

Cantar la ausencia, pensar el futuro: Intimidad y tradición popular en “Nanas de la cebolla” de Miguel Hernández

Sabrina Riva¹

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

El acervo de la tradición oral popular adquiere en la obra de Miguel Hernández una presencia fundamental. El poeta emplea las formas tradicionales de la poesía popular porque son las que le permiten representar con mayor precisión, en un estilo conciso y sencillo los efectos devastadores de la guerra en la vida personal. Asimismo, se reformula el material poético precedente en su pasaje de lo folklórico a sus respectivas proyecciones, dentro de los alcances del programa estético hernandiano, que oscila entre el dar una respuesta “poética” a los conflictos colectivos y la atención a ciertos “ritos de la intimidad”, en dos esferas que a menudo aparecen intersectadas. Reconstruir los alcances de este vínculo, a partir de esta singular retórica enlazada con la tradición oral popular, será el objetivo medular del presente artículo, para lo cual se analizarán las variaciones, desprendimientos y asimilaciones que Hernández realiza sobre la nana popular, en su reconocido y divulgado poema “Nanas de la cebolla” de 1939.

Palabras clave

Intimidad - cultura popular - Miguel Hernández - nanas - *Cancionero y romancero de ausencias*

Abstract

Popular tradition becomes the gist in Miguel Hernández's work. The poet employs traditional means of popular poetry, that allow him to represent accurately, concisely and in simple style, the devastating effects from the war in his own life. Likewise, the poetic material is rebuilt once more in its passing from folklore traditions to its specific roles in attention to Hernández's poetic program. It shifts from the poetic answer to the collective struggles to focusing on some "rites of intimacy", which take place in two different scenarios that often appear intertwined. The main purpose of this article is to reconstruct the relationships between this peculiar "rhetoric of intimacy" and oral tradition, specially the genre of *nana*, in the poem "Nanas de la cebolla", written in 1939.

Keywords

Intimacy - popular culture - Miguel Hernández - nanas - *Cancionero y romancero de ausencias*

Entre el vivir y el soñar

hay una tercera cosa.

Adivínala.

(Antonio Machado, *Nuevas Canciones*).

Autor de un programa estético, forjado, aunque de modo diverso en cada caso, a partir de elementos pertenecientes a distintas modulaciones poéticas²—el Siglo de Oro, la vanguardia histórica, una incipiente poesía social y la poesía de tradición popular— Miguel Hernández conjuga básicamente en su obra dos tendencias: la apropiación de la poesía popular y el asedio a algunos referentes consagrados de la tradición áurea: Góngora, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, así como a los moldes estróficos cristalizados por esa misma tradición (soneto, elegía, etc.).

En lo que concierne a la veta de la tradición popular, siempre presente en esta poética, la misma se vuelve protagonista en la medida en que la escritura hernandiana, implicada en unas circunstancias socio-políticas singulares (la Guerra Civil y el posterior encarcelamiento del poeta), evolucionan hacia un tono y unos asuntos de marcado carácter intimista, en especial en sus últimas manifestaciones. El uso prolífico de metáforas vinculadas a propuestas poéticas de diversa índole, desde el imaginario gongorino a la “poesía impura” de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, característico de sus primeros poemarios —*Perito en Lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936)—, da paso a una escritura de singular tono épico, particularmente si pensamos en *Viento del Pueblo* (1937), que se reformulará en el tramo final de su obra: así, *El hombre acecha* (1939) y *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-41), en mayor medida éste último, presentan un discurrir pausado, que contrasta con la voz altisonante y, en ocasiones, desbordada del comienzo.³

Como es sabido, la formulación de la poesía amorosa aparece desde el primer poemario del autor. Sin embargo,

lo que nos interesa es observar cómo esa matriz compositiva se intensifica, al tiempo que surgen otras, relacionadas con los distintos roles que el sujeto poético desarrolla, tales como los de padre, soldado y escritor comprometido.

Reconstruir los alcances de este vínculo, a partir de esta singular “retórica de la intimidad” enlazada con la tradición oral popular será el objetivo medular del presente artículo, para lo cual se analizarán las variaciones, desprendimientos y asimilaciones que Hernández realiza sobre la nana popular, en su reconocido y divulgado poema “Nanas de la cebolla” de 1939.

I

“Las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres” (Rodrigo Caro, citado en Soria Medina: 56), “coplas para dormir a los niños”, “canciones de cuna”, las nanas son, si no el primero, uno de los discursos inaugurales en la constitución de un tipo particular de intimidad, entendida ésta como “lo más recóndito del yo, aquello que roza lo incomunicable, lo que se aviene con naturalidad al secreto” (Arfuch: 102). Se trata de un “rito de intimidad”⁴ (Le Breton, citado en Scarano: 39) que vincula a la madre y a su hijo. Posible medio expresivo de afecto, las nanas y su canto involucran dos aspectos fundamentales: la presencia del cuerpo de la mujer, que es la que mece la cuna o arrulla al niño, y su voz, que es la que interpreta la melodía. Tal cuestión se tematiza en la siguiente copla popular: “En los brazos te tengo /y considero /qué será de ti, niño, /si yo me muero” (Rodríguez Marín: 75). Con su habitual intensidad poética, Federico García Lorca en su conferencia “Las nanas infantiles” de 1928 sintetiza lo dicho del siguiente modo:

Después del ambiente que ellas (las madres) crean hacen falta dos ritmos. El ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía.⁵La madre traba esos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos compases y silencios, los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño.

No hacía falta ninguna que la canción tuviera texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta será la repetición de dos notas entre sí, alargando sus duraciones y efectos. Pero la madre no quiere ser fascinadora de serpientes, aunque en el fondo emplee la misma técnica (124).

Formalmente breves,⁶ susceptibles de ser encontradas en diferentes versiones, cifradas en versos rimados que emplean con frecuencia la repetición, las canciones de cuna privilegian cierto propósito persuasivo, que va de una exposición del contenido a la amenaza, pasando por múltiples variantes, a saber: el consejo, el pedido o súplica, la orden y la exhortación (Pugliese: 37). Resulta obvio referirnos a la función pragmática de este tipo de discurso, la de hacer dormir —tanto por la noche como durante el día, cuando el niño tiene ganas de jugar— y que, por lo tanto, el mismo se construya a partir de una textura simple —pocas palabras, sonidos onomatopéyicos, términos inventados—, ya que para el pequeño, en principio, son más importantes el sonido y la pronunciación que el significado. No obstante, además, las nanas afianzan cierta predisposición lúdica y a medida que aquél va creciendo, todos los elementos paralingüísticos que refuerzan la expresión verbal por parte del adulto acercan al niño a la valorización del lenguaje poético. En dichas composiciones, justamente, son los adultos los que “le hacen decir” —de modo autoritario según Pedro

Cerillo— al pequeño, debido a que es éste el único que no interviene en la emisión del canto, poniendo en su boca muchas veces lo que es el deseo del mayor que entona los versos. La madre, por su parte, sería el “actor adulto” central de las mismas, tanto por su presencia como por su ausencia: “Este niño chiquito /no tiene madre: /lo parió una gitana, /lo echó a la calle” (Rodríguez Marín: 75).

II

En cuanto al poema de Miguel Hernández, resulta imprescindible en primer término formular una aclaración, que por obvia no es menos importante. Como ya lo asentara José Ángel Valente, respecto de la obra del poeta de Orihuela en su totalidad, “es difícil, o imposible, pensar su poesía sin pensar su vida” (155).⁷ Es por esto que son dos lecturas muy distantes entre sí las que pueden hacerse de “Nanas de la cebolla”, según se conozcan o no las circunstancias vitales y de producción de dicho texto. Encarcelado, desmoralizado y preso de una acuciante melancolía, Hernández emprende la tarea de elaborar sus versos, por un lado, como respuesta a los datos sobre la miseria y la pobreza que subyugan a su familia, facilitados por su esposa —Josefina Manresa— en una carta; por el otro, porque los mismos poseen un objetivo concreto. En una epístola dirigida a ella, fechada el 12 de septiembre de 1939 escribe: “El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles te mando esas coplillas que le he hecho, ya que para mí no hay otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme” (Cano Ballesta: 53). La dimensión del “consuelo” tiene aquí una doble faz. No sólo es aquél que el poeta le quiere proporcionar a su hijo, sino que es el que indirectamente le genera a él la escritura. Ante la realidad desoladora de la cárcel —en la misma carta cuenta que lava

y cose “con mucha seriedad y soltura”, como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa, y pasa largos ratos espulgándose—, la escritura se erige en una labor que le permite espacios de sosiego, calma y esperanza. Actividad que le da sentido a sus horas —sin libertad, alejado de su familia— el acto escriturario es también un modo de mantener lazos simbólicos con los suyos.⁸

“Lo íntimo” en esta materialidad discursiva, entonces, justifica la emergencia de la copla,⁹ que aparece de la mano de un despojado lirismo y reconcentración conceptuales, ofrecidos por las formas breves populares ligadas a menudo con la representación de la interioridad. Dichas posibilidades expresivas se encuentran articuladas a partir de distintas estrategias: oraciones acotadas, predicados no verbales, elipsis y el uso de los dos puntos, con el fin de realizar una conclusión y cerrar una idea; en este caso, combinadas con el empleo muy asiduo de metáforas, en ocasiones concatenadas, el hipérbaton y la construcción de una alegoría con la que se abre y se cierra el texto, la cebolla como símbolo del hambre que perturba a la madre y al niño del poema:

*La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.
En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba (731).*

No son habituales las nanas populares que recojan esta temática. Sin embargo lo que sí aparece es una mención velada, o no tanto, a que el niño no puede dormirse porque el

hambre se lo impide en una cuarteta que reproduce Pedro Cerrillo, referida en su artículo sobre el adulto y las nanas infantiles españolas.¹⁰ Ésta dice: “Si este niño se durmiera, /yo le diera medio real, / para que se comprara /un pedacito de pan” (3).

La nana de Hernández plantea una interesante variación respecto del repertorio de origen, en lo que se refiere al aspecto enunciativo y a los sujetos que “actúan” o intervienen en las acciones que se describen en el poema. Necesariamente, como dijimos, es el adulto el que canta, en principio, este tipo de composiciones, aunque no se acostumbra asociar esa labor de modo indiscriminado con personas de cualquiera de los dos sexos. Siempre son las madres o mujeres encargadas del cuidado de los niños las que se piensan dentro de la tradición como las creadoras y ejecutantes de tales piezas. Así lo confirma García Lorca en el ensayo citado, en el que también apunta la procedencia social precisa de las canciones de cuna: “Son las pobres mujeres las que dan a sus hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre” (122).¹¹ Por lo mismo, cuando la madre no aparece dentro del texto como “personaje”, la voz de la enunciación suele atribuírsele a ella, dado el vínculo cercano entre ésta y el niño y la importancia de este tipo de comunicación: “El cuerpo es el primer instrumento de comunicación adulto-niño, a través del cual se expresan los estados emotivos que conforman una imagen del mundo” (Pugliese: 36).

No obstante, dichos quehaceres no se presentan de esta manera en los versos del poeta alicantino. La voz de la madre está ausente, mas no su figura ni la del pequeño, en tanto seres a los cuales se describe y a quienes los versos van dirigidos:

*Una mujer morena,
resuelta en luna,*

*se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso (732).*

El hablante aparece en primera persona gramatical y, si atendemos al plano biográfico antes mencionado, detrás del mismo encontramos la presencia del poeta. Es decir, el que “canta” es el hombre y no la mujer, el padre, el esposo.¹² Es por esto que no hay cercanía posible entre los cuerpos. Hernández “canta” al “rival del sol” desde la lejanía de la cárcel porque es éste el que lo mantiene en contacto con un tiempo futuro hipotético, en el que alberga una vaga esperanza. Si el prisionero del romance tenía un ave que le cantaba al alba, y tal hecho lo sosegaba, era su vínculo con lo foráneo, “las aves” que le cantan al poeta son las cartas de Josefina hablándole de su hijo (Vivanco: 139). Sin duda “el pan melancólico” que le ofrenda a su vez Hernández a sus seres queridos son sus versos, un paliativo poético como respuesta a una realidad desgarradora.

En continuidad con lo que venimos diciendo, si acordamos con Aranguren que la intimidad es, ante todo:

«vida interior»...; relación intrapersonal o intradiálogo, re-flexión sobre los propios sentimientos, conciencia, tanto en el sentido de conciencia gnoseológica, como en el de conciencia moral; y también autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y subjetividad, sintiéndolas como tales (20).

y que a la vida íntima atañen las relaciones con otras personas, en el caso de que posean confidencialidad —como la relación amorosa—, el texto hernandiano proporciona

nuevos sentidos. No sólo describe un hecho eminentemente íntimo, como es el de amamantar a un niño, sino que pergeña una elaborada cavilación sobre el destino deseado para el joven hijo, al tiempo que se contrasta ese posible lapso futuro con las experiencias decantadas y resignadas del pasado y el presente paternos. El hablante proporciona una incipiente interpretación personal de su vida y nos ofrece en sus versos una convincente representación de sus sentimientos al respecto.

A medio camino entre el consejo y la simple expresión de deseos, el poema tiene un destinatario preciso. Con un tono medio, en ocasiones de reminiscencias elegíacas, el padre, de modo afectuoso, se dirige al niño y traza —por lo menos— tres momentos distintos en su derrotero lírico. En primer término, aparece la apelación que luego se repetirá casi como un estribillo, “ríete niño”, asociada a la escena de lactancia, “ríete, niño, /que te tragas la luna /cuando es preciso”, verso en el cual la “luna” hace referencia en clave metafórica al seno materno. El hijo, además, se emparenta con aves diversas, en esta instancia más bien de carácter descriptivo, ya que se lo llama “alondra de mi casa” y se dice “¡Cuánto jilguero /se remonta, aletea, /desde tu cuerpo!”. Luego, la frase “Desperté de ser niño. /Nunca despier-tes”, sentencia reveladora de la subjetividad de quien habla, demora el *crescendo* que se venía desplegando hasta aquí, provocando un anticlímax, sólo superado en la siguiente estrofa. A partir de la misma, por último, se desbrozan algunos pensamientos que encierran potenciales acciones futuras, en las que se verían implicados el pequeño y su cuerpo: “Con cinco dientes /como cinco jazmines / adolescentes. /Frontera de los besos /serán mañana” (733).

Si la “cebolla” representa el hambre, malestar y miseria que atraviesan la esposa y el hijo como personajes poemáticos (y en la vida real del autor), la risa es el arma que el poe-

ta recomienda para vencer esos obstáculos: ella es “la espada /más victoriosa”, la que —símbolo de la vida— vence a la muerte. Pero también es aquélla que lo hace aplazar su desdichada realidad de confinamiento carcelario. Libre, en tanto el niño lo sea; libre, en tanto el imaginar ese bienestar le permite acceder a un ámbito de ensoñación: “Tu risa me hace libre /me pone alas. /Soledades me quita, /cárcel me arranca”. De algún modo, éstos son los motivos por los que el sujeto le pide a su destinatario que ría.¹³ Posteriormente, los versos “Desperté de ser niño. /Nunca despiertes. /Triste llevo la boca. /Ríete siempre”, impartidos uno después del otro en claro plan antitético, funcionan como un argumento adicional en favor de esa “risa”. Es decir, nos encontramos con dos necesidades de diversa índole. Por un lado, la que está vinculada con la coordenada temporal presente, concreta, del hablante. Por el otro, la conectada con un deseo futuro, expresado mediante una exhortación y que encuentra su razón de ser en la experiencia del que habla, con el fin de que la criatura que mañana será un adulto no repita sus errores. Los frecuentes imperativos ponen en marcha cierto “didactismo paterno” (Pérez Bazo), por el cual Hernández le pide a su hijo que dé la espalda a ese presente funesto.

Concebido como una continuidad del poeta, su legado, “porvenir de sus huesos”, el niño es aquel capaz de “ser de vuelo tan alto” —pájaro, animal al que se lo parangona—, connotando dicha elevación un vínculo con lo celestial o, más aún, la pureza e inocencia frecuentemente endilgadas a la infancia, como estadio incontaminado por las ruindades del mundo, al que todavía no ha tenido pleno acceso. Piénsese, sin embargo, la posibilidad de relacionar esos pájaros mencionados con el “pájaro místico del alma” de San Juan de la Cruz —lectura crucial en la formación del poeta— y que simboliza la liberación espiritual, el acceso a un estado de plenitud. Dicha idealización de la niñez, además, parece

tener algo en común (aunque no pueda declararse que se trate de una influencia ni mucho menos) con las reflexiones de diversos poetas románticos —como Vaughan, Traherne y Wordsworth— acerca de la visión infantil que se desvanece en la vida ulterior.

A pesar de ello, si recordamos los versos de otro de los poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*, precisamente “El niño de la noche”, vemos que la mirada que se presenta sobre tales cuestiones está más emparentada con las preocupaciones de otro romántico, William Blake, para el que “la niñez es símbolo de un estado del alma que persiste a veces en la madurez” (Bowra: 41). En ese otro texto, leemos: “Riéndose, burlándose con claridad del día, /se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces”. En consecuencia, se retoma el tema de la risa y se pergeña la idea de que el “ser niño” puede trascender la cuestión etaria natural. “El niño de la noche”, asimismo, reitera el gesto de desasosiego ante un proyecto incumplido:

*Quise ser... ¿Para qué?... quise llegar gozoso
al centro de la esfera de todo lo que existe.
Quise llevar la risa como lo más hermoso.
He muerto sonriendo serenamente triste (754).*

Ambos poemas exhiben la imposibilidad de volver atrás, aunque la nana todavía manifiesta, pensando en la vida del hijo que recién comienza, un anhelo condicionado por las realidades que al hablante le han tocado experimentar: “¡Si yo pudiera /remontarme al origen /de tu carrera!”. Portador del futuro, el niño es un posible redentor del padre.

Diálogo potencial entre tres planos —el real, el metafórico y el individual y afectivo—, en el poema de Hernández confluyen las diversas temporalidades: el pasado idílico de la niñez, el presente de la cárcel y el futuro imaginado por el sujeto lírico para su hijo. El discurso oscila inquietante entre

la autonarración y la descripción de una relación intrapersonal. En la medida que el hablante aconseja al destinatario, medita sobre sí mismo. Atrás ha quedado el orbe edénico de la infancia para el adulto, revitalizado por la risa contemporánea del niño, mas no para el pequeño. Es por esto que los versos finales, suerte de conjuro poético, apuestan por una singular evasión de las circunstancias socio-históricas, en tiempo presente, dado que se desea preservar al niño de esa realidad adversa:

*Vuela niño en la doble
luna del pecho.
Él, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre (733).*

Hernández se encuentra aquí, en definitiva, ante lo indecible, aquello que no puede ser pronunciado, por excesivo, inabarcable o porque las palabras no sirven para expresar la magnitud del horror que él ha visto y vivido. Elipsis de los desastres de la Guerra Civil y del maltrato penitenciario, dicho silencio último tiene una carga emotiva ineludible: las vicisitudes del tramo final de su vida y la cárcel en sí misma configuran una metonimia de la España de posguerra. Sin embargo, la imaginación del poeta lo hace pensar también en las vivencias posteriores de ese ser recién venido al mundo, pero no en cualquier experiencia, sino en una de las insoslayables dentro de su imaginario, especialmente en el de los primeros poemarios, es decir, la pasión erótica:

*Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.*

*Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro (733).*

No obstante, junto con las limitaciones padecidas, se impone la admonición apesadumbrada y oscura del final, gesto trágico casi inexistente en las nanas populares.¹⁴ Acto en el que se conjugan una particular recomendación con su correspondiente musicalidad, las “Nanas de la cebolla”, a su vez, se distancian del repertorio de la tradición por la confluencia de temporalidades en conflicto ya esbozada.

El acervo de la tradición oral popular adquiere en Hernández una presencia fundamental. El poeta emplea las formas tradicionales de la poesía popular porque son las que le permiten representar con mayor precisión, en un estilo conciso y sencillo, el profundo pesar por la separación de su familia y la angustia que le producen los efectos devastadores de la guerra. Se reformula, entonces, el material poético precedente en su pasaje de lo folklórico a sus respectivas proyecciones, dentro de los alcances del proyecto creador hernandiano, que oscila entre el dar una respuesta “poética” a los conflictos colectivos y la atención a ciertos “ritos de la intimidad”, en dos esferas que a menudo aparecen intersectadas.

Notas

¹ Este trabajo se enmarca en una investigación mayor titulada “Intimidad y reescritura de la tradición popular en la poesía de Miguel Hernández” como Becaria de Iniciación de la UNMDP, dirigida por la Dra. Marcela Romano y codirigida por la Dra. Laura Scarano.

² Al respecto, Ángel Prieto de Paula afirma que “de 1930 a 1942, Hernández tuvo que recorrer los mismos hitos por los que pasó la poesía española en general” (s/p). Una noción similar expresa Luis Felipe Vivanco cuando arguye: “En la obra poética de Miguel Hernández, desde *Perito en lunas* hasta *Nanas de la cebolla*, pasando por *El rayo que no cesa*, se cumple, creo yo, el ciclo entero de la evolución de nuestra poesía

contemporánea. Todo lo que ha pasado —y ha dejado de pasar— en ella. Y se cumple, además, por la fidelidad del poeta a la temperatura inicial de su propia voz. Miguel Hernández parte circunstancialmente del centenario de Góngora, a través de Alberti —es decir, hereda, de lo inmediato anterior, el culto a la metáfora externa más o menos deshumanizada—; llega a su cumbre de acento personal amoroso, cargado ya de protesta social a través de su fecunda impureza humana; y acepta, a su tiempo, su bajada de esa cumbre para incorporar a su palabra más desnuda y cercana a la vida, más abierta hacia todos, sus nuevas realidades de combatiente” (139).

³ Miguel Hernández, quien inicialmente había preferido encauzar su vigorosa voz en moldes de arte mayor, con cierta tendencia al uso de versos alejandrinos, poseía una refinada intuición poética, que le permitía reconocer las potencialidades expresivas de los distintos metros. Desbordado la mayor parte de las veces, los versos de arte menor no podían, en los primeros poemarios, “contener su aliento”. No obstante, “el cambio de tantas cosas en su vida cambiará el tono de su himno. Su preferencia por los “alaridos y derrumbamientos de sangre” dará lugar a un ritmo breve, de ceñida trasposición, casi elíptica, de su armonía interior. No le arrastrará ya la catarata que todo lo avasalla. El poeta se ha vuelto más hondo; la combustión se ha arremansado al requiebro de una inmersión más serena y más severa en el misterio cotidiano” (Romero: 145).

⁴ David Le Breton denomina “rito de intimidad” al conjunto de comportamientos comunicados por el cuerpo, pero que, al mismo tiempo, dan cuenta de las disposiciones sociales que lo atraviesan (Scarano: 39).

⁵ Dicho “ritmo intelectual de la melodía”, que en las nanas suele ser binario y de factura sencilla, es recuperado en la versión musicalizada del poema, grabada en 1972 por Juan Manuel Serrat en el álbum *Miguel Hernández* y que el catalán tomara de la adaptación llevada a cabo por el argentino Alberto Cortez. El estudio de la figura de autor “Serrat” y de tal gesto reivindicatorio aparece en el artículo de Marcela Romano, consignado en la bibliografía.

⁶ Suele tratarse de cuartetos hexasílabos que emplean ritmos binarios. Además, las mismas frases melódicas se pueden utilizar para cantar varias cuartetos y es frecuente el uso de una escala pentatónica fácil de entonar.

⁷ No debemos desestimar en este punto la imagen de escritor que el propio Hernández forjó en vida y que se perpetuó a lo largo de los años con diversas modulaciones. Llamado por Neruda en sus cartas “querido pastor”, sus labores aldeanas hicieron plausible, en principio, en los escritores de la generación del 27 y luego en otros, la concreción de una figura de autor con reminiscencias románticas. Es decir, la vida y la obra del poeta estuvieron en contacto desde un comienzo (Romano: 94-95).

⁸ Es por esto que —en palabras de Pérez de Unzueta— en el caso del *Cancionero*, estaríamos ante un “diario íntimo”. Según la autora el indi-

vidualismo es el rasgo predominante de dicha obra, más allá de algunos elementos de carácter colectivo, empezando por la identificación entre la vida de Hernández y muchas de las situaciones poetizadas por éste (159).

⁹ En el último poemario hernandiano, *Cancionero y romancero de ausencias*, predominan las estrofas de raigambre popular. Encontramos allí, romances, coplas, villancicos, cosantes, zéjeles, junto con “tópicos, motivos e incluso versos completos de la tradición oral, que el poeta rehace y adapta a sus circunstancias personales” (Moño Sánchez: 147).

¹⁰ Dentro de la veta tradicional, el tema del hambre aparece claramente en los cuentos populares de los siglos XVII y XVIII, dado que éste era un asunto que abrumaba a los campesinos, preocupados por la supervivencia en un tiempo de notable desastre demográfico. En dichas narraciones los “deseos” tomaban la forma de comida (Darnton). No obstante, Hernández en su poema —más allá de que nadie venga a cumplir un deseo o tal motivo no aparezca— no produce expresiones desiderativas que hagan referencia a la situación alimenticia de su esposa y su hijo. Sus deseos para el niño son otros: la libertad, la preservación de su inocencia, la risa.

¹¹ En tal sentido, Robert Darnton lleva más allá esta reflexión y establece que las nodrizas fueron el vínculo entre la cultura del pueblo y la de las clases dominantes (71), especialmente entre los siglos XVII y XVIII.

¹² Resulta igualmente importante destacar que cantar como “esposo” y como “padre” quizá sea, si no la mejor, una modalidad más efectiva de cantar al pueblo, en tanto se generan relaciones emisor-receptor con mayor grado de cercanía. El poeta no aparece a la manera juanramoniana como un “vate elegido”, se presenta como un ser sufriente que extraña a su esposa y a su hijo —sentimiento que la “inmensa mayoría” puede manifestar— y espera, de modo entrañable, que el pequeño sea feliz. Es por ello que el “tema del hijo” cobra una relevancia singular en los últimos poemarios del autor. Nos referimos concretamente a textos como “A mi hijo” o “Hijo de la luz y de la sombra” del *Cancionero y romancero de ausencias*, que desde luego expresan dicha idea debido a su inscripción en el paratexto, o a otros como “Canción primera” y “Canción última” de *El hombre acecha* y “El niño yuntero” y “Canción del esposo soldado” de *Viento de pueblo*, en los que observamos alusiones más o menos elípticas al hijo y al hogar.

¹³ En el capítulo “Juegos de tradición oral”, Ana Pelegrín describe una serie de estructuras elementales en la poesía oral infantil. La autora sostiene que existen, por lo menos, tres tipos de estructuras básicas: estructuras binarias, estructuras acumulativas y estructuras mixtas. Las primeras pueden ser un movimiento dual o alternancia de dos conceptos, diálogo o repetición. Las segundas hacen referencia a un movimiento de seriación de los tipos numerales, adicionales o encadenadas. Las terceras, son una combinación de una estructura binaria con una acumulativa. Cabe desta-

car que los últimos versos citados suponen un movimiento rítmico dual, en el que se alternan dos elementos; es decir, los mismos conforman una estructura binaria.

¹⁴ El *docere* que puede recibirse a partir de la familiaridad con textos infantiles suele considerarse desde dos perspectivas. Algunos creen que la estética debe supeditarse a las vicisitudes de la ética. Otros, que los niños deben estrechar lazos sólidos desde un comienzo con una literatura de calidad, cuyas resonancias serán más importantes que las de un arte de moralejas inauténticas y redundantes (Swiderski: 96). En tal sentido y dada la coincidencia entre la nana hernandiana y las populares, en cuanto a su introducción del “dramatismo del mundo” (Lorca: 124), cabe preguntarse, si los versos elaborados por Hernández —desde una óptica amplia— forman parte de un poema infantil, concebido *avant la lettre*, dentro de la segunda línea de la “tendencia instructiva” mencionada.

Bibliografía

- Aranguren, José Luis (1989). “El ámbito de la intimidad” en Castilla del Pino, Carlos (ed.). *De la intimidad*. Barcelona: Crítica: 17-24.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE.
- Bowra, C. M. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- Cano Ballesta, Juan (1978). *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.
- Cerrillo, Pedro (1987). “El adulto en las nanas infantiles españolas” en *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz. N ° 77, Tomo 7: 170-173.
- Darnton, Robert (1987). “Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca” en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: FCE: 15-80.
- García Lorca, Federico (1946). “Las nanas infantiles” en *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*. Bs. As.: Losada: 117-139.
- Hernández, Miguel (1993). *Poesía*. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe.
- Moíno Sánchez, Pablo (2008). “El ritmo de seguidilla en Cancionero y romancero de ausencias” en *Anthropos*. N ° 220:

146-153.

- Pelegrín, Ana (1984). “Juegos de tradición oral” en *Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura*. Madrid: Cincel: 59-68.
- Pérez de Unzueta, Margarita Ajuria (2008). “Individualismo y colectivismo en Cancionero y romancero de ausencias” en *Anthropos*. N ° 220: 154-159.
- Pérez Bazo, Javier (1992). “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias”, Ángel Prieto de Paula, “Revisión de fuentes poéticas hernandianas” y Mercedes Serna Arnaiz, “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla”. *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso internacional*. Alicante, Comisión de Homenaje, 2 tomos. Citado de: http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual (sin especificación de página en esta versión digital).
- Pugliese, María (1999). *Nombrar el mundo. La lectura y la escritura en la educación inicial*. Bs. As.: Colihue.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.) (1948). *Cantos populares españoles*. Bs. As.: Bajel.
- Romano, Marcela (2006). “Leer el canon II: poesía y canción de autor en España” en *Aristas. Revista de estudios e investigaciones*. Facultad de Humanidades. UNMDP. Año III, N °4: 85-98.
- Romero, Elvio (1958). *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Bs. As.: Losada.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Bs. As.: Biblos.
- Soria Medina, Enrique (1981). *La copla*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones.
- Swiderski, Liliana (2008). “Pasajeros de la infancia: el anclaje en la literatura para niños” en Scarano, Laura y Liliana Swiderski. *Fernández Moreno lector de Machado. Una poética de dos orillas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 91-118.
- Valente, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- Vivanco, Luis Felipe (1978). “Las nanas de la cebolla” en VV.AA. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia: 136-141.