

Las nanas como autorretrato espiritual

Biruté Ciplijauskaitė
Universidad de Wisconsin

Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país. (...) recibí la impresión de que España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus letras de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños¹.

La cita de García Lorca se refiere a la canción de cuna popular: resultado de sus esfuerzos para llegar a una definición tras recoger una gran cantidad de ellas en todas las regiones de España y estudiar meticulosamente tanto su letra como su melodía. Algunas nanas de autores conocidos de este siglo parecen confirmar sus observaciones, no sin añadir, sin embargo, alguna modificación. Una canción de cuna popular se repite de boca en boca, de generación en generación como una unidad acabada y por lo tanto casi impersonal. Lo que ofrece un autor particular parece ser influido por su temperamento, su edad y la situación desde la cual escribe. Es decir, puede presentar sorprendente variedad aun saliendo del mismo puño. Es que se dirige tanto al niño como a sí mismo, recogiendo sus propias preocupaciones más íntimas y confiriendo con ello a las canciones un matiz muy personal.

Dos autores que se han destacado por sus poemas dirigidos a los hijos en el siglo XX son Unamuno y Miguel Hernández. Resulta interesante comparar algunos poemas suyos que cabrían, en sentido más lato, en la categoría de las nanas. En ambos entra con gran fuerza el elemento autobiográfico. En ambos coinciden ciertas circunstancias: un hijo muerto, otro por nacer; exilio/prisión;

¹ Federico García Lorca, «Canciones de cuna españolas», *Conferencias 1*, ed. C. Maurer. Madrid: Alianza, 1984, p. 154.

cuestionamiento del sentido de la vida y anhelo de inmortalidad, aunque en un nivel distinto.

La poesía ha sido siempre para Unamuno el vertedero de sus sentimientos/pensamientos más entrañables, intensificándose su uso en los años del destierro y al final de su vida. De Hernández dice Cano Ballesta: «¿No ha hecho Miguel Hernández de su última obra una auténtica autobiografía o diario íntimo? (...) Hernández crea, pues, el nuevo género de *poesía autobiográfica*»². Y allí mismo establece la afinidad con Unamuno: «Si dejamos a un lado a Unamuno, será difícil hallar a un poeta que logre un lirismo tan intenso» (265). Para los dos, sobre todo en los últimos años de su vida, la poesía es una vivencia. En los años de destierro/prisión también hace las veces de diálogo. El poema toma lugar de una carta. No se olvide que las enternecedoras «Nanas de la cebolla»³ se incluyen en una carta a Josefina como una misiva para el hijo. La predominación de la actividad epistolar se confirma en una carta a Aleixandre del 25 junio 1941: «Me preguntas si escribía yo otra cosa que cartas y te diré que no. Me es imposible.»⁴ Acosado por las dudas sobre el futuro, se agarra cada vez más a la esperanza del hijo, «otra de las ideas obsesionantes del *Cancionero*» (Cano, 80). Pocos poemas habrá que transmitan con más fuerza lo que significaba una carta para Miguel Hernández —y por extensión para todo el que estaba separado de su hogar y del cariño cotidiano— que su «Carta»:

El palomar de las cartas
 abre su imposible vuelo
 desde las trémulas mesas
 donde se apoya el recuerdo,
 la gravedad de la ausencia,
 el corazón, el silencio.
 (...)
 fragmentos de la ternura,
 proyectados en el cielo,
 lanzados de sangre a sangre
 y de deseo a deseo⁵.

En sus observaciones sobre la canción de cuna (recuérdese que su única verdadera canción de cuna, la nana en *Bodas de sangre*, también se concentra sobre la muerte), García Lorca intenta encontrar una explicación sociocultural del fenómeno: la mayoría de estos poemillas, dice, son producto de mujeres

² Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 2.^a ed., 1971, p. 258.

³ «¿Puede imaginarse más atroz, más triste y más alegre canción de cuna?», pregunta Marie Chevallier (*La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI de España, 1977, p. 532). Concha Zardoya las califica de «las más trágicas canciones de cuna de toda la poesía española» (*Miguel Hernández. Vida y obra*. Nueva York: Hispanic Institute, 1955, p. 39).

⁴ Miguel Hernández, *Epistolario*, ed. A. Sánchez Vidal. Madrid: Alianza, 1986, p. 123.

⁵ Miguel Hernández, *El hombre acecha, Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1960, pp. 329 y 330. Se citará siempre por esta edición.

pobres que no consideran la llegada del hijo como un regalo. En la obra de Hernández, el enfoque, la imaginación, el tono de los poemas al hijo van cambiando según su propia circunstancia. Si en los primeros —aunque ya separado de la familia— predominan la luz y las imágenes ascendientes —alas, pájaro, perfume de flor, el primer rayo del alba—, en las «Nanas de la cebolla» disminuye la luminosidad, se siente más cerca la amenaza. Pero nunca se convierte en una contemplación de la muerte, tema que brota constantemente en los poemas de Unamuno. El hijo significa para Hernández prolongación de la vida, victoria de los elementos positivos.

Tanto Unamuno como Hernández adoptan la forma popular para sus nanas: estructura paralelística, repetición, imperativos. Los dos despojan al verso de todo atributo prescindible, limitándose al verbo y al sustantivo. Pero el léxico es distinto. El de Hernández se refiere sobre todo a lo físico; el de Unamuno es más abstracto. Así, ya en la primera serie de «Brizadoras» introduce su gran metáfora de sueño/muerte. Aunque hable al niño, son sus propias cavilaciones las que recoge y convierte en estribillo:

duerme tranquilo,
que es del dolor el sueño
tu único asilo⁶.

Aparecen también juegos conceptuales:

Mientras tú estás despierta
tu alma duerme,
y se despierta tu alma
cuando te duermes.
¡Duerme! (233).

Con ello se acerca al discurso de los místicos. Se asoma en los poemas de Unamuno frecuentemente una alusión a Dios: nota que no tendrá la misma importancia en Hernández, en cuyos versos predominan el vientre y el centro. Los dos buscan inmortalidad a través del hijo, a veces coincidiendo incluso en el uso de la imagen:

Soñé que subía,
subía yo al cielo
en alas llevado
de mi pequeñuelo.
(«Mi niño», P, 306).

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
(«Nanas», 418).

⁶ «Al niño enfermo», *Poesías, Obras completas VI*. Madrid: Escelicer, 1969 (edición usada para todas las citas), p. 231. Semejante manipulación entre la primera y la última estrofa se da en «Duerme, alma mía»: «duerme en la vieja cuna/ durmiendo pasa/ ¡duerme! (...) se me durmió la triste.../ ¿Habrá un mañana?!/ ¿Duerme?» (232).

Ambos se basan en la imaginación: casi de segundo grado, un sueño, en Unamuno; con fuerza romántica en Hernández, donde por lo menos lo imaginado es real: la risa del niño, no un sueño. El efecto de la imagen concreta se intensifica con la acumulación de verbos cada vez más fuertes, que se usan, además, en presente. El juego de las vocales (i-a), la aliteración total del cuarto verso, que fonéticamente se muerde la cola (ca-ca) permiten menos duda que la estrofa de Unamuno, aunque la circunstancia real desde la que escribe sea más dramática en el caso de Hernández.

Es característico de Unamuno interpolar en sus poemas largas series de preguntas, que no tienen contestación. Usa este procedimiento también en los poemas de niños, confirmando que la perspectiva que adopta es siempre la suya, no la del niño. Su poesía quiere sacudir y activar el pensamiento, no adormecer a la criatura. Nunca es sensual. No es este mundo lo que le interesa, sino lo que pasará después de su muerte. En esto se nota la diferencia generacional: los coetáneos de Unamuno luchan con la religión heredada, inculcada en casa y en la clase; los de Hernández se ven ya libres de este dilema. Por consiguiente, también el concepto de la eternidad es diferente:

¡Pídele mientras duermes, niño mío,
que cuando al fin se duerma,
enferma de misterio el alma mía,
para no despertar,
sea con la sonrisa de tu boca
cuando le toca, brisa
de eternidad!

(«Viendo dormir a un niño», *Rimas de dentro*, 542).

A Unamuno le preocupa el alma, el ser ontológico. Advierte García Blanco que incluso en los poemillas más sencillos, como los de «Incidentes domésticos», «don Manuel reserva siempre una segunda intención más alta y trascendente»⁷. En tanto que padre, se ve a la vez como hijo de Dios, en el proceso incesante de creación.

Comparando las canciones dedicadas a los hijos por Unamuno con *Cancionero y romancero de ausencias* de Hernández, parece que en Hernández la imagen plástica brota más fácilmente y tiene más variedad. El queda apegado al cuerpo, incluso cuando habla del tiempo, que también para él es una preocupación constante:

Todo está lleno de mí,
de algo que es tuyo y recuerdo
perdido, pero encontrado
alguna vez, algún tiempo.
(...)

⁷ «Introducción», *Obras completas* VI, p. 55.

de algo que no he conseguido
y que busco entre tus huesos.

(«Canción 83», 392).

El hijo es su prolongación en el tiempo y en la vida concreta: «Me paso las horas pensando en ese hijo y en ese porvenir que hemos de traerle»⁸. Es algo palpable, una realización carnal:

Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La cama aleteante,
súbito el párpado,
el vivir como nunca
coloreado.

(«Nanas», 419).

También Hernández depura el verso, pero aun con las palabras esenciales —frecuentemente, todas subordinadas a una imagen-madre— crea imágenes casi táctiles, logrando extraordinaria densidad y dinamismo, como en «Canción 55», donde junta los recursos populares y cultos y ofrece un ejemplo magistral de diseminación y recolección. El elemento dinámico se destaca al convertir los sustantivos en verbos y al alinearlos, en forma de *staccato*, al final:

Rueda que irás muy lejos.
Ala que irás muy alto.
Torre del día, niño.
Alborear del pájaro.

Niño: ala, rueda, torre.
Pie. Pluma. Espuma. Rayo.

(...)

Pasión del movimiento,
la tierra es tu caballo.
Cabálgala. Domínala.

(...)

Asciende. Rueda. Vuela,
creador de alba y mayo.
Galopa. Ven. Y colma
el fondo de mis brazos.

(380-381).

⁸ Carta a Josefina citada en María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (Barcelona: Plaza & Janés, 1975), p. 292.

La angustia y el anhelo del padre separado de su hijo se traslucen sólo en el último verso⁹. El resto del poema es una estructura ascendente, tanto en movimiento como en fuerza. Es un canto a la victoria futura, cuya visión de hecho le arranca de su triste presente.

La misma economía de recursos se puede observar en las canciones dedicadas al hijo muerto: se vale de la variación, con la que también García Lorca consigue sus cuadros más dramáticos casi sin enunciar el tema. Este es el efecto de la inversión de una imagen de base en «Canción 57» y «Canción 58»:

En la casa había enarcado la felicidad sus bóvedas. (...) golondrinas fuera, y dentro arcos que se desmoronan.	Palomar del arrullo fue la habitación. (...) Palomar, palomar derribado, desierto, sin arrullo por nunca jamás.
(382).	(383).

Para Unamuno, Concha ha sido ante todo madre: la de sus hijos, pero también el regazo en el que él mismo encontraba alivio de sus congojas. La poesía de Miguel Hernández dedicada a Josefina es mucho más sensual y canta su cuerpo. Poemario único, donde se unen la más exquisita tradición amorosa y la imaginaria completamente original del hombre que labra la tierra, pero se escapa al aire. En los días de lucha y de encarcelamiento, también Hernández eleva a la mujer a su estado mítico de generadora de vida, un modo de no sucumbir a la desesperación:

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la luna profundamente llena.
(...)
Todo lo abres, todo lo alegras, madre, aurora¹⁰.

(420).

En los poemas dedicados al niño, Unamuno no intenta incorporar una perspectiva de la madre: es siempre su propia vivencia, su propio punto de vista lo que predomina. Es curioso observar cómo se afirma en una circunstancia parecida a la de Hernández: muerto un hijo, en espera —y con la esperanza— de otro, empleando incluso palabras afines:

⁹ Es emocionante su exclamación al poder abrazar, con permiso especial, al hijo en la cárcel: «¡Ya sé lo que es tener un hijo en brazos!» (Ifach, 310).

¹⁰ También en su teatro surge repetidamente el tema del hijo, portador de un mejor porvenir a la patria. Recuértese la exhortación a los hombres en *Pastor de la muerte*: «a luchar/ por los hijos que ahora empiezan/ a moverse y a cavar/ en las entrañas maternas» (OC 853), que tiene afinidad con «Canción del esposo soldado», pero también con el llanto de la madre del niño pequeño matado por la bomba en este mismo drama, donde entra la perspectiva femenina: «Un año tenía: un año/ de besos y de belleza» (874).

Sobre la huesa de ese bien perdido
 que se fue a todo ir,
 la cuna rodará del bien nacido,
 del que está por venir.

(«En la muerte de un hijo», P, 288)

También Hernández ve la sucesión ininterrumpida:

No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
 y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.

(412).

Tanto el uno como el otro son padres que han meditado sobre la tragedia del morir, sobre la España de sus hijos y sobre la fuerza redentora de la mujer/madre. En ambos, es en las canciones de cuna, en los diálogos con el hijo donde más claramente se oye la nota autobiográfica: confesión, purgación, anhelo de confirmación.

Como contraste al enfoque de Unamuno y Hernández —y para confirmar la presencia del elemento autobiográfico— veamos rápidamente cómo configuran García Lorca y Jorge Guillén sus poemas dedicados a los niños. La nana de *Bodas de sangre* seguramente surge dictada por la tradición y sirve de premonición, aunque la imaginería es totalmente original. El autor consigue con ella lo que ha señalado como característica general de la canción de cuna española: «La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su sensibilidad» (*Conferencias*, 155). En este caso particular, se trata sobre todo de herir la sensibilidad del público. La serie de «Canciones para niños» incluida en *Canciones* representa un juego de cuadros plásticos enfocados hacia el niño, no hacia él mismo. Su propósito principal es divertir. Son viñetas ingeniosas, mágicas, procesos de metamorfosis que se compenetran con el mundo infantil. Los demás poemas donde entra la figura del niño son trágicos y más personales: tanto la «Gacela del niño muerto» del *Diwán del Tamarit* como «El niño Stanton» o «Infancia y muerte» de *Poeta en Nueva York*, donde se trasluce la angustia del hombre que no va a tener niños. García Posada hace notar que el tema de la infancia frecuentemente va acompañado del de la esterilidad y señala particularmente «Arco de lunas», de *Suites*, donde se encuentra una imagen sobrecogedora:

Mis hijos que no han nacido
 me persiguen¹¹.

¹¹ Federico García Lorca, *Poesía 1*, ed. M. García Posada. Madrid: Akal, 2.^a ed. 1982, p. 475. «Introducción general» por M. García Posada, pp. 11-163; p. 48-49.

Las voces que se oyen en el poemario de García Lorca son, pues, mucho más variadas que en Unamuno o Hernández, y menos íntimas, casi como máscaras: en las nanas, una voz «tomada de prestado»; en los juegos, la de un titiritero mágico; en los poemas tardíos, más hondamente sentidos, una voz velada que tiene que camuflarse a causa de la circunstancia social. En ningún caso representa un diálogo íntimo, desnudo, parecido al de los poemas de Unamuno o Hernández.

El caso de Jorge Guillén es distinto. Sus poemas van dirigidos a sus propios hijos, como en los primeros dos. También incluyen el motivo de la sobrevivencia. Son diferentes, sin embargo, por su temperamento y por su poética. Para Unamuno y para Hernández la poesía es vivencia, y los hijos - lo que más de cerca toca al corazón. Proceden con palabras llanas para conseguir la impresión de inmediatez y de conversación íntima. Quieren acercarse a la expresión oral. Para Guillén, un poema es ante todo arte. Su contenido tiene que pasar por el crisol de objetivación. Entra, pues, mayor distanciamiento, desaparece la dimensión de poesía oral. La pasión queda, pero domada por la forma. Y el tono es influido por su talante afirmativo. No se siente perseguido, no se ve atormentado por dudas existencialistas. Canta la gloria del ser. Por consiguiente, también su léxico y sus imágenes son distintos: salud, fiesta, manantial. Sólo la aurora —imagen tradicional— es común a todos ellos. Para Guillén, trae el contacto con el mundo, que se presenta como un acorde armonioso. Los niños son sus reflejos:

—Tal azul exige tales
Acordes con su belleza
Que de nuevo el mundo empieza
Con todos sus manantiales¹².

La acumulación de imágenes al hablar de su hija pequeña no produce el mismo efecto que en la canción de Hernández: Hernández enfocaba el futuro, intentaba imponerlo con el uso de los imperativos; Guillén prolonga el presente, se regocija en el instante:

Gracia tan inmediata
De manantial, de luz con arranque de aurora,
De alborada invasora,
De ramo con rocío —¡tú creces!— no enamora.
Más, más, más: arrebatada.

(«Hija pequeña», 248).

Sus dos grandes poemas dirigidos al hijo, «El infante» y «Más vida» no tienen nada de las nanas dolorosas presentadas por García Lorca. Son casi un resumen

¹² «Niño con atención», *Cántico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950, p. 237. Edición usada para todas las citas.

de la poética y la cosmovisión del autor, es decir, poemas autobiográficos sin pretender cumplir otra función. Y derraman gozo:

Todo contacto en goce se trasmuda.

(...)

Equilibrio tan justo excluye el Mal.

(...)

¡Universal infante de alegría!

(«El infante», 378, 379 y 381).

En «Más vida» se toca el tema de la noche, que tan frecuentemente vuelve en Unamuno y que actúa como contrapeso en Hernández. El Guillén de *Cántico* es el cantor del mediodía sin embargo, de la inundación de luz. Sólo en sus libros posteriores se asigna mayor lugar a la noche. La presencia del hijo pequeño no la admite:

Heme aquí de mi noche liberado,

Neto. (383).

Y de repente, una nota sorprendentemente precisa, realidad concreta, que atestigua su preocupación por la sucesión en términos parecidos a los de Hernández:

A través de tus horas, sin descanso

Más allá de la muerte,

Hasta el año 2000 he de llegar

Calladamente. (384).

La muerte entra, como en los otros tres autores, pero entra para ser sobrepasada. Se constata su certeza, pero sin inquietud. Los hijos —y más tarde los nietos— son para Guillén fuente de gozo, afirmación que durará hasta sus últimos días.

El elemento autobiográfico, producto de la circunstancia vital, no desaparece de las nanas o los poemas dedicados a los niños en ninguno de estos autores, aunque con fuerza y modulación diferentes en cada uno. Sería interesante comparar estas poesías con una nana escrita por una mujer en los mismos años para averiguar si se destacan características divergentes que permitirían hablar del discurso femenino. Pero para desarrollar tal investigación se necesitaría otro trabajo. Los cantores de los niños más leídos en la primera mitad de este siglo han sido los hombres. De los cuatro poetas a cuya obra nos hemos asomado aquí, Miguel Hernández parece ser el que más constantemente se concentra sobre el niño —para no pensar en sí mismo—, quien le habla más íntima y directamente, sin ser distraído por cavilaciones más abstractas. El hombre que quiso darse al pueblo se abrió al niño, dejando en sus nanas un autorretrato de suma sencillez y del más alto lirismo.