



La vitalidad de la esperanza y la cárcel del silencio:
'Cantar' de Miguel Hernández y 'Criaturas de la
sombra' de José Hierro

Dr. Robert Simon

Kennesaw State University, Kennesaw, GA, EE UU
rsimon5@kennesaw.edu

Resumen: Este estudio pretende elucidar sobre las nociones de la libertad y el silencio en dos poemas de dos poetas de la posguerra española, Miguel Hernández y José Hierro. El particular, el poema “Cantar” de *Cancionero y romancero de ausencias* aborda los temas de la familia, el amor y la aniquilación de la esperanza personal de tal forma que el hogar se encuentra sometido al gran poderío de la guerra y, así, de la muerte. En el último de los sonetos de *Cuánto sé de mí*, “Criaturas de la sombra”, alude a la imposibilidad de la libertad a través del silencio y de la relación del ser vivo con su ámbito físico.

Palabras clave: Miguel Hernández, José Hierro, silencio, poesía, posguerra española

Siempre me ha interesado la ocurrencia de los pocos momentos de auto-comprensión que, a veces, acaban por definir nuestras vidas profesionales y personales. Por ejemplo, una crisis en mi vida personal (la terminación de una relación amorosa de más de dos años) me llevó hacia un camino de búsqueda del ser esencial (aun por las dudas que siempre he guardado acerca de la idea de lo esencial), lo que me llevó a leer los primeros textos que ahora forman la base de media decena de mis trabajos académicos. En 2001, por otra parte, escribí para una de mis asignaturas como estudiante graduado dos análisis cortos, el primero sobre un poema de Miguel Hernández, y otro más tarde sobre otro poema de José Hierro. Lo que ni había entendido yo hasta ahora (enero de 2010) ha sido que el espacio poético del encuentro de estos dos poemas podría haber indicado que, en la poesía española de posguerra, hubo una trayectoria evolutiva de dos fuerzas opuestas, de la de la esperanza versus la del poder de la represión. En ambos poemas el ganador resulta ser ésta, tanto por el contexto político de la época (sobre el cual he comentado yo en varios trabajos publicados y/o por publicar) como por el contexto personal de los poetas (el encarcelamiento para aquél, y el esforzado silencio para éste). Así, esta serie de comentarios del plano crítico e informal pretende presentar como comienzo estos trabajos, y en su conjunto, una visión de cómo las tensiones entre estas nociones se habían desembocado en las obras poéticas de dos de las grandes figuras poéticas de la primera década de la posguerra en España.

Conocemos la obra de Miguel Hernández como una de las más influyentes e importantes de la poesía española de posguerra. Su obra abarca la temática de la vitalidad del hombre, la destrucción de España y la esperanza que representa el futuro. El particular, el *Cancionero y romancero de ausencias* aborda los temas de la familia, el amor y la aniquilación de la esperanza personal (Cifo, párr. 2). Vemos claramente los dos últimos temas mencionados en el poema “Cantar”. Aquí, el hogar se encuentra sometido al gran poderío de la guerra y, así, de la muerte.

La forma del poema no se distingue en sí dentro del libro. Se compone de diez estrofas, cada una de cuatro versos octosílabos. La rima ocurre en los versos pares, con lo cual sabemos que el poeta había escrito el poema al estilo de una redondilla. Hernández usa mucho la redondilla, entre otros estilos formales de arte menor, para destacar el acercamiento al pueblo que pretende desempeñar en su poesía (debemos recordar que conocía a Alberti, el conocidísimo poeta social del grupo del 27 y del 36). Además, la repetición de redondillas da una sensación de circularidad formal. Ésta va cobrando significado a lo largo del poema mientras se van amontonando las metáforas.

El poema empieza dándonos un código simbólico que hace falta si deseamos entender el lenguaje poético que usa el sujeto del poema. En el escenario vemos un «palomar» y un «jazminero / las puertas de par en par / y en el fondo el mundo entero» (Hernández, *Cancionero*, 190). Este mundo representa el mundo exterior del sujeto poético [1]. Debe interesarnos que el sujeto poético encaja ese mundo dentro de su narración. Este detalle no quita del poema su intimidad, sino que la enriquece haciendo de todo lo externo parte de la voz única de su propio ser. También multiplica el efecto de la caída del amor que aparece más tarde en el poema hasta cobrar un sentido universal. Recordemos que la universalidad de todo hombre se convierte en tópicos, sea implícito o explícito, del arte de la época (Lázaro 222).

Las dos próximas estrofas hablan de la reproducción sexual y el amor por la familia. Luego, existe una división entre el amor por su mujer y el de su hijo, pero se confunden mediante los vínculos explícitos entre la madre y el prójimo («el hijo, tu corazón / madre que se ha engrandecido / Dentro de la habitación / todo lo que ha florecido» (Hernández, *Cancionero*, 190). La confusión crece con la acumulación de metáforas de la simbología principal: «El hijo te hace un jardín ... / la habitación del jazmín / el palomar de la rosa » (190). Estos últimos versos hablan claramente del amor sexual, pero también crean una imagen de la mujer como creadora del hogar (tanto de manera física como placentera), siendo ambos efímeros (recordemos que la rosa se asocia con lo efímero en la poesía de Góngora, la cual influye mucho en la obra de todo poeta del período republicano y de la inmediata posguerra (Cifo, párr. 15)).

El placer define la cuarta estrofa. El sujeto poético «se ata» al cuerpo de su mujer, lo que funde los dos cuerpos en uno. De nuevo vemos un poco de la universalidad del poema - implica que esta conexión, aquí íntima, podría existir entre todo ser humano. Luego, podemos interpretar el «mediodía de miel» en términos del dulce gozo sexual, y la repetición de «mediodía» como su clímax.

Así se acaba la primera parte del poema, una afirmación del amor, del placer y de la vitalidad. En cambio, la quinta estrofa cumple con la tarea de romper la seguridad que habían creado las anteriores. Comienza con una pregunta, lo que en sí hacer apartar el sentido de esta estrofa del tono universalmente positivo que hasta allí caracteriza el poema. Nos llama la atención el significado de la pregunta «¿Quién en esta casa entró / y la apartó del desierto?» (Hernández 190). La rima de «desierto / muerto» hace más enigmático el sentido de la estrofa. Si tomamos en cuenta que aquí el yo poético comienza a compartirse entre el sujeto poético y el ser muerto, llegamos a la conclusión de que todo personaje y símbolo del poema forma parte de la conciencia del sujeto poético. Entonces, el desierto representa una parte de la voz de este sujeto que vivía feliz dentro del mundo alejado de la violencia (o sea, mejor la nada que los montones que cadáveres). Empero, alguna fuerza externa ha entrado a este mundo fecundo y aislado de lo bélico, y lo ha desgarrado de sí mismo.

Esta fragmentación tan inesperada causa que el poema se convierta de afirmación en destrucción. Empieza en la sexta estrofa con la llegada de la luz al almendro. Ambos símbolos apuntan a la idea de la vida, pero ésta «se ahonda / entre muertos y barrancos» (190). O sea, dos de los elementos más positivos de la sobrevivencia de la naturaleza (y de la belleza) se someten a la fuerza horriblemente mortífera de la violencia guerrera y sus consecuencias (los cadáveres). Vuelve la esperanza en la séptima estrofa; pero, no se presenta como ocurrencia normal, así como en las primeras estrofas, sino como ideal alejado que, en términos de la actualidad del sujeto poético, ha dejado de ejercer su influencia. De esta forma, el silencio no se impone; mas, aparece como resultado del proceso de deshumanización del sujeto poético que refleja la realidad del poeta que había escrito aquellos versos.

Las tres últimas estrofas solidifican el absoluto aislamiento y la desesperación del sujeto poético al ver la destrucción de su mundo idílico. Como hemos dicho, el entrelazamiento de las metáforas contradictorias retoma un sentido final bélico y devastador. En la octava estrofa se mezclan el amor sexual y el incendio que consume el hogar creado al principio del poema. Los motivos de la reproducción y la violencia son aquí los mismos. Así, el poder vital del ser humano se convierte en herramienta de la muerte. La penúltima estrofa habla de «la leche (que) alumbró tus huesos» (191). De nuevo, aunque sí la imagen de la capacidad de alimentación materna se destaca, y podría cobrar un significado afirmador, el resultado del acto de nutrir, que es tan sólo de hacer brillar los restos mortales del ser devastado, reafirma entonces un nuevo significado bélico y violento del mismo. Por toda explicación sicoanalítica que prestemos a esta noción, nunca deja de ser asombrosa.

La última estrofa del poema representa la muerte de la esperanza del sujeto poético. Enumera todo lo que ha perdido en la guerra - la mujer, el hijo, el hogar: «Tú, tu vientre caudaloso, / el hijo y el palomar» (191). Hemos vuelto, tal como esperábamos, a la casa construida a base del amor, pero ya tan sólo existe en los recuerdos nostálgicos compartidos al lector por el sujeto. En el tercer verso, llama a su mujer una última vez, anunciando su propia muerte.

Como muchas metáforas en el poema, «el mar» tiene un doble sentido. Significa el agua, el líquido vital, y también la muerte (de manera parecida a la que la vemos en la poesía de Jorge Manrique). Así, se hacen presentes en la última palabra del poema las dos caras de la vitalidad humana, las que forman el dualismo entre lo positivo que nos une, y del que tanto gozamos, y el otro que goza de su propia destrucción.

Para resumir, el poema “Cantar” de Miguel Hernández nos remite a un mundo lleno de recuerdos metaforizados como parte de una nostalgia cuya finalidad es de negar la realidad bélica y yerma que al sujeto poético lo rodea. El poema de José Hierro, escrito aproximadamente 10 años después de la composición de éste, demuestra la manera por la cual los conflictos entre cuerpo y alma, realidad y sueño, y expresión y silencio, se interpretan bajo un contexto, no de violencia explícita, sino de sumisión a un poder no visto pero sí absoluto.

En estudios previos he descrito la poesía de José Hierro en términos poéticos y sociales [2]. En su poemario *Cuánto sé de mí*, entre otros temas presentes, el sujeto poético herriano demuestra hasta qué nivel nos daña el paso del tiempo. De hecho, cada momento de la vida se queda sólo en la memoria como vago nombre de alguna esperanza efímera. El poeta alude a esta esperanza en algunos poemas («tu piel devolvía / algo remoto» (Hierro, *Cuánto*, 23)). Empero, resulta interesante que nunca mencione este tema en el último de los sonetos de su libro, “Criaturas de la sombra”, sino que alude a su imposibilidad a través del silencio y de la relación del ser vivo con su ámbito físico. Nos es notable que la forma del poema trabaje tan explícitamente en definirlo como el significado de cada verso.

La métrica del poema sigue las pautas del soneto tradicional, la de cuatro estrofas forman el poema, dos cuartetos y dos tercetos. Utiliza versos endecasílabos, igual que la preferencia anticipada por los poemas anteriores de este apartado del poemario. Esta regularidad da un sentido de seguridad de conocimiento al poema. O sea, al ver una forma conocida, uno espera cierta índole de desarrollo temática también. Así, tampoco nos sorprende que, siguiendo la estructura un tanto formulaica del poema, los cuartetos formen la descripción del poema, y los tercetos, el desenlace de la conclusión.

Vemos que esta regularidad también nos entrega el primero indicio de la temática al echar un vistazo a las palabras rimadas al final de cada verso. La rima entre «desencarcelaros / avaros / libertaros / claros» alude al

encarcelamiento y la posibilidad de la liberación. Además, la rima de «boca / roca / desemboca / toca» apoya la relación entre el cuerpo (lo físico) y la tierra. Observamos este mismo vínculo corpóreo y terrenal en el poema anterior titulado “Pigmaleón” («hice manar el agua de tu *roca* ... donde el amor venga a besar tu *boca*» (62)).

Al tomar en cuenta esta secuencia temática, podemos postular que el sujeto poético de estos poemas siente la ausencia de escapatoria de esta cárcel metafórica. El poema empieza con el verso «No podré nunca desencarcelaros» (63). Es una poderosa indicación de la futilidad que siente el sujeto poético ante su situación, una posible evocación de la figura de Prometeo. Es más, al establecer una relación tan directa entre cuerpo y tierra, el sujeto poético se limita, física y metafóricamente, a lo efímero de la existencia corpórea. Mientras que el cuerpo y la tierra, así, se acercan y se ligan permanentemente, el fuego (también representado como los «dedos de luz») hiere al ente físico en sus intentos de escaparse. Estas «criaturas», consiguientemente, simbolizan lo vital de las llamas, contrastándose por ende con el atrapado sujeto poético en un momento de pura frustración de movimiento, en el cual las oportunidades para la libertad huyen en un fuego infernal.

La segunda estrofa desarrolla el problema de la liberación cuya expresión se ha suprimido en la estrofa anterior. A lo largo del poemario vemos que el poeta intenta dar nombre a todo momento y a toda cosa pasados. Así, se guardan en la memoria, y así, en su arte. No obstante, aquí dice explícitamente que si la energía dentro de sí se suelta, este sujeto poético tendrá que darle un nombre. Y todavía peor, si tiene que nombrarla, la condena a la muerte («Vuestro fuego desemboca / en mi garganta, mata cuanto toca / muere - morís - bajo los cielos claros» (63)). Antes de pasar de la vida, destruirán la voz del sujeto poético. Podemos intuir, entonces, que esta voz poética habla de los anhelos de libertad, sea de la expresión o de existencia esencial.

Los tercetos, como sería de esperar, consta en la conclusión del poema. La frase «Maravilloso de la sombra» hace eco del segundo verso del primer cuarteto del poema. Esta vez, el fuego se reemplaza de una ausencia de luz que al sujeto poético lo rodea. De repente, la fuerza universal se encuentra enajenada de la libertad que tanto desea. Luego, describirlo como «son» hace entrar en el debate interno del sujeto poético la noción de la musicalidad, no poética ni semiótica, sino vital y esencial. De vuelta, la visión centralizadora y, por lo tanto, de unión entre el sujeto y algún conocimiento esencial, toma cuenta de un poema el cual se ha presentado como una expresión del apagamiento de una fuerza, la de la liberación del espíritu, por otra, la de la limitación del ser. De todos modos, en este caso esta música conlleva la llamada de la liberación, del desencarcelamiento de la esperanza (los «secretos dones» del segundo verso del primer terceto). El vínculo formal entre el último verso del primer terceto y el primer verso del segundo terceto (o sea, la coma) indica que la misma idea sigue de una estrofa en la otra, sin ninguna división tan clara como pediría la forma del soneto tradicional.

De aquí, este truco formal sirve como llamada a una de las desafortunadas consecuencias de la lucha del sujeto poético, la de la ruptura con un proceso en el cual el cuerpo se desarraiga a la tierra como la voz libre de la mordaza. Se nos debe enfatizar el hecho de que el ser desgarrado aparece también en el poema de Hernández, aunque desde una visión de unificación de cuerpo y alma, mientras en el presente caso ésta *necesita* el cuerpo como portavoz de la expresión del dolor. De hecho, la necesidad de seguir existiendo se sobrepone a la de la expresión, a pesar del esfuerzo que hace el espíritu por soltar a «los cielos claros» sus anhelos. De esta manera, el sujeto poético (con su voz poética intacta) se apodera de la dialéctica, la termina y hace que ésta se someta por fuerza a los deseos que al sujeto poético le han torturado (un tanto físicamente) a lo largo del poema. Los encarcela dentro de sí mismo (un acto que refleja ciertos procesos sociales, de los cuales discutiremos más adelante).

Al nivel social, el poema podría comentar sobre el hecho de que, en un ambiente como el de la España de los años 40, la libertad de pensamiento se vuelve peligrosa, para la vida del poeta y la de su voz poética. El encarcelamiento de la dialéctica del fuego atormentador llega desde una visión de una España en la cual el pensamiento y la libre expresión se sometían al miedo a la pena que podría sufrir el cuerpo. El instinto de sobrevivencia, irónicamente, se impone a la voz del sujeto poético tal como había acontecido a los que habían tenido que sobrevivir la época dictatorial. Así, la supresión de lo «peligroso» pasa desde arriba para abajo, destrozando cada vez más íntimamente cualquier esperanza de una vida más libre.

Aparece tres veces en la última estrofa la palabra «silencio». Además, el ritmo desacelera con cada apareamiento (aunque nunca hay ningún ritmo fuerte ni regular en el poema para empezar, pues se corta por medio de comas, puntos suspensivos, etc.). Los dos últimos versos se despliegan alrededor de la palabra. «(Silencio.) Impronunciables criaturas / que no (silencio.) ... naceréis. (Silencio.)». Cada «silencio» ocurre con punto y entre paréntesis para indicar una gran pausa, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Por ende, la falta de sonido que la palabra expresa tiene la función de describir el encarcelamiento que siente esa parte del espíritu que el sujeto poético ve sometido al instinto. La última palabra del poema es «(Silencio.)». Cobra tanta importancia como la palabra «No» que abre el poema, pues como comenzamos con la negación, terminamos con la soledad y la alienación de la propia esperanza.

En su totalidad, el poema “Criaturas de la sombra” remite no a una visión ontológica llena de esperanza, sino a una epistemología en la cual la liberación del ser esencial se reemplaza por la represión de la voz que añora ser libre. A pesar de los intentos de ruptura con lo tradicional, el silencio se antepone a la expresión. El vínculo con el contexto sociopolítico de la España de los años 40 reafirma y concretiza esta desesperanzadora tradición española, del poder dictatorial que, afortunadamente, existe hoy día apenas como recuerdo poético.

En conclusión, aun por las distintas aproximaciones que has retomado Hernández y Hierro en la búsqueda de la libertad frente a la represión, la muerte y el silencio se imponen como impedimentos a la expresión del deseo humano y de la felicidad. La relación del hombre con la tierra, la cual debería de dar lugar a la unión con la naturaleza en su sublime belleza, sirve tan sólo a la desesperanza de los sobrevivientes en el vacío que para ellos sería la España de posguerra.

Notas:

[1] Luego parece que, al escribir una poesía tan íntima, el poeta y el sujeto poético se vuelven seres intercambiables.

[2] Véase “The Paradigm Shift and the Evolution toward Postmodernism in Contemporary Spanish Poetry,” *South Carolina Modern Language Review*. 7.1 (2008). Internet.

Obras consultadas:

Cifo González, Manuel. “El tema del amor en la poesía de Miguel Hernández: Una experiencia de lectura en el aula”. *Internet. Espéculo: Revista de estudios literarios*. 42 (julio-octubre 2009). Acceso el 19 de enero de 2010.

Hernández, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencias*. Ed. de José Carlos Rovira. Espasa Calpe: Madrid, 1990. Impreso.

Hierro, José. *Cuánto sé de mí*. Ediciones La Palma: Madrid, 1999. Impreso.

Lázaro, Fernando y Tusón, Vicente. *Literatura del siglo XX*. Grupo Anaya, S.A.: Barcelona, 1990. Impreso.

© Robert Simon 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

