consciencia de que son precisamente esas “historias estremecedoras”, esas experiencias dolorosas de la guerra, las que “han modelado horriblemente su rostro”, las que le han formado como es. No es ya la alegría por el dolor que se cantaba en los primeros libros del poeta. No hay

ya alegría, sólo instinto de supervivencia: es el olvido del dolor para poder vivir. Por eso el rostro correspondiente no está alegre por estar vivo, sino que está triste, avergonzado, con algún amago de culpabilidad.

La cuarta cabeza ha visto y ha experimentado un sinfín de sufrimientos, expresados por largas concatenaciones de imágenes poéticas que inciden en el punzamiento, en lo incisivo y sombrío (“cardos”, “espinas”, “alacranes”, “chumberas”, “higueras”, “pitas”, “penumbra”, “pardo y negro”). Se hace referencia a los ojos, unos ojos que han visto pero que ya no ven (“Esta cabeza ha visto y ya no ve; ha visto y ya no quiere ver”), unos ojos ya muertos, negros, que tampoco lloran ya (“lágrimas de hiel, huérfanas de los ojos que fueron su origen”). La expresión del rostro pintado es de espanto, de susto ante la acechanza de la muerte, porque se dice de esta cabeza que “ha regresado del exilio del espanto”. Destaca la dualidad del rojo y el verde: colores opuestos pero complementarios. Cada color en un lado de la cara, sugiriendo el misterio del polifacetismo y de la sinopsis entre contrarios.

El quinto texto plantea un motivo similar al tercero: el tiempo disipa en el olvido el olor de la sangre —motitas coloradas sobre el dibujo lo subrayan, sobre todo teniendo en cuenta que es la única vez en que aparecen—, y esta desintoxicación es la que le proporciona la tranquilidad; sólo en este ambiente aséptico puede dormir. “Sangre” y “dormir” se repiten obsesivamente, junto con el sintagma “esta cabeza”. Lo que más llama la atención en este último retrato, en comparación con el resto, son sus signos de ultimidad, a pesar de que es una cabeza todavía viva, se notan en ella las heridas del tiempo: las profundas ojeras o bolsas, la piel arrugada. Es el tiempo que le ha ajado el rostro, pero que le ha curado otras heridas: las ha tapado con el olvido, ha evaporado su olor.

Cinco cabezas de Hierro

Si analizamos la modalización lírica de los poemas o fragmentos que nos ocupan, el resultado nos ofrece nuevas e interesantes interpretaciones. En toda composición poemática, el hablante puede aparecer modalizado en diferentes actitudes líricas. Según sea la focalización, el sujeto lírico se puede actualizar de tres formas, que corresponden a las tres actitudes básicas de lo lírico. Estas actitudes, que se corresponden con el dominio de las funciones externas del lenguaje, han sido definidas por Wolfgang Kayser (1976: 445-460) y lúcidamente sistematizadas y desarrolladas por Arcadio López-Casanova en varios de sus estudios (1982, 1994)⁸. La primera y más auténtica actitud lírica es el *lenguaje de canción*, que desempeña la función emotivo-expresiva del lenguaje. Se caracteriza por el uso de la primera persona, y de ahí que suponga la expresión máxima de la subjetividad. La segunda actitud correspondería al

⁸ La terminología y conceptualización que emplearemos para referirnos a las modulaciones que se derivan de cada actitud básica la tomamos, pues, de estos trabajos. Véase, para un esquema clarificador, los cuadros que ofrece López-Casanova (1994: 57-82). Para la conceptualización y categorización global del proceso discursivo que supone la *modalización en el discurso poético* remitimos a la tesis homónima de Juan M.^a Calles (2002).

apóstrofe lírico, con una clara función conativa al patentizar en el discurso a un tú, es decir, a un enunciatario implícito. Finalmente, la tercera actitud es la *enunciación lírica*, claramente ligada con la función representativa o referencial del lenguaje: se habla de la no-persona, de lo que no forma parte del esquema comunicativo emisor-receptor, el cual queda —de esta manera— latente.

“Cinco cabezas” está enteramente escrita desde una actitud lírica de enunciación. Todos los poemas empiezan con la expresión “Esta cabeza” seguida del pretérito perfecto compuesto de un verbo que se refiere, en cada caso, a uno de los cinco sentidos: “ha rozado”, “ha saboreado”, “ha oído”, “ha visto” y “ha olido”. Las experiencias que se atribuyen a cada cabeza pertenecen, en realidad, a un mismo sujeto, el yo, que se presenta así doblemente disgregado —sinecdóquicamente se nos presenta la parte por el todo y, además cada una de las cabezas puede percibir la realidad mediante un solo sentido. Las experiencias dan cuenta de la amargura y el sufrimiento en los tiempos difíciles (I, II y IV); de las historias que contribuyen a hacer maravillosa la vida, las únicas que habría que recordar olvidando todas las estremecedoras, cuya rememoración no nos dejaría vivir (III y V). La objetivación se desprende del hecho de no decir “mi cabeza”, es decir, de hablar de las propias experiencias atribuyéndolas a una sola parte del cuerpo que, además, se presenta como ajena y multiplicada en varias. Es un juego de espacios exteriores e interiores donde se confunden experiencias personales y ficticias.

Las únicas excepciones son la aparición en I de la primera persona amplificada, un *nosotros* globalizador del género humano (“igual que la veremos cuando nos muramos”); y la actualización en IV del destinatario, un *vosotros* que se identificaría, traspasando la frontera de la enunciación y muy en la línea de la segunda época hierriana, con los lectores: “cómo queréis que sea mañanicas floridas”. Esta patentización metatextual se da, con intención cautelosa, entre paréntesis, en realidad el único paréntesis de “Cinco cabezas” (y sabemos lo frecuentes y significativos que son en la poesía de Hierro). Por último, llama la atención el *diálogo escénico* sobre el que se construye la “historia maravillosa” y central del fragmento III, que abre una perspectiva en la que se cede la voz a otros sujetos, explícitamente ajenos al hablante lírico.

A ninguna cabeza se le han dibujado las orejas, sugiriendo el ensimismamiento y la concentración en el propio sentimiento; incluso a pesar de que este tercer texto se centra en el sentido del oído, su correspondiente imagen facial tampoco las presenta, pues lo que ha oído “esta cabeza” no es la realidad que le rodea, sino “historias maravillosas” que le hacen olvidarla. Tampoco tiene pelo ninguna de ellas, quizás en un gesto autorretratístico del autor. Seguramente no es casualidad que el dibujo quinto, que cierra el conjunto, se acerque significativamente a los típicos autorretratos que Hierro trazaba hasta la saciedad (considérese la redondez del rostro, la pequeñez de los ojos, las ojeras, el bigote).

Prosa y caos

“Cinco cabezas” son cinco parejas. Cada “cabeza” es un rostro pintado y escrito, del que se desprende una misma expresión de sentido y sentimiento. Los textos están escritos en prosa, pero de una poeticidad que nos impide llamarlos relatos y nos inclina a considerarlos poemas (Paraíso, 1976). El ritmo es más propio de la lírica que de la prosa, pues se basa en paralelismos, repeticiones de sintagmas y de estructuras sintácticas, poliptones, así como en continuas rimas internas. Es la musicalidad la que va desentrañando las reminiscencias del sujeto. Las aliteraciones y las redundancias en las que se apoya el ritmo se han interpretado también como barreras o contenciones a la fuerza vital que se desprende del mismo, como una dilatación temporal que permita la degustación de cada momento y sensación evocados (Ruiz, 2001: 340). La reiteración más evidente, y en la que se apoya fundamentalmente el ritmo textual, es “esta cabeza”, haciendo hincapié en la relación texto-imagen.

Esta cabeza ha rozado los lechos de todos los ríos. Ha rodado por los siglos de los siglos, esta cabeza rodada, canto rodado, tajada por un rayo de espada para purificarla, en Asiria, en la Europa de la Guerra de los Cien Años, en la selva amazónica.

Valga este ejemplo para destacar la mezcla rítmica de dactílicos y trocaicos con que empiezan todos los fragmentos. En este caso concreto, producen un efecto de “intensidad fluente” que Ruiz Soriano ha analizado y comparado con el “devenir existencial de la cabeza por el río de la experiencia” (2001: 339).

Es la primera vez que Hierro utiliza la prosa poética —lo volverá a hacer una vez más, en el “Monólogo” de “Ezra Pound”, de *Cuaderno de Nueva York* (1998). Esta casi exclusividad en la obra del poeta ha propiciado que se busquen paralelismos con otros autores, concretamente con el Juan Ramón de *Espacio* (1954) (Ruiz Soriano, 2001: 327-345), por quien Hierro —contrariamente a lo que se suele pensar— profesó una verdadera admiración, especialmente en cuanto a los rasgos formales de su poesía. Se apela, en concreto, al carácter fluido de la prosa poética de ambas obras, cauce idóneo para expresar el bullir y las contradicciones de la conciencia y, sobre todo, las posibilidades que ella ofrece para explorar el inconsciente a través de las enumeraciones caóticas. Según el propio Hierro, se trata de un “procedimiento difuminador”, mediante el cual se intensifica “la vaguedad, el deslumbramiento, el desenfoco de las realidades” (1974: 391). Es la nebulosa necesaria para crear el efecto irracionalista. Todos estos rasgos, a modo de confirmación, los retomará posteriormente “Monólogo”.

La forma de “Cinco cabezas” está cuidada hasta el extremo de que la extensión es prácticamente la misma (47-49 líneas). También los dibujos, a pesar de las diferencias que les dan sentido, tienen un mismo estilo que los hace partes de un todo.

La enumeración caótica impregna la mayor parte de “Cinco cabezas”. Por un lado, algunos lo han visto como una especie de dialéctica entre Arte y Vida, una “sucesión de metáforas e imágenes, muchas de ellas sinestésicas, donde se superponen tiempos y espacios reales y

figurados, experiencias vividas e imaginadas” (Ruiz, 2001: 330). Por otro lado se puede interpretar como expresión de las facetas de la vida, de su diversidad, pues aunque predomina la negatividad, es importante también la presencia de imágenes vitalistas que se oponen al dolor y muerte, así como, frente a la sensación de parálisis, las metáforas de dinamismo y vida. Estas contraposiciones llegarán a su punto álgido en el último fragmento, donde a la “sangre”, “pólvora”, “acero”, “sudor muy frío”, se oponen el “caramelo, merengue, chocolate del nietecillo”, el “cereal”, la “moza” y la “cabra”. “Es una escritura dinámica por el movimiento raudal de imágenes sensoriales y recuerdos que son volcados en forma caótica y así despiertan emoción infinita” (Ruiz, 2001: 330). Son los sentimientos expresados a través de las sensaciones, un mundo irracional, pero paradójicamente contenido por la racionalidad que representa la cabeza, símbolo del orden y el entendimiento. Se trata de una diversidad caótica, pues la cabeza, signo también de unidad y de autoridad (unidad de criterio), se halla al mismo tiempo disgregada en varias.

Frente a esto, en el fragmento III el plano narrativo suple al sensitivo. La imagen, cabeza vertical, es el eje que separa el caos; el texto, lejos de la concatenación inconexa de las metáforas, presenta una relación de argumentos más o menos desarrollados, según su positividad o negatividad: se recuerdan mejor las “historias maravillosas”, las que no han ocurrido, para intentar olvidar las “estremecedoras”. La alusión al holocausto judío, demuestra, según Ruiz “cómo la imaginación siniestra puede superar a la ficción en la realidad” (2001: 337).

Estas “Cinco cabezas” representan la diversidad de la misma: si no se puede separar texto e imagen, tampoco se puede separar cada pareja del resto. Y el conjunto, con el relieve del número cinco, que explícitamente se refiere a los cinco sentidos, representa también las cinco formas sensibles de la materia, es decir, la totalidad del mundo sensible en su diversidad.

Fuera del tiempo

Si en la primera época creativa de Hierro se defendía que “somos del tiempo estrecho en que vivimos / y sólo de ese tiempo”, ahora vemos cómo la experiencia lírica ha desbordado el tiempo⁹. El primer texto nos muestra una cabeza cercenada que ha ido fosilizándose en los siglos hasta salirse de ellos, hasta llegar a ser una “nota que se ha liberado de las cárceles del tiempo”. Sólo le queda ser, de algún modo intemporal, música espacial, “espacio” que además ha perdido los colores; sólo le queda el gris, el “ceniza”, la muerte. Esta cabeza es, como la observamos en la imagen, de un color predominantemente grisáceo, símbolo del aburrimiento y la melancolía, del tiempo homogéneo que transmite la sensación de inmovilidad. Es el tiempo intemporal, que no transcurre, por eso su destino será “no alcanzar nunca su final”. El “nunca”

⁹ Muchos y muy profundos trabajos se han publicado acerca de la importancia del tiempo en la poesía de Hierro. Remito a la síntesis clarificadora de José Olivio Jiménez (1990: 7-24).

en el que se ubica es representado también por el azul, el color del vacío acumulado, de la imaginación y de la desmaterialización, de la evasión sin asidero en lo real (Chevalier & Gheerbrant, 1986: 163-164).

También la segunda cabeza nos habla desde más allá de la muerte, desde el ahogamiento que ha dado fin a la cruz vivida con desengaño, al sufrimiento cegador (todo se percibe como negro, se saborea como oscuro, mientras dura la vida y la esclavitud). La última palabra del texto, “diamantes”, es la única concesión de positividad; evoca la idea de inmortalidad, pero se encuentra de manera muy sutil mediante la imagen de la salpicadura.

La tercera cabeza no está muerta, y explícitamente se dice al final que “sólo recuerda las historias maravillosas. Son las que le permiten seguir viviendo todavía”. Sin embargo, también esta cabeza se halla libre de las ataduras del tiempo, porque el hecho de no recordar las “historias estremecedoras” —las que han ocurrido en el transcurso de la historia, las que forman parte de la realidad—, no deja de ser una estrategia para salirse de la línea temporal e insertarse en un tiempo mítico, el de las “historias maravillosas”, ubicadas en un tiempo sagrado, mítico (Eliade, 1981). Esta cabeza no está muerta, pero se evade a través de los relatos míticos, para entrar en un tiempo circular que no transcurre, donde no se sufre. Porque las historias del tiempo real ya no las recuerda. Estas le matan; aquéllas le permiten seguir viviendo. Este tiempo circular está recogido gráficamente en la representación del correspondiente rostro: sobre la sien superior —lugar donde recurrentemente estamos encontrando signos de reveladora simbología—, en la ceja, un círculo negro, donde el tiempo no transcurre, pero donde todo queda absorbido. No hay cejas parecidas en el resto de dibujos.

La cuarta cabeza vuelve a hablar desde la muerte, desde la espera de la nada. Se ha acabado su tiempo y se nos insinúa su funeral, pero vivido con absoluto desengaño, “porque esta cabeza no recuerda, no proyecta: vive en una mazmorra que está fuera del tiempo, y allí espera, allí espera otra nada”. Por eso, en el dibujo, no encontramos absolutamente nada significativo sobre la sien. Sería la otra cara de la unión entre el rojo y el verde: frente a la síntesis totalizadora, la anulación.

La quinta territorializa el espacio del sueño como un tiempo paralelo de tranquilidad, de olvido del sufrimiento. Es una cabeza viva, pero que se neutraliza en el sueño, al igual que la tercera se evadía con las historias maravillosas. No recordar el horror es lo que permite al sujeto la posibilidad de conciliar el sueño. Y todo gracias al tiempo: el tiempo que ha transcurrido ha ido cubriéndolo todo de una capa de olvido, ha posibilitado que paradójicamente el sujeto se olvide del tiempo. No en vano es la única en que aparece el amarillo, color de la eternidad. Signo temporal resulta asimismo la aparición del nieto, como eslabón del ciclo existencial humano (Ruiz, 2001: 342-343). El movimiento es circular, sugerido por imágenes de reintegración panteísta: “La lluvia los lleva en sus alas hasta el reino de las raíces”, lluvia profundizadora que simboliza la purificación del ser, la indagación espiritual, el regreso a los orígenes de lo

primigenio y esencial después del recorrido por la vida. En la sien, en este caso, un trapecio negro. El extremo del yunque que cae como un pesado gorro sobre “esta cabeza”, como el peso fatal del tiempo, la vejez y el olvido que le quitan la alegría, pero le dan la ansiada tranquilidad, el dormir evocado, la serenidad a la que —enemiga de la vida, que es movimiento y dolor— en la primera época tanto temía el sujeto poético. Y es que el trapecio nos recuerda el sacrificio (cabeza de buey, en consonancia con la insistencia en la sangre), pero también lo desviado (es un triángulo truncado), pues el sopor final y la serenidad del sueño que se proponen ahora es justo de lo que huía el poeta en su primera etapa. Este “dormir” es la manera que encuentra el sujeto para, a través de la memoria, romper el tiempo y regresar a las experiencias vividas y eternizarlas mediante el sueño. Por eso la música y, sobre todo, el olor, le permitirán ese ansiado regreso a la infancia¹⁰.

En conclusión, cada poema, cada dibujo, expresa una faceta del humano sentir, trazado a partir de cada uno de los cinco sentidos. Así, se unen letra y trazo, palabra e imagen, para una propuesta personal de entendimiento del sentido-sentimiento como selección inconsciente de los resultados. Los dibujos apuntan, además, a la deconstrucción del texto y a la lectura posmoderna de la poesía de Hierro: aquel que se buscaba a sí mismo con la pluma, dibujando tantas veces su autorretrato, escribiendo tantas veces su nombre en los poemas (“Pero estoy aquí. Me nuevo, / vivo. Me llamo José / Hierro”), aquel mismo es el que ahora dibuja cinco cabezas que no son la suya, pero que en cierta manera le pertenecen. Es la desmembración del sujeto que se siente múltiple, un yo que es varios, y que ya no puede hablar desde una primera persona ubicada. Por eso son cinco cabezas y no una. Para expresar la experiencia dolorosa que produce el sufrimiento del que se siente tan extraño y diverso como un monstruo de cinco cabezas. Cinco, aunque todas sean la misma.

Referencias bibliográficas

- Calles, J. M.^a (2002). *La modalización en el discurso poético*, [fecha de consulta: 02/04/2009], <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12470521922361506210435/009402.pdf>.
- Carretero Rebés, S. (2001). “José Hierro, ‘pintor de servilletas’ ”. In: González Fuentes, J. A. & Oliván L. (eds.) (2001) II: 211-221.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder: Barcelona.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama.
- González Fuentes, J. A. & Oliván L. (eds.) (2001). *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2 vol.

¹⁰ Ruiz Soriano señala aquí claras reminiscencias de Proust (2001: 343).

- Hierro, J. (1974). "La Nueva Antología de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos* 284: 387-399.
- Hierro, J. (1990). *Antología poética*. Madrid: Alianza editorial.
- Hierro, J. (1999). *Agenda*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular José Hierro.
- Jiménez, J. O. (1990). "Otra vez el tiempo (y la temporalidad) en José Hierro: ensayo de un mini-coloquio crítico". In: Hierro, J. (1990): 7-24.
- Kayser, W. (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- López-Casanova, A. & Alonso, E. (1982). *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Bello.
- López-Casanova, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.
- López-Casanova, A. (2007). *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Paraíso, I. (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta.
- Ruiz Soriano, F. (2001). " 'Cinco cabezas' de José Hierro, espacio juanramoniano". In: González Fuentes, J. A. & Oliván L. (eds.) (2001) I: 327-345.
- Villar, A. del (1999). "José Hierro, pintor y crítico de arte", *El Diario Montañés* 12/7/99: 57.