



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

TESIS DE LICENCIATURA EN LETRAS

Título:

Aspectos de la canción de cuna en *Nana para dormir muñecas* (1965), de Julio Alfredo Egea

Licencianda: Marina di Marco, registro número 060800950

Directora de tesis: Dra. María Lucía Puppo

Febrero de 2018

*My first and last philosophy, that which I believe in
with unbroken certainty, I learnt in the nursery.
(G. K. Chesterton, Orthodoxy)*

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	7
PRIMERA PARTE. CARACTERÍSTICAS DE LAS CANCIONES DE CUNA: MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	12
Capítulo 1. Visión comparatística de las canciones de cuna de autor conocido: supuestos fundamentales	12
I. Proyección folklórica de la canción de cuna.....	13
II. Literatura infantil y representaciones de infancia.....	15
III. La canción de cuna, entre folklore y literatura infantil.....	22
Capítulo 2. Los aspectos enunciativos de la canción de cuna	28
I. La enunciación en el campo de la teoría de la lírica.....	28
II. La modalización lírica y la importancia del Yo en la poesía para niños...	36
III. Las canciones de cuna a la luz de la pragmática de la lírica: esquema enunciativo e implicancias semánticas.....	45
SEGUNDA PARTE. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE <i>NANA PARA DORMIR MUÑECAS</i>	61
Capítulo 3. Julio Alfredo Egea y su obra en el panorama poético español	61
I. La Generación del 50 y los poetas andaluces.....	62
II. Donde la memoria se hace verso: vida, obra y poética de Julio Alfredo Egea.....	68
Capítulo 4. La representación de niño en <i>Nana para dormir muñecas</i>	77
I. Presentación general del poemario y estructura externa.....	77
II. Configuración discursiva del niño: tipos de representación.....	81
III. “Déjalo volar”: la representación de niño en la poética de Julio Alfredo Egea.....	87
Capítulo 5. Un niño, cuatro nanas: análisis pormenorizado de las canciones de cuna de Julio Alfredo Egea	94
I. El niño como hablante lírico y la ruptura de la asimetría.....	95

II. El niño como receptor lírico: la memoria, una aventura hacia la otredad.....	100
III. “Sube por esta escalera y alcánceme una canción”: imagen de mundo y función ascensional de las nanas.....	109
Conclusiones.....	112
Bibliografía.....	117
a. Bibliografía primaria y corpus de canciones de cuna.....	117
b. Julio Alfredo Egea y su entorno literario.....	117
c. Infancia, literatura infantil y teoría sobre las canciones de cuna.....	118
d. Teoría y crítica literaria. Bibliografía general de referencia.....	121

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a mis padres, Nomi y Marcelo, que me acunaron desde siempre en los brazos del arte y del amor. Sin ellos, no sería lo que soy. A mi hermana Flor, quien me acompañó —y me sigue acompañando— en aventuras infantiles plenas de sentido, verdad y ficción, aventuras que aún hoy prueban que “el Reino de los Cielos pertenece a los que son como niños” (Mt 19, 13).

A mi directora, M. Lucía Puppo, por su apoyo, por su confianza en mí, por sus ojos de poesía. Por tener la palabra justa e inspirada para impulsarme en el camino. En la figura de ella agradezco también a los miembros del equipo del PIP CONICET “Umbrales de la escritura” y del Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”, que enriquecieron mi investigación con sus comentarios.

A la Universidad Católica Argentina, en particular a la Facultad de Filosofía y Letras, en la persona de su decano, el doctor Javier Roberto González, por concederme la beca en el marco de la cual se llevó a cabo esta investigación.

A mis amigos, mi querida Generación del XI, que a lo largo del tiempo ha nutrido —con poesías recitadas, con ponencias leídas, con chascarrillos oportunos, con charlas desveladas— mi percepción acerca de la poesía y de la investigación literaria. En particular, doy gracias a Vicky Sánchez, por ser a veces la voz de mi conciencia —académica, y no tanto—, a Belu Navarro, por los viajes compartidos, y a Gastón Ghiglione, por su apoyo logístico. También mis compañeros de la SITA —en especial, a Lu y Juan—, que atendieron sin dudarlos mis consultas filosóficas y musicales, con la paciencia que ello implica.

A todos los familiares y amigos que en algún momento colaboraron con la logística necesaria para que esta madre trabajadora pudiera tomarse un momento para escribir. Destaco entre ellos a Carmen —que enriquece mi mundo cotidiano con juegos, nanas, tradiciones y dichos de Cosenza—, a Yami, a mis compañeros del Teatro Colón y a mi abuelo Moisés.

A Cecilia Bajour y a todo el maravilloso grupo humano reunido en su Seminario de Poesía Infantil de la Universidad Nacional de San Martín, por enseñarme a ser “audiovocigramista”.

A Julio Alfredo Egea, por su visión de la poesía y de la infancia. Por hacerme regar apuntes y fichas con involuntarias lágrimas de emoción. A todos los autores, críticos y profesores que han cimentado mi concepción del mundo.

Muy especialmente, agradezco a Pablo, mi marido, quien me impulsa cada día a dar lo mejor de mí misma, me desafía en la indagación de las esencias, me asombra en expresiones ingeniosas, me escucha en mis devaneos poéticos. Por supuesto, a Magda, quien acompaña mis pasiones en bulliciosa alegría; gracias, hija, por entenderme siempre, por hacer pucheros con la “Elegía a Ramón Sijé”, por aprender a decir “Brahms” al identificar su canción de cuna... Gracias por no romper (tanto) mis/tus libros de poesía infantil. Gracias por dejarme traducir tus asombros.

Y, sobre todo, agradezco a Dios por la vida que me ha dado, no exenta de escollos, pero llena de amor y de poesía. Gracias, Señor, por darme esta vocación. Gracias por crear un mundo en el que es posible una belleza que revela, tanto a grandes como a chicos, las maravillas que has obrado. Que nuestra vida sea, entonces, un canto nuevo.

INTRODUCCIÓN

En el vasto campo de los estudios literarios, las investigaciones en torno a las problemáticas, los autores y las obras de la literatura infantil han cobrado una singular importancia, tras abandonar, mayoritariamente, la reflexión sobre su propia marginalidad —punto de vista desde el cual se posicionaban, en general los estudios de la disciplina— (DÍAZ RONNER 2011). Este nuevo paradigma de análisis hace hincapié, ante todo, en la cualidad plenamente literaria de las obras que tal macrogénero comprende, y aborda la pregunta por la especificidad, partiendo principalmente de criterios estéticos. Desde esta perspectiva, se destaca la existencia de subgéneros que, desconocidos en la literatura dirigida a adultos, surgen específicamente en el seno de la literatura infantil.

Este es el caso de las canciones de cuna, subgénero complejo, por cuanto en él se entrecruzan diversas líneas discursivas. Desde las problemáticas que supone una teoría de la lírica integral —estructural y pragmática—, se puede reconocer que confluyen en este subgénero el aspecto estético y el aspecto rítmico-melódico, vinculados intrínsecamente desde la funcionalidad que posee, como parte de la lírica aplicada: lograr que el niño se duerma. Las canciones de cuna son también de interés en el campo de la Literatura Comparada, dado que presentan la relación entre obras anónimas, de transmisión oral, y composiciones en las cuales los autores retoman las producciones tradicionales con el fin de elaborar obras nuevas: ya sea para acercarse, ya sea para marcar una ruptura, las canciones de cuna de autor conocido siempre tomarán como punto de partida los elementos principales de las folklóricas. La génesis de este subgénero dentro del campo de la literatura infantil denota la trascendencia de la presencia discursiva del niño —como locutor o como alocutario— y, desde la representación de niño que conlleva cada obra, guía la investigación hacia una cuestión fundamental: cómo la canción de cuna, en su capacidad —folklórica y poética— de configurar un mundo y de retransmitirlo, está forjando, en el imaginario infantil, una visión del mundo que lo rodea (MORERA DE HORN 1983: 22).

Nana para dormir muñecas (1965), del autor español contemporáneo Julio Alfredo Egea (1926, Chirivel, Almería), constituye una obra sumamente apropiada para

un análisis que tenga en cuenta estas consideraciones acerca del subgénero. Egea involucra en ella componentes propios de las canciones de cuna tradicionales, revisándolos desde una referencia a elementos culturales de su contexto de producción. Además, a través del esquema enunciativo de sus nanas, Egea expresa una representación de niño que se ancla en el corazón de su poética, enmarcada en la generación andaluza de los años 50. La particular visión que propone este autor sobre la infancia y sobre su relación con la voz adulta complejiza el aspecto discursivo de sus canciones de cuna, que presenta una serie de desplazamientos semánticos respecto de las nanas tradicionales. Además, la elección del título del poemario constituye un posicionamiento significativo en función del peso que, para el autor, tiene este subgénero en el campo de la literatura infantil, si se tiene en cuenta que no todos los poemas que incluye en él son canciones de cuna.

Francisco Jiménez Martínez, principal estudioso de la obra de Egea, afirma: “el subgénero infantil se rige por unas convenciones literarias específicas, que lo alejan y lo hacen distinto” (en Egea 2010a: 29). Por ello, no duda en relativizar la importancia de *Nana para dormir muñecas* en el desarrollo de la poesía de Egea, excluyéndola de cualquier posible periodización. Consideramos que este poemario cumple, de hecho, con una serie de convenciones que lo acercan a los niños: los versos breves, la recurrencia de la rima consonante, la tematización de cuestiones cotidianas propias de la vida infantil, la aparición de elementos cómicos, e incluso absurdos, y la utilización de un lenguaje llano figuran entre sus principales características.

Sin embargo, creemos que la resignificación que hace Julio Alfredo Egea de los elementos folklóricos, sumando aportes de las coplas tradicionales y del *nonsense* a las canciones de cuna, hacen que la obra se dirija también a un público culto, que tenga entre sus competencias un conocimiento, más o menos consciente, de los tres géneros. Por otro lado, la apertura a una crítica social, acompañada de una propuesta integradora, se encuentra presente en *Nana para dormir muñecas*, hermanándola con el conjunto de la obra poética de Egea. En este sentido, Jiménez Martínez, en nuestra opinión, exagera la especificidad del poemario, tal vez por no reconocer que el autor logra en él una adaptación perfecta de su poética a los códigos que considera adecuados para el lector niño. Aplicaremos entonces a Egea las palabras que Carmen Bravo-Villasante utiliza para

referirse a Juan Ramón Jiménez: “es imposible en algunos casos trazar una línea formal entre el género infantil y el de los adultos” (1959: 151).

Pero esta frontera no aparece difuminada solamente en lo que respecta a la recepción del texto. Como veremos, el mismo poemario propone una voz en la que, a través de la enunciación o de la memoria, se confunden el niño y el adulto, y se acortan las distancias entre el mundo infantil y el del hombre maduro, entre lo blanco y lo negro, entre la muerte y la vida. Ello nos permitirá, a la vez, volver sobre las consideraciones en las que fundamos nuestro concepto del canon de la literatura infantil: ¿hasta qué punto predominan en él los intereses del niño, o bien, hasta qué punto se entrometen en él los intereses del adulto?

Por esto, un estudio completo de *Nana para dormir muñecas* dará cuenta de su originalidad en la interpretación del género tradicional. Pero, por otro lado, nos permitirá también —en tanto paradigma de la canción de cuna de autor conocido— abrir la teorización sobre este género hacia nuevas posibilidades de análisis.

Por ello, el objetivo de la presente tesis consiste en llevar adelante un estudio de los aspectos del poemario *Nana para dormir muñecas* que vinculan esta obra con las canciones de cuna tradicionales, para constatar qué innovaciones introduce Julio Alfredo Egea en este subgénero, según los sentidos que le atribuye y su concepción de la infancia. En pos de ello, se suman como líneas rectoras de la investigación los siguientes objetivos específicos:

- Generar un marco teórico adecuado para abordar una posible poética de la canción de cuna como género literario;
- Rastrear la representación de niño que subyace en el poemario;
- Analizar las estrategias discursivas con las que el autor configura la situación de enunciación de cada poema, de acuerdo con la sencillez comunicativa propia de las nanas tradicionales, que intenta reflejar;
- Indagar acerca de los roles pragmáticos de hablante y receptor lírico en los poemas, desde el enfoque del análisis del discurso poético y la teoría de la enunciación.

Para alcanzar estos objetivos, se debe considerar un abordaje que tenga en cuenta todas las implicancias del análisis de una obra tan estrechamente vinculada con un subgénero tradicional como el de las canciones de cuna, y, por otro lado, enmarcada en el campo de la literatura infantil. En este sentido, creemos que la metodología más adecuada es, ante todo, comparatística y —dentro de este campo— fundamentalmente genológica. Partiremos, en primera instancia, de la definición de proyección folklórica planteada por Augusto Raúl Cortazar en *Esquema del folklore* (1959), con el objeto de delimitar el lugar conceptual que ocupa *Nana para dormir muñecas* en su vínculo con el subgénero tradicional, en tanto que esta obra presenta canciones de cuna de autor conocido. Además, esbozaremos los límites y la especificidad de la literatura infantil, en una visión de este macrogénero que ilumine y recoja las consideraciones funcionales y estéticas de las nanas.

Desde este entendimiento de lo funcional como elemento definitorio del subgénero folklórico, la comparación entre él y su proyección en *Nana para dormir muñecas* posicionará su eje en torno al estudio de la enunciación en los poemas que componen esta obra de Egea. Los elementos de teoría de la lírica a los cuales apelaremos para dilucidar este problema serán principalmente los que describe Juan María Calles Moreno en su tesis de doctorado *La modalización en el discurso poético* (1997). A la luz de este enfoque, podremos también realizar aportes significativos al campo de la teoría de la lírica aplicada a la poesía para niños.

El desarrollo del trabajo se regirá de acuerdo con el esquema temático que detallamos a continuación. La primera parte de la tesis se enfoca hacia el armado de un marco teórico adecuado para abordar el estudio de la canción de cuna como género, y, en particular, de las canciones de cuna de autor conocido. Su primer capítulo parte de la visión comparatística de las canciones de cuna de autor —que nos permitirá confrontarlas con las canciones folklóricas, por un lado, y con la literatura infantil, por el otro—. El segundo capítulo está dedicado a la teoría de la lírica a la luz de sus aspectos pragmáticos, y por ello podremos allí elaborar la relación entre enunciación lírica y canción de cuna. Habiendo realizado este recorrido teórico en la primera parte de la tesis, en la segunda nos dedicaremos a lo relativo a *Nana para dormir muñecas* y a su autor. En este sentido,

el tercer capítulo brinda una contextualización acerca de la Generación del 50 en Andalucía; a ello se le suma el relato de la vida y la presentación de la obra de Julio Alfredo Egea, así como un breve repaso por su poética. El capítulo cuarto propone una categorización de los poemas de *Nana para dormir muñecas* sobre la base de la representación de niño que subyace en la obra, cuyo estudio nos abre las puertas a la comprensión del mundo de Egea. Por último, el capítulo quinto ofrece un análisis pormenorizado de los cuatro poemas del libro que constituyen, estrictamente hablando, canciones de cuna; para este análisis se profundizará sobre el nivel fónico, el métrico, el léxico, el morfosintáctico y el pragmático de los textos, atendiendo a las repercusiones que estas variables establecen en el plano del sentido. A continuación, se consignarán las conclusiones de la investigación, y finalmente, la bibliografía utilizada.

PRIMERA PARTE

CARACTERÍSTICAS DE LAS CANCIONES DE CUNA: MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Esta niña linda
tiene que dormir
y el pícaro sueño
No quiere venir.*

*Los gatos del barrio
cantan sin parar,
así es imposible
ponerse a soñar.*

Ruth Kaufman, *Arrorró.*

CAPÍTULO 1. VISIÓN COMPARATÍSTICA DE LAS CANCIONES DE CUNA DE AUTOR CONOCIDO: SUPUESTOS FUNDAMENTALES

Para aproximarnos al poemario *Nana para dormir muñecas*, de Julio Alfredo Egea, desde un punto de vista integrador, en el que se destaquen las relaciones que se establecen con las canciones de cuna tradicionales, debemos ante todo delimitar el enfoque teórico en el cual se situará nuestra perspectiva con respecto a este género de la lírica. Para ello, desarrollaremos, en principio, el esclarecedor concepto de “proyección folklórica” propuesto por Raúl Augusto Cortazar. Luego nos referiremos a las inquietudes que rodean al campo de la literatura infantil, en el cual las canciones de cuna surgen como producciones originalísimas. Por último, dilucidaremos cuán estrecho es el vínculo entre la literatura infantil y la literatura popular, y cómo ello inhiere en nuestra comprensión de la canción de cuna como género.

I. Proyección folklórica de la canción de cuna

En primer lugar, resulta indispensable comprender que nos encontramos ante un género que, surgido dentro del ámbito específico de la literatura infantil, se entronca en el fructífero cruce entre la tradición popular y las composiciones de autor conocido. Desde el punto de vista de la rama de la Literatura Comparada que se dedica al vínculo comparatístico entre folklore y literatura, Augusto Raúl Cortazar (1959) ha establecido certeramente la distinción entre estos dos tipos de producciones.

Las primeras, que constituyen el folklore propiamente dicho, se hallan caracterizadas como fenómenos colectivos, socializados y vigentes dentro del pueblo, sin importar que su origen haya sido individual. Además, son “populares, en el sentido de expresión espontánea de una previa asimilación colectiva por el ‘folk’” (Cortazar 1959: 12). Asimismo, el autor afirma que, como tercer rasgo, los fenómenos folklóricos se muestran espontáneos, empíricos y no institucionalizados. Ello, cabe aclarar, se subordina a las cualidades de las sociedades que Cortazar enuncia como ámbito primordial del folklore —“pueblecito remoto, aldehuela aislada, caserío disperso” (1959: 13)—, pues allí “todo se edifica sobre la base de la experiencia” (1959: 14). Otra diferencia tajante con las producciones eruditas del ámbito de la ciudad —en la oposición generalizada “campo/ciudad” establecida, y muy bien detallada, por Cortazar— es la oralidad de las composiciones folklóricas, que se retransmiten por fuera de los soportes estandarizados en la sociedad de la lectoescritura y la imprenta: el vehículo primordial del folklore será la palabra hablada —o, es preciso recordarlo, cantada—¹. Por otro lado, en tanto forman parte de un conjunto cuyo sopesado —aunque espontáneo y tácito— mecanismo de selección proviene de la adaptación a las necesidades básicas del pueblo, estas producciones son siempre funcionales. Y, por amalgamarse de tal modo con una cultura, la persistencia del folklore hace que, además, este resulte sin duda tradicional. “Tal circunstancia favorece el olvido de los nombres de los iniciadores del proceso [...]. La

¹ El anonimato de los textos no orales —sino verbales e icónicos— que hoy se transmiten y retransmiten, propiciados por las nuevas tecnologías de la información y a través de las redes sociales, podría conducirnos, en una reflexión posterior a la de Cortazar, a cuestionar la contradicción, que podría ser aparente, entre este rasgo de oralidad del folklore —rasgo tan apegado a lo anónimo— y el soporte digital escrito, que formaría parte del nuevo proceso que Ong ha denominado “oralidad secundaria” (Ong 1987).

consecuencia es que al finalizar la trayectoria los fenómenos folklóricos —y este es su séptimo rasgo— resultan anónimos” (Cortazar 1959: 19). Por último, a todas estas características se suman diversas realidades de influencia geográfica: el folklore se maneja con una expresión localizada, regional, localista.

Pero, para adentrarnos en el segundo tipo de producciones —que es el que más nos incumbe—, recordemos que Cortazar realiza una importante diferenciación:

Se llama habitualmente también ‘folklore’ a ciertas expresiones, en particular de carácter artístico, como danzas, canciones, música, representaciones teatrales y cinematográficas, etc. no producidas espontánea y tradicionalmente en una región determinada por el ‘folk’, sino cultivadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propio de la cultura popular. No son por lo tanto fenómenos folklóricos, sino proyecciones de esos fenómenos en el ámbito de las ciudades, en el plano de la creación artística individual y destinadas a un público que no es por cierto el ‘folk’ y que con frecuencia se reduce a refinadas ‘elites’. Por otra parte, para producir, expresar y difundir tales proyecciones se utilizan elementos complejísimo (imprentas, escenarios, maquinarias, organización técnica y comercial, etc.) inconcebibles en el modesto mundo del pueblo. (Cortazar 1959: 8)

En este sentido, las proyecciones se mostrarán como formas artísticas no orales, producidas por un autor culto cuya identidad es conocida, y que “revelan inspiración folklórica” (Cortazar 1959: 8). Constituyen la prueba de que el ámbito del “folk” y el ámbito de la ciudad no se revelan como espacios aislados, pues, del mismo modo que el folklore incorpora “la asimilación de elementos irradiados por los centros y ciudades prestigiosos” (Cortazar 1959: 38), la ciudad recibe las producciones folklóricas, para resignificarlas y reproducirlas a través de los medios que le son propios. Desde este punto de vista, la fluidez que se da entre el campo y la ciudad resuena en la bibliografía más reciente bajo la forma de las “culturas híbridas” a las que se refiere Néstor García Canclini (2012), quien destaca la coexistencia actual de la cultura popular con la cultura de masas y la cultura de élites. Según este autor, la posmodernidad cuestiona “la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, [lo cual

permite] elaborar un pensamiento más abierto, para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva” (Canclini 2012: 23).

Incluidas dentro del marco conceptual configurado sobre la base de lo dicho por Cortázar, las canciones de cuna de autor conocido —como aquellas a través de las cuales Julio Alfredo Egea estructura su *Nana para dormir muñecas*— deben entonces comprenderse, en términos architextuales, como una proyección de las canciones de cuna folklóricas —en particular, de sus letras—. Por ello, siempre se deberá tener en cuenta que este análisis se lleva a cabo en el campo de los estudios de la genología, pertenecientes a la Literatura Comparada. Sólo considerándolo en su carácter de proyección de las canciones de cuna folklóricas podremos adentrarnos en la complejidad de un poemario que, propuesto para un público infantil —y olvidado por la crítica—, logra trascender las fronteras del reduccionismo, apelar al género tradicional en el que enmarca su propia voz, y resignificarlo desde una representación de niño original, tanto en lo enunciativo como en lo semántico.

II. Literatura infantil y representaciones de infancia

Puesto que las canciones de cuna de autor conocido se enriquecen no solo gracias a su posicionamiento entre el folklore literario y la literatura de proyección folklórica, sino también gracias a su inserción en la literatura infantil —como una suerte de macrogénero, abierto por naturaleza a una perspectiva comparatística—, resulta indispensable realizar algunas puntualizaciones respecto de este ámbito —tan menospreciado, a veces, tanto por la crítica como por sus mismos creadores y propulsores; pues hasta autores y editores han llegado a considerarlo un género menor, sobre todo en nuestro país (Mariño 1999; Díaz Rönner 2000)—. Al situarse frente a este campo de la literatura por primera vez, a la crítica la asaltan las dudas: ¿cómo se clasifica este objeto tan variado?, ¿es el canon el que define las características de la literatura infantil, o hay una especificidad predeterminada?, y, además, ¿cómo se configura ese canon? En

definitiva, no queda sino remitirse a Michel Tournier: “¿qué sentido tiene hablar de libros para niños?” (Tournier 2003: párr. 7).

Para remitirnos al ámbito del hispanismo debemos recordar ante todo lo que Carmen Bravo-Villasante planteaba en los años cincuenta, en su *Historia de la literatura infantil española*. Según ella, existe una visión acerca de la literatura infantil que la define como “la [literatura] que se escribe para los niños [...] y que los niños leen con agrado. Indispensables la claridad de conceptos, la sencillez, el interés, la ausencia de ciertos temas y la presencia de otros que no toleraría el adulto” (Bravo-Villasante 1959: 11). Esta perspectiva deja traslucir un cierto reduccionismo —que reside, ante todo, en la limitación con la que la autora se figura las expectativas y formas de lectura del niño—, y pone de manifiesto la importancia que se le da al destinatario a la hora de establecer las particularidades del género.

Sin embargo, la misma Bravo-Villasante admite que, en muchas ocasiones, se incluyen en el marco de la literatura infantil obras que no han sido escritas para niños, y se excluyen otras que sí fueron pensadas para ellos. Tal salvedad le suma a la definición inicial un valor histórico y social —un valor contextual y pragmático, podríamos decir— dado que de esta afirmación se sigue que será la comunidad de lectores niños la que —al menos, con una visión retrospectiva— tendrá la última palabra sobre el canon que a ella se dirige. Pero, a la hora de adentrarnos en la problemática de la literatura infantil, el valor de la concepción expresada por Bravo-Villasante sigue siendo coyuntural y, por ende, poco definitorio. Esta leve incongruencia deja abierta la posibilidad de refutaciones o de posturas divergentes, y la misma autora —intuyendo cierta indeterminación en su construcción del campo— señala la existencia de “grandes sorpresas” (Bravo-Villasante 1959: 12) en la literatura infantil, sorpresas que desconcertarán a los críticos.

No deja de resultar relevante para nuestro estudio que, a pesar del desprestigio sufrido —según relata Ricardo Mariño (1999)— por este macrogénero, en Argentina la crítica haya logrado acercarse a una definición más estricta de la literatura infantil, propiciada entre otros factores por la línea divisoria que, suponiendo “un acercamiento al destinatario y una mayor confianza en sus capacidades para construir el sentido de un texto” lograron establecer la prosa y la poesía para niños de María Elena Walsh (Alvarado & Masset 1989: 55). En “Hacia una literatura sin adjetivos”, María Teresa Andruetto

(2008: párr. 5) afirma: “La tendencia a considerar la literatura infantil y/o juvenil básicamente por lo que tiene de infantil o de juvenil es un peligro [...]. Lo que puede haber de «para niños» o «para jóvenes» en una obra debe ser secundario y venir por añadidura”. Con esta sentencia, Andruetto se inscribe en una mirada acerca de la literatura infantil y juvenil desde la cual se da primacía a la cualidad literaria de los textos escritos para niños y jóvenes, como una forma de evitar la asimilación *a priori* de lo infantil y juvenil con los aspectos funcionales y utilitarios que diversos agentes institucionales atribuyen con frecuencia a los productos culturales pensados para niños —y, en este caso, también para jóvenes—. Puesto que por medio de estos agentes se pueden inmiscuir motivos económicos y sociopolíticos en la determinación del campo de la literatura infantil, María Adelia Díaz Röner (1989: 18) denomina a estos aspectos “intrusiones”, y menciona entre ellas la psicología, la moral y la pedagogía. Respecto de esta última, ya había dicho Carmen Bravo-Villasante:

En los principios de la literatura infantil estuvo la pedagogía, y [...] todavía hoy, muchas veces, pedagogía y literatura para niños van de la mano, unas veces como dos buenas amigas, y otras, la mayoría, sufriendo la literatura, como una pobre y bella Cenicienta, la dura persecución de su pedagógica y envidiosa madrastra. (Bravo-Villasante 1959: 12)

¿Por qué habría la pedagogía de envidiar a la literatura? La definición de la literatura infantil y juvenil que Maite Alvarado y Elena Masset nos brindan puede aportar a la resolución de este interrogante. Según ellas, la literatura infantil se ubica “en la intersección de un mensaje estético, literario, y un mensaje que hemos llamado apelativo, en contradicción con el primero” (Alvarado y Masset 1989: 54). El disfrute del lector es brindado por el polo literario del texto. El valor de la obra residirá, en verdad, en el encuentro entre ambos campos, encuentro que, entre la tensión y el equilibrio, permitirá contemplar tanto la cualidad plenamente literaria de la literatura infantil como las bases de su especificidad dentro del campo literario:

Cuando ambas funciones se imbrican y el “prodesse” [“educar”] se funde y se funda en el “delectare” [“agradar”], la contradicción desaparece: entonces, la

apelación vuelve a ser connotada y la ficción recupera su capacidad de “revelar” a través de la experiencia estética. (Alvarado y Masset 1989: 54)

La revelación a través de la experiencia estética constituirá, entonces, la piedra fundamental de toda obra de literatura infantil, siempre que se tenga en cuenta que esta revelación está destinada a los niños. Partiendo desde la base de que el niño, en la primera infancia —ámbito primigenio de las canciones de cuna, así como de otros géneros propios de la literatura infantil—, no está familiarizado con el código de la lectoescritura, diversos autores apuntan a que las representaciones de niño, en la literatura infantil en general, siempre estarán impulsadas por una fundamental asimetría. Tal es el caso de Graciela Montes, quien escribe, desde esta perspectiva:

Hay matices, distintas maneras de vincularse con la infancia, pero primero, necesariamente, está el ogro. Primero está el poder. El poder y el no poder. Primero está lo desparejo: el que no puede frente al que puede, el que lleva en brazos y el que es llevado, el chico mirándose en el grande. Y en ese terreno, en el terreno del poder, no hay como un buen ogro para comprender la infancia [...].

Lo que hace que la infancia sea la infancia, lo que la define, es la disparidad, el escalón, la bajada. Adulto-niño, grande-chico, maestro-alumno, el que sabe y el que no sabe, el que puede y el que no puede. Lo desparejo. Una relación marcada irremediablemente por la hegemonía. (Montes 2001: 31-34)

Esta asimetría llevaría a que el niño, por estar ausente del proceso de representación, se transforme en el representado, sustituido a gusto y placer del autor adulto por un representante textual que al lector empírico quizás le resulte ajeno. Con un marcado matiz que —sobre todo en el análisis concreto de las obras de literatura infantil y de las representaciones de niño que cada una implica— tiende hacia la identificación de cuestiones sociopolíticas, Sandra Carli ha expresado de este modo sus consideraciones en torno a la asimetría que considera implícita en este proceso:

Lo que caracteriza a los procesos de representación es su opacidad, su no transparencia, su impureza, su hibridez [...]. En tanto en la relación de representación los

representados están *ausentes* del sitio en que la representación tiene lugar, el representante siempre transforma la realidad del representado (vacío original), teniendo un papel constitutivo. Si los representados necesitan la representación es porque sus identidades están incompletas y deben ser suplementadas por el representante [...]; es decir, no hay identidades plenas/cerradas previas a los actos de decisión y contenidos de la representación ni previas a los actos de identificación [...].

En relación al concepto de representación, diríamos que la representación de niño remite a una *relación asimétrica*, en la cual (más allá del reconocimiento de los derechos del niño) el representante adulto se ubica en una posición no simétrica, no horizontal, de no paridad, respecto del niño. [...] Por otra parte el niño no puede constituirse en representante de sí mismo, o en todo caso la autorepresentación está atada al tipo de acompañamiento de los representantes adultos. (Carli 2006: 83-85)²

En esta misma línea, Carli añade que para que se lleve a cabo cualquier acción de representación, se pone en juego un mecanismo que incluye, primero, la producción de interpretaciones del adulto respecto del niño y, en segundo lugar, la generación de una toma de decisión. Así, para esta autora, la disparidad que señalaba Graciela Montes se ve plasmada, en primer lugar, en la etapa que podríamos considerar análoga a la *Mimesis I* ricoeuriana, es decir, a la “prefiguración”³: desde un principio, el representante realizará una serie de interpretaciones respecto del representado, otorgándole la identidad que le

² A partir de ahora, siempre y cuando el resalte tipográfico con itálicas pertenezca al autor citado —como se da en este caso—, no lo indicaremos: sólo se especificará si, en algún caso, el resalte tipográfico es de aplicación propia.

³ Paul Ricoeur establece lo que él denomina “tres momentos de la mimesis” (2003: 114). La estructura formal y semántica del texto constituye la *mimesis II* o *configuración*, que media entre una operación previa —*mimesis I* o *prefiguración*— y una operación posterior —*mimesis III* o *reconfiguración*—. Esta distinción se sustenta en la correlación entre narración y temporalidad, proceso que atestigua “el paso de un tiempo prefigurado a uno refigurado por la mediación de uno configurado” (2003: 115). La *mimesis I* se erige como una precomprensión de la experiencia del mundo, pues “cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraza en la pre-comprensión del mundo de la acción”, lo cual recae sobre la aproximación estructural, simbólica y temporal respecto del mundo (2003: 116). Por su parte la *mimesis II* “abre el mundo de la composición poética e instituye [...] la literalidad de la obra literaria” (2003: 114). Pero, afirma Ricoeur, “sólo en la lectura, el dinamismo de configuración termina su recorrido. Y es *más allá* de la lectura [...] donde la configuración del texto se cambia en refiguración” (2003: 866). Ello conduce a la comprensión del tercer momento, la *mimesis III*, como aquel que “señala la intersección entre el mundo del texto y el mundo del oyente o del lector”; y —preciso es destacarlo— “la significancia de la obra de ficción procede de esta intersección” (2003: 866).

parezca conveniente, pues “esa identidad del niño no es previa, no es cerrada, no es plena, sino que es suplementada a través de las interpretaciones que el representante (el que habla en nombre de) construye” (Carli 2005: 86). Luego, en la segunda etapa, el representante debe, forzosamente, generar un acto de decisión, que fijará las sutilezas y ambigüedades que puedan haberse prefigurado en la génesis de la interpretación: todo ello “*deja de estar indeterminado* y se fija en una opción tomada: *es el momento del sujeto*. Esa decisión frena el flujo deliberativo, fija un sentido y un curso de acción” (Carli 2005: 86).

Así, en lo que respecta a la etapa de la “configuración” —o *Mímesis II*—, el autor de literatura infantil toma decisiones que, si nos adscribimos a la línea de pensamiento de Sandra Carli, repercutirán en el significado del texto, expresando una interpretación de niño basada en la asimetría. Esto puede darse en el nivel enunciativo, en el cual el pequeño es representado, por ejemplo, por la voz del narrador, del hablante lírico o del alocutario, o en el nivel semántico, a través de la configuración de un lector implícito con un léxico infantilizante y temáticas acotadas.

Con respecto al problema de la representación de la infancia, Alvarado y Masset dan cuenta de una clave interpretativa de la literatura infantil desde la cual se puede pensar un lector niño con mayor poder del que sugieren estas propuestas, de las cuales —en última instancia— se deduce una imagen de niño como marginal en el proceso de producción de significado:

Sería pertinente aprovechar el resquicio que la denominación del género abre y pensar si —como sucede con la “cultura popular”— lo “infantil” de la fórmula no podría indicar pertenencia por derecho propio y no por delegación. Entendida en este sentido, la literatura infantil sería la literatura de los niños, un sistema literario armado por ellos. (Alvarado & Masset 1989: 57)

Desde esta perspectiva, el niño, partícipe de la etapa de “refiguración” —*Mímesis III* de Ricoeur—, se convertiría en un factor fundamental a la hora de la construcción del campo de la literatura infantil: en el plano de la estructuración del canon, como sugería Bravo-Villasante, hay, de hecho, una elección por parte de los niños. Pero imaginemos el

canon de la literatura infantil como una inmensa biblioteca a llenar, en la cual los niños —según sus estaturas— van colocando en los estantes aquellos libros que seleccionaron de entre todos los que había en la mesa, mientras que otros quedan descartados en el piso... ¿No cabe preguntarse de dónde salen esos libros, es decir, quién los ha puesto en la mesa en primer lugar?

Por ello, siempre hay que considerar que, entre el lector empírico niño y el autor que prefigura un lector implícito niño —ya sea activo, ya sea víctima del reduccionismo infantilizante—, se alza la figura del mediador: el padre, la madre, el cuidador, el tutor, el bibliotecario, el editor —muchas veces, representante de un actor fundamental: el mercado—, el maestro, el librero, el Ministro de Educación... Ellos serán los encargados de proponer las obras para que, a través de la lectura, los niños puedan operar sobre cada una su propio proceso de producción del significado. Cuanto más connotado se encuentre el sentido en el texto, mayor capacidad de participación, mayor grado de inferencia, tendrá el lector implícito; cuanto más explícito se encuentre, menor será la apuesta por un lector niño activo, capaz de denotar los significados.

Por ello, para no caer en la inversión, cuestionada por Andruetto (2008), de poner lo principal en el adjetivo —en lo *infantil*—, se debe tener en cuenta, ante todo, la primacía del mensaje estético y su convivencia —que debe ser gozosa— con el mensaje apelativo. En la producción habitual de obras de literatura infantil —y también de literatura juvenil—, Alvarado y Masset señalan como características recurrentes —podríamos decir, *tradicionales*— del género la reiteración, el acompañamiento de las ilustraciones y la existencia de elementos reduccionistas —como la estructura narrativa de la colección *Elige tu propia aventura*, o la univocidad de las obras moralejísticas— (Alvarado & Masset 1989: 11). Sin embargo, Alvarado y Masset destacan que, desde la producción de María Elena Walsh, la literatura infantil contemporánea, en general, y la argentina y latinoamericana en particular, han experimentado un cambio y empezado a incluir más elementos connotativos. Se trata de la presencia renovadora de “un acercamiento al destinatario y una mayor confianza en sus capacidades para construir el sentido de un texto” (Alvarado y Masset 1989: 55).

La propuesta de Umberto Eco (1986: 190) —vinculada, en particular, con la relación entre la sociedad y los medios de comunicación— de “incitar a la audiencia a

que controle el mensaje y sus múltiples posibilidades de interpretación”, a través de una “guerrilla semiológica”, no puede resultar ajena a esta comprensión de la literatura infantil⁴. En la medida en que las obras literarias, buscando el disfrute del lector, tengan en cuenta representaciones de niño con capacidad de construir sentido, los textos dejarán espacios libres, para permitir la integración del lector niño en el proceso de interpretación, y, por lo tanto, contribuirán a la imagen de un lector implícito activo, habilitado para establecer relaciones semánticas, rellenar huecos de sentido, y reconstruir el mundo simbólico de las obras desde su perspectiva propia.

III. La canción de cuna: entre folklore y literatura infantil

Considerando el concepto de proyecciones folklóricas desarrollado por Raúl Augusto Cortazar, podemos observar que en los estudios de obras de la literatura infantil se torna recurrente la aproximación al tema de la pervivencia y la reformulación de elementos tomados del folklore literario. Así, las variaciones, como reconocía Vladimir Propp (1977), enriquecen los esquemas, y acercan al destinatario niño a tópicos, temas y motivos anteriores al contexto de producción.

Carmen Bravo-Villasante describe esta realidad, connatural a la literatura infantil: “es natural que lo popular y lo infantil vayan unidos. La buena literatura infantil, por fuerza, será siempre popular, es decir, para todos los niños” (1959: 144). En sus inicios, esos cuentos maravillosos que hoy constituyen parte ineludible del canon literario infantil eran relatados oralmente para auditorios que comprendían tanto a niños como a adultos (Carranza 2012). Pero, con la aparición de la imprenta y con la alfabetización, la oralidad y sus vicisitudes —gracias al racionalismo ilustrado— fueron quedando a disposición

⁴ Como es sabido, el planteo de Umberto Eco invitaba a una toma de poder por parte de los espectadores frente a los mensajes de los medios de comunicación masiva. De ese modo, el autor italiano buscaba matizar el *dictum* de McLuhan, que concedía un poder cuasi ilimitado a los medios tecnológicos (con su consigna “el medio es el mensaje”). Por nuestra parte, recuperamos el concepto de “guerrilla semiológica” para aplicarlo específicamente a las audiencias infantiles.

casi exclusiva de los niños⁵. De esta manera, las mismas necesidades de los pequeños y las implicancias de su proceso de formación se ven reflejadas en la multiplicidad de fenómenos folklóricos que rodean a lo infantil. En su conferencia “El niño en función folklórica”, Julio Viggiano Esain explicaba: “[el niño] es elemento fundamentalmente eficaz en la dinámica funcional del patrimonio folklórico [...]. No solamente encierra, sino que también recoge y difunde por su propia necesidad vital infinidad de hechos folklóricos...” (Viggiano Esain 1954). Así, hasta el día de hoy perviven —y lo sentimos en nuestras diversas infancias, y disfrutamos al verlo, aún latente, en nuestros colegios— juegos, canciones, rimas y expresiones antiquísimas, de las cuales cada uno tendrá sus propios ejemplos y versiones.

Dentro de este panorama, que presenta la unión de lo infantil con lo popular, encontramos, a la hora de establecer un paradigma de géneros literarios, la existencia de géneros propios de la literatura infantil, comprendida esta como macrogénero. A diferencia, por ejemplo, de la novela de aventuras o del cuento fantástico —cuyas incorporaciones al macrogénero infantil exigen una adaptación que parte de la literatura llamada “para adultos”—, estos nacen en forma de géneros acabados dentro del mismísimo seno de la literatura infantil, y son destinados desde el primer momento a un lector —o a un oyente— niño. En este contexto se sitúan, entre otros, el libro-álbum, muy popular en el mercado editorial contemporáneo (Rabasa & Ramírez 2012)⁶ y, en el campo de la lírica, las canciones de cuna.

El análisis de estas últimas comprende diversas líneas discursivas, pues, al acercarnos a ellas, es preciso tener en cuenta a un tiempo su estatuto dentro de la relación

⁵ Lo cual incluso le pesó al racionalismo ilustrado, como lo atestigua Azorín en *La regenta*. Este pasaje magistral contribuye a establecer la profundidad psicológica de Ana Ozores, remontándose a la represión que sufrió en su infancia de parte de su nodriza, respecto de las estimulantes imágenes de la cultura popular:

María Santísima era la Madre de Dios, en efecto; pero una vez que Ana volvió del campo diciendo que la Virgen, según le constaba a ella, lavaba en el río los pañales del Niño Jesús, doña Camila, indignada, exclamó:

—Improper! ¿Quién le inculcará a esta chiquilla estas sandeces del vulgo? (Alas 1984: 86)

⁶ Sería demasiado extenso puntualizar todos los libros-álbum que toman como hipotexto tópicos, temas, motivos o relatos propios de la literatura popular. A modo ilustrativo, mencionemos solamente algunas de las obras de este género que trabajan sobre el cuento de Caperucita Roja: *John Chatterton, detective* (Yvan Pommaux, París, 1993), *Caperucita Roja (tal como se la contaron a Jorge)* (Luis Pescetti y Alejandro O’Keefe, Buenos Aires, 1996), *Pobre lobo* (Ema Wolf y Matías Trillo, Buenos Aires, 2001), *La caperucita roja* (Leticia Gotlibowski, Buenos Aires, 2006) y *Un petit chaperon rouge* (Marjolaine Leray, París, 2009).

entre folklore y literatura, y su apelación a un receptor infantil. Siguiendo la propuesta de Cortazar respecto del folklore en general (1959), resulta posible establecer la diferenciación entre dos tipos de canciones de cuna. Por un lado, aquellas de corte tradicional, cuyo autor se diluye en el anonimato; son producidas —de forma espontánea, y con una base empírica— y socializadas en el ámbito del “folk”, y —gracias a que responden a la concreta necesidad de dormir a los niños— mantienen su vigencia a través de una transmisión oral vehiculizada en el canto. Por otro lado, aquellas producciones de autor conocido que, desligadas —en principio— del vehículo primordial de la voz, se inspiran en las nanas tradicionales, para reconstruir en el soporte escrito su funcionalidad y sus estructuras originarias, con todo lo que ello implica. En este sentido, las canciones de cuna de autor conocido constituyen, como se ha dicho, proyecciones del folklore, y su vigencia en la actualidad —evidenciada, por ejemplo, en su aparición bajo el formato de libro-álbum⁷— da cuenta de cuán arraigado se encuentra este género en nuestro modo de vida, incluso en sociedades tan alejadas del “folk”.

Ello pone de relieve que, entre las ocho características que Cortazar enumera para caracterizar a las producciones folklóricas, la que más fuerza tiene, en el caso de las nanas, es la relativa a la funcionalidad: aunque las canciones de cuna de autor conocido no sean populares, socializadas en el “folk”, espontáneas, empíricas, orales, tradicionales y anónimas, sí pueden responder a las mismas necesidades que el fenómeno folklórico al que se remontan. Es decir: mientras los niños sigan teniendo la necesidad de dormir, las sociedades —sin importar lo avanzadas que se crean, sin importar lo alejadas que estén de los elementos míticos que aparecen diseminados en la mayoría de las canciones de cuna (Daiken 1959: 14), sin importar cuánto renieguen de sus tradiciones— seguirán abrevando en las fuentes del folklore, para producir cantos y poemas que ayuden a conciliar el sueño, o bien, que tematizen esta necesidad y sus posibles soluciones.

Así, desde las problemáticas que supone una teoría de la lírica integral —estructural y pragmática—, se puede reconocer que confluyen en estos poemas el aspecto estético —fundamental, como señalaban Alvarado y Masset (1989: 54)— y la reconstrucción —sea por imitación, sea por oposición— del aspecto rítmico-melódico de

⁷ Como es el caso de *Arrorró*, de Ruth Kaufman y Cristian Turdera (Buenos Aires: Pequeño Editor, 2013).

los cantos tradicionales. El vínculo intrínseco, como se ha dicho, se establece desde la funcionalidad que, como parte de la lírica aplicada, posee toda canción de cuna, ya sean las folklóricas, ya sean sus proyecciones: lograr que el niño se duerma. Pedro César Cerrillo Torremocha define la canción de cuna —en general— con las siguientes palabras:

La nana o canción de cuna es un tipo de canción popular que se ha transmitido oralmente de generación en generación, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño. Se admite comúnmente que la nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que el destinatario de la misma concilie el sueño [...]. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa. (Cerrillo Torremocha 2007: 318)

Siempre refiriéndose principalmente a las canciones de cuna folklóricas —y, en particular, a las del cancionero español—, Cerrillo Torremocha pasa luego a clasificarlas dentro de un esquema de Cancionero Infantil que se organiza según las edades del receptor niño, en el apartado de “composiciones que requieren la figura de un adulto como emisor de la cantinela, y que se corresponde con los primeros años de vida del infante” (Cerrillo Torremocha 2007: 318). Aclara también que, en pos de la clasificación, es preciso diferenciar entre dos tipos de nanas, según el orden cronológico-evolutivo. En primer lugar, las nanas que se cantan al recién nacido, que se distinguen por el esbozo melódico de una canción, dicha entre dientes y en la cual prima lo rítmico sobre lo verbal —canciones, entonces, más cercanas al *nonsense*, y gracias a las cuales surgen las famosas partículas de las nanas, como “ea, ea” y las mencionados por Rodrigo Caro “nina, nina y lala, lala” (Caro 1978: 240)—. En segundo lugar, aparecen aquellas que se dirigen al pequeño que ya empieza a hablar, en las cuales la letra cobra mayor importancia: “el chico ya puede conocer el significado de muchas palabras y puede, por tanto, entender la exhortación o, incluso, la amenaza que, en ocasiones, se le transmite con el canto de la nana” (Cerrillo Torremocha 2007: 318).

Con respecto a la vigencia de las nanas, Cerrillo Torremocha no duda en apelar, de forma indirecta, a la conformación de un canon que se alimenta a la vez de los intereses del adulto y de los del niño:

La riqueza compositiva de las nanas y la magia que el niño siente con su interpretación han contribuido a impedir que el género terminara desapareciendo, aunque también es cierto que a ello han ayudado dos hechos más: por un lado, la asunción de la función de arrulladora [...] por parte de los niños [...] y, por otro, la creación de nanas que han hecho autores consagrados en la literatura general y el interés por la fijación escrita y el estudio de estas composiciones. (Cerrillo Torremocha 2007: 319)

En relación con ello, cabe señalar que, en su calidad de lírica aplicada, el estudio de las canciones de cuna complementa nuestra visión del canon de la literatura infantil como un espacio de confluencia y conformidad entre la voz niña y la voz adulta, entre el receptor empírico y el autor o mediador. Si fuera de otro modo, si —como sugería Bravo-Villasante (1959: 11)— fuera privativa la elección por parte de los niños, ¿cómo podrían incluirse en el canon de la literatura infantil las canciones de cuna que se cantan a un recién nacido, por ejemplo? Parecería una obviedad, pero es preciso decirlo: en este caso, el gusto subjetivo del adulto también se pone en juego; y aquí entra la cuestión estética⁸. Pero si, de modo contrario, al niño no le complace lo que escucha —sea por sus palabras, sea por su melodía, sea por el ritmo que acompaña el canto—, ello no lo ayudará a conciliar el sueño; y aquí entra la cuestión funcional. El mismo García Lorca da cuenta de esta experiencia: “yo he presenciado infinidad de casos en mi larga familia en los cuales el niño ha impedido rotundamente la canción” (1969: 102).

⁸ Aunque el desarrollo de nuestro análisis comprende la importancia de la palabra para la consideración del niño, sobre todo desde la representación de infancia inherente a las letras de las nanas, y la unidad intrínseca entre funcionalidad (polo apelativo) y belleza (polo estético), no podemos sino destacar que —respecto de este tema— García Lorca (1969: 96-97) llega incluso a circunscribir la letra de las canciones de cuna a su función estética, alejándola del plano de la funcionalidad: “hacen falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos 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 tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efecto. Pero la madre no quiere ser fascinadora de serpientes, aunque en el fondo emplee la misma técnica. Tiene necesidad de la palabra para mantener al niño pendiente de sus labios”.

Se requiere, por tanto, un ámbito de concordia, y esta necesidad reafirma nuestra visión de la literatura infantil como un espacio en el cual la elección es compartida entre el adulto y el niño, en el cual lo estético y lo apelativo pueden convivir como dos caras de una misma moneda. También desde esta perspectiva podríamos volcarnos a la cuestión del poder, evocada en las ideas de Montes (2001) y Carli (2006) sobre la representación. En la enunciación de una canción de cuna hay, es cierto, una asimetría... Pero, ante la imagen del arrullador que no puede descansar sin antes contentar al pequeño para que se duerma, ¿nos atrevemos a decir que el poder está en manos del adulto?

CAPÍTULO 2. LOS ASPECTOS ENUNCIATIVOS DE LA CANCIÓN DE CUNA

Al tratar la canción de cuna por la relación que guarda con el folklore—como proyección— y con la literatura infantil —en la visión de este macrogénero como confluencia de los intereses del niño con los del adulto—, se ha destacado sobre todo la cuestión de la funcionalidad. Ella, según Pedro Cerrillo Torremocha (2007: 319), entraña el motivo de la pervivencia del género, tanto por la adopción de los niños de la función arrulladora como por la creación culta de nuevas canciones de cuna, escritas por autores conocidos.

Sin embargo, resta analizar una cuestión que se desprende de la necesidad que motiva el canto —o su tematización—, pero que va más allá de ella. Es una característica que reside de forma entrañable en el corazón de toda canción de cuna, sin importar si estamos frente a una madre que susurra al oído de su bebé, frente a un autor conocido que publica un poemario, o frente a un cantante popular que, en un estadio lleno, dedica una composición a su hijo recién nacido. Se trata del aspecto de enunciación lírica inherente a las nanas. Sin él, consideramos que cualquier definición del género resulta inacabada o inexacta. Para adentrarnos en este tema, realizaremos primero un desarrollo de la importancia de la enunciación en la teoría de la lírica. Luego, desde la perspectiva de los roles pragmáticos inmanentes al poema —y de sus implicancias semánticas⁹—, nos aproximaremos a la problemática contemporánea de la poesía infantil. Por último, detallaremos las sutilezas del esquema enunciativo básico de las canciones de cuna, y las oportunidades que se presentan a partir de sus posibles desplazamientos internos.

I. La enunciación en el campo de la teoría de la lírica

La consideración de la enunciación lírica se inscribe en el marco de un complejo desarrollo teórico, cuyos principales interrogantes giran en torno a la concepción del “yo”

⁹ Que podemos vincular con lo que Bajour menciona en el plano de “lo ideológico” (2013: párr. 28).

y a su relación con el autor empírico, a la capacidad comunicativa del poema y, en definitiva, a su cuestionada ficcionalidad. En general —y comparativamente con el desarrollo que esta última cuestión ha tenido en la épica y el drama—, las barreras para la configuración teórica de este problema se han vinculado con el procedimiento, heredado del Romanticismo, de hacer hincapié en la subjetividad de los poemas, en desmedro de su cualidad de ficcional (Calles Moreno 1997: 22; Pozuelo Yvancos 1999: 178)¹⁰.

Estableciendo una frontera entre el género ficcional o mimético y el sistema enunciativo de la lengua, Käte Hamburger considera que la definición del mundo ficticio está dada por la desaparición del “yo origen” real. Por encontrar en ella una presencia de ese sujeto propio de la situación comunicativa real, le adjudica a la poesía la pertenencia al sistema enunciativo de la lengua, con el “yo origen” en el hablante, y la considera separada del género fictivo (Calles Moreno 1997: 16-17). Posteriormente, Dominique Combe hace hincapié en el hecho de que, en verdad, el sujeto que recupera Hamburger para la poesía no es —como podría entenderse desde un punto de vista ingenuo— el sujeto biográfico, sino el “sujeto trascendental del mundo vivido” (1999: 149). Se trataría de un sujeto que se crea “en y por el poema”, pero que no parte de los hechos que se suceden en la vida del autor, sino de su *Erlebnis*: de una experiencia entendida en términos husserlianos como intencionalidad de la conciencia, desligada ya de lo anecdótico. Este doble movimiento constante desde lo empírico hacia lo trascendental definiría la dificultad de soslayar una identidad para el yo lírico, y al mismo tiempo contribuiría a reflejar una despersonalización que, asemejando el sujeto a la pura forma, conferiría al sentimiento un valor universal. Así, a la doble referencia corresponde una doble intencionalidad, por la cual el sujeto lírico se vuelve sobre sí mismo y sobre el mundo (1999: 152). Visto desde una retórica que abrevia en una concepción fenomenológica del hombre y de su forma de resignificar los sucesos cotidianos, el sujeto lírico sería, sí, llevado por la ficcionalización, y se encontraría “en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual no existe” (Combe

¹⁰ De hecho, en la poesía infantil este problema se ve exacerbado, si se tiene en cuenta también que la marginalidad de la poesía no solo queda establecida por la crítica, sino también por el mundo editorial, e incluso por el ámbito escolar (Bajour 2013: párr. 2).

1999: 153), pero no dejaría de contener en sí la capacidad de “saca[r] agua del pozo autobiográfico” (151).

En este sentido, la relectura que hace Combe de la propuesta de Hamburger nos acercaría más a un posicionamiento que, desde la pragmática de la lírica, resignifica la cualidad mimética de la poesía, y hace foco en su capacidad comunicativa. Así, los estudios sobre la lírica retoman la cuestión de la ficcionalidad, que se erige en constituyente de la textualidad literaria (Calles Moreno 1997: 339). Desde esta perspectiva, “la ficcionalidad del discurso literario surge de su ubicación en el contexto de su situación comunicativa” (Calles Moreno 1997: 76). Tomando el concepto de Benveniste de que la enunciación es discursivización de la lengua, Calles Moreno reafirma la anulación de la oposición tradicional entre discurso y comunicación, pues comprende la comunicación en general —y la comunicación poética en particular— como una instancia en la producción del discurso (1997: 1999), yendo más allá de la cuestión de la comunicación en diferido ya establecida para toda la literatura, e incluso de la “comunicación cruzada” propuesta por Núñez Ramos para denominar el intercambio autor real-lector imaginario / autor imaginario-lector real (Calles Moreno 1997: 71).

La primera distinción en este campo se dará entre el discurso natural —no poético— y el discurso ficticio. El primero está conformado por un conjunto que incluye todas las circunstancias que rodean a la enunciación real, tanto en los aspectos espaciotemporales como respecto de las condiciones que determinan, posibilitan o conducen su aparición y su forma. En cuanto al segundo, Calles Moreno reconoce la importancia de la línea teórica sostenida por Martínez Bonati con su concepto de “hablar ficticio” (Calles Moreno 1997: 54-59), e incluye en él a la poesía.

La distinción entre ambos discursos funda —y se sostienen en— el pacto lírico, correlato del pacto narrativo, por el cual Calles Moreno afirma la posibilidad de ficción que el proceso de comunicación desdoblado de la lírica también ofrece, acompañado de la exigencia, por parte del lector, de una actitud de “suspensión de la incredulidad”. En el caso puntual de la poesía, esta actitud del lector viene de la mano de la imposición que hace el autor de una retórica particular, gracias a la cual cede su lugar a otro —el hablante lírico— en el proceso de enunciación: “de tal modo, es posible establecer una doble

situación real/ficticia, o si se quiere, una frontera entre el plano de la realidad y el de la ficción en el proceso discursivo de desdoblamiento que tiene lugar en el discurso literario” (1997: 132). En cuanto implica esta suerte de convención entre el autor y el lector, el pacto literario —en general— se caracterizará por la abstracción situacional, la despragmatización, el acatamiento de un corpus de normas estéticas que cambian con la sociedad y con el tiempo, y las funciones de la comunicación estética: la comunicativa, la hedonista y la formativa (Calles Moreno 1997: 106). Y así como el pacto narrativo fijaba los límites del relato como objeto —situándolo en el lugar del mensaje, cuyo emisor eran el autor o el narrador, y cuyo receptor eran el lector o el narratario—, el pacto lírico implica un doble proceso (Calles Moreno 1997: 131). En el proceso de la enunciación, que Calles Moreno identifica con la situación de discurso, el Autor Real emite como mensaje el discurso poético, que es recibido por un Lector Real. En el proceso del enunciado —enunciado poético—, el hablante lírico (correlato del narrador) emite un discurso, que es recibido por el lector (correlato del narratario).

Como resulta notorio, Calles Moreno se sitúa en una comprensión pragmática de la lírica como comunicación, coincidente con el posicionamiento de Pozuelo Yvancos según el cual se puede comprender la poesía como “modalidad específica de la comunicación”, que se identifica con “su dimensión de privilegiada vía del conocimiento de la totalidad o reconstrucción del mito del hombre-poeta como universo totalizador y fuerza cósmica cuya unicidad se sitúa más allá del lenguaje” (Pozuelo Yvancos 1999: 183).

Ahondar en estas tres reflexiones —la distinción entre discurso natural y discurso ficticio, su relación con la existencia de un pacto lírico, y la consideración de la poesía como forma de comunicación— nos permitirá responder, junto con Calles Moreno, a una cuestión fundamental, que lleva inscrito el problema de la referencialidad: “un poema (un texto poético) no es un suceso ni sólo una representación ficticia fijada en forma escrita. Un poema es discurso mimético o, lo que es lo mismo, discurso ficticio [...]. Quizás lo que no está tan claro es qué tipo de cosa es lo que el poema imita”. Para ello, Calles Moreno toma la idea de Schmid de que “el discurso literario es representación del discurso natural” (1997: 76), y define el discurso ficticio como un “acto de representación global, entendido como libre recreación ejemplar de todas las posibilidades del lenguaje”

(1997: 342). Las características principales de esta estructura lingüística intemporal serán su autorreflexividad y su especial modo de referencia o significación (1997: 78). Un poema no solo representará por medio del lenguaje, sino que, en definitiva, representará el lenguaje —entendiendo la representación más como recreación desde lo ficcional que como reproducción de lo real—. De allí la imprecisión que —explicaba Jakobson (1988)— pudiera surgir respecto de la frontera entre función poética y función metalingüística.

Ante esta permeabilidad de la función poética, que no se limita a la poesía, y que se muestra abierta a otras funciones del lenguaje, cabe cuestionar también el problema formal de la poesía: ¿qué es lo que define al poema?, ¿es esta autorreflexividad causa u origen de los aspectos formales: verso, ritmo, figuras retóricas...? Según el insoslayable estudio de Osip Brik, “todo se deriva del ritmo del discurso poético; la distribución en líneas y sílabas es su consecuencia” (2002: 108). Al mismo tiempo, este autor insiste en que “la actitud correcta es concebir el verso como un complejo necesariamente lingüístico pero que reposa sobre leyes particulares que no coinciden con las de la lengua hablada” (2002: 114).

En el panorama que venimos desarrollando, resulta indudable que este estudio, centrado en la inmanencia textual, puede enriquecerse con una mirada que incorpore los aspectos pragmáticos. Habiendo establecido que la poesía es discurso que imita al discurso, ¿qué necesidad intrínseca a este tipo de representación —que no es copia— lleva a poner en marcha semejante mecanismo de artificio desautomatizador de la lengua cotidiana? Calles Moreno responderá: “los rasgos expresivos [...] no constituyen las características distintivas del lenguaje poético, sino que son la «consecuencia» de lo que lo define, esto es, su carácter ficticio” (1997: 81). De este modo, la especificidad de la poesía se centra en la ficcionalidad del hablante lírico, y las estructuras lingüísticas (Smith, ctd. Calles Moreno 1997: 76) sobre las que se asienten esas funciones comunicativas ocuparán el lugar de las estrategias por medio de las cuales el autor cede su voz al hablante lírico. Calles Moreno resume estas estrategias textuales en tres grandes campos: la disposición tipográfica que se aleja de lo habitual, una especial cadencia fónica

y relación rítmica en el proceso de lectura, y una reiteración regular de elementos¹¹, que se puede relacionar espontáneamente con la rima (1997: 115). Todas estas estrategias conforman un conjunto de indicaciones que el lector, en virtud del pacto lírico, debe seguir: “la poesía, cada poema, no es tanto un mensaje que hay que descifrar, como una regla que debe ser puesta en práctica” (Núñez Ramos, ctd. Calles Moreno 1997: 344).

Por su parte, y en términos semejantes, Pozuelo Yvancos vuelve sobre la autorreflexividad de la poesía, pues la reconoce “como auto-revelación, como lenguaje emergente con visible separación de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas parece imponer a los discursos narrativos” (1999: 181). Expresa así una visión de la mimesis que se aleja de la referencia real, insistiendo en la función reflexiva del poema. Partiendo de esta base, Pozuelo Yvancos (1999: 182) distingue tres tópicos centrales en la visión pragmática de la lírica, que podemos correlacionar con los tres participantes principales de este acto comunicativo: el tópico de la mayor significación —afín al horizonte de expectativas del receptor/lector—, el tópico de la absolutización de la experiencia con el lenguaje —más enfocado en la emisión, es decir, en el emisor/autor— y el tópico de la inmanencia de los roles pragmáticos —lógicamente, centrado en el mensaje en sí—.

En lo relativo al primer tópico, el de la mayor significación, Pozuelo Yvancos cita a Culler para afirmar que el lector se aproxima al poema con la presuposición de que hallará en él una riqueza semántica que hace meritorio que le prestemos atención (1999: 183). Ello se vincula con la polifuncionalidad de la lírica, con su apertura a una lectura plural, aunque Pozuelo Yvancos matiza esta afirmación con la consideración de que, desde la perspectiva pragmática, “el grado de apertura lo acepta el lector comúnmente para el cifrado textual del propio mensaje. De ese modo la lírica lleva el fenómeno general de la *desautomatización* al circuito pragmático y conjuntamente al esquema de referencialidad textual” (1997: 183-184). A ello contribuyen los códigos superpuestos que nutren la poesía con un mayor grado de despliegue imaginativo y de apertura del sentido que el ya existente, gracias a la múltiple codificación, en la narrativa y el drama.

¹¹ Si nos remontamos a lo dicho por Maite Alvarado y Elena Masset (1989: 11), esto cobrará especial importancia en la poesía para niños, dado que la reiteración constituye un elemento característico de la literatura infantil en tanto macrogénero.

Al respecto, resulta enriquecedor recordar la reflexión que sobre este proceso hace Calles Moreno, quien explica que “el lenguaje del poema continúa significando en tanto tengamos capacidad de atribuirle significados” (1997: 81).

El segundo tópico hace referencia a la absolutización de la experiencia con el lenguaje, que Pozuelo Yvancos identifica como herencia del Romanticismo, posteriormente criticada por la deconstrucción, y que luego ha recobrado fuerza con la idea del poema como “totalidad autónoma y de autosuficiente significación” (1999: 184). Por esto, según el autor, Bajtín ha hablado de la lírica como un lenguaje totalitario, impermeable a otros discursos (1999: 185); lo más importante, en lo que hace a este tópico, es que “la experiencia del poeta con el lenguaje es primigenia, fundacional, instauradora” (1999: 186).

Por último, el tópico de la inmanencia de los roles pragmáticos —roles que desarrollaremos con más énfasis en el próximo apartado— es aquel por el cual los deícticos personales, espaciales y temporales se encuentran “subordinados a la propia frase que da lugar a la enunciación que parte del [...] yo lírico” (1999: 186), pues “en la comunicación lírica [...] el discurso mismo llega a plantearse como función del sujeto de enunciación [...], rol y función discursiva advienen idénticos” (1999: 188). Así, la lírica resitúa las relaciones pragmáticas de esta comunicación en diferido propia de la literatura, pues el poema crea una situación de habla que no está prefijada del mismo modo que se da en el discurso cotidiano, pero que tampoco responde —como la narrativa o el drama— a la necesidad de un efecto de realidad (1999: 188). Ello conlleva tres consecuencias: la poesía presenta un margen de ambigüedad, posibilita la generalización de la experiencia —tan importante para Combe—, y contribuye a la extensión de los roles pragmáticos, hasta el punto de que la adaptabilidad del yo puede permitir que el lector se identifique con él. Así, el contexto espaciotemporal se amplía más allá del “aquí y ahora” originarios, y “el lector es liberado de su situación «real» e introducido en un nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones concretas, que multiplica el contexto comunicativo” (Pozuelo Yvancos 1999: 189).

Esta propuesta coincide con el concepto de Calles Moreno de la “contextualización universalizadora” (1997: 82), pues, en medio de su enunciación real —que constituye un suceso natural, histórico, y que Mitchell considera intertexto del

espacio ficcional (Puppo 2013: 19)—, el poema tiene como “efecto característico [...] crear su propio contexto o, más exactamente, invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él” (Calles Moreno 1997: 81). En continuidad con ello, y desde la consideración de Iuri Lotman de que el texto literario se nutre tanto de la lengua natural como del espacio —en tanto lenguajes primarios sobre los que se basa toda cultura— (Puppo 2013: 42), es preciso destacar que “más allá de las diversas formas que asuma la representación del espacio, esta siempre dependerá, en primer término, del *locus enuntiationis* del hablante poético. [...] El espacio afecta íntimamente la organización del texto poético y contribuye a la identidad del sujeto lírico” (Puppo 2013: 24). Con esta misma problemática podemos conectar la descripción que hace Puppo, desde el anclaje de la centralidad del espacio, del concepto de la “estructura de horizonte” propuesto por Michel Collot a partir de la fenomenología de Husserl:

Toda práctica de escritura se relaciona con la experiencia vital y con una visión del mundo. Esto no va en desmedro del componente ficcional de la lírica, pues en su búsqueda por remotivar el signo lingüístico, la poesía opera específicamente con la “simbolización recíproca del sonido, la sensación y el fantasma” [...]. Ligar el poema a un horizonte permite restablecer una relación con lo real que no resulta mimética, pues logra integrar la distancia que separa ambas distancias [...]. A medida que crea su paisaje, el poeta reinventa la lengua y las formas poéticas para expresar a su vez lo más íntimo de sí mismo y una nueva visión del mundo. La escritura del paisaje permite renovar la “relación lírica” en la cual participan tres factores: el yo, el mundo y las palabras. (Puppo 2013: 48)

Puppo sintetiza las cuestiones que giran en torno a la relación del Yo con el espacio, y con sus estrategias y efectos, en una inquietud: “¿cómo pensar la relación entre *el espacio del poema* (el espacio referencial o ficcional donde se sitúa el hablante lírico) y *el poema como espacio* (en tanto dispositivo icónico, superficie sonora y universo semiótico)?” (2013: 64). Concluye que el vínculo entre el espacio-objeto y el espacio de la escritura se da a través del imaginario, entendido como “el dinamismo o la energía que integra en una danza única todos los elementos del poema” (2013: 64); así, el texto poético integra los aspectos formales, los semánticos y los ideológicos o cosmovisionales.

Tanto quien escribe un poema como quien lo lee se alejan gozosamente de su situación concreta, para introducirse en una nueva. Y esto se alcanza porque —en el marco del pacto lírico, aceptado por un lector cuya actitud es la de buscar en el texto una mayor significación—, el autor, en su tarea fundante con el lenguaje, implementa estrategias lingüísticas que lo habilitan para delegar la enunciación en el hablante lírico. Toda la estructura gramatical, semántica y pragmática del poema —la relación entre el “yo” y el “tú”, el tiempo y el espacio— se estructurará, como veremos a continuación, en torno a él, a través de un proceso de modalización (Calles Moreno 1997: 209), cuya importancia resulta fundamental para una acabada comprensión de la poesía para niños.

II. La modalización lírica y la importancia del Yo en la poesía para niños

Al describir los participantes de la enunciación poética —presentados en el tercer tópico de los estudios pragmáticos de la lírica: la inmanencia de los roles pragmáticos—, Pozuelo Yvancos (1999: 186-189) hace hincapié en que el sujeto lírico —o hablante lírico— no resultará identificable fuera del poema (1999: 188). A su vez, destaca que el “tú” puede tener un referente designado por el propio texto, o bien, puede ampliarse para abarcar al lector, e incluso al mismo sujeto. Así, en esta pérdida de la identidad extradiscursiva, el poema gana universalidad, de la mano de la multiplicación de los contextos y de la universalización de la experiencia —tesis que evoca la recuperación de Hamburger llevada a cabo por Combe (1999: 150)—. Pero este fenómeno, aclara Pozuelo Yvancos, no se limita a los deícticos personales, sino que se extiende al contexto espacial y al contexto temporal, generando lo que Oomen llama “espacio de percepción”: “en poesía [...] se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él” (ctd. Pozuelo Yvancos 1999: 189).

En el campo de la poesía infantil, la consideración de la existencia de este “espacio de percepción” puede conducirnos a pensar en la imagen de mundo que se transmite a través de la semántica del poema, ante un lector que —como en el caso de las canciones de cuna y de otras composiciones destinadas a la primera infancia— no siempre estará

preparado para buscar en el poema esa “mayor significación” que Pozuelo Yvancos (1999: 183) le atribuía al horizonte de expectativas del lector que se aproximaba a un poema. Si, al generar un contexto que el lector sentirá como familiar, el poema presupone —como efecto semántico-pragmático— un lector que conoce los elementos con los cuales se forma este contexto, ¿cómo es posible aplicar esta realidad a poemas cuyos destinatarios pueden no solo desconocer los componentes léxicos de la estructura textual, sino incluso tener una comprensión limitada de la comunicación lingüística? Para responder esta pregunta, que regirá los alcances del presente apartado, debemos ahondar en la modalización lírica, es decir, en el mecanismo enunciativo por el cual el poema tiene como efecto la aparición de ese contexto nuevo y múltiple, donde los objetos y los acontecimientos “se mencionan [...] como si vinieran dados” (Oomen, ctd. Pozuelo Yvancos 1999: 189)— y en cómo entran en juego, a través de ella, los participantes de la enunciación lírica, en el caso de las producciones destinadas a niños.

Basándonos en la noción de literatura infantil que tomamos como punto de partida en nuestro primer capítulo, al adentrarnos en la poesía infantil a través de la teoría de la lírica debemos considerar las cuestiones estructurales, semánticas y pragmáticas que configuran la cualidad propiamente literaria de cada obra. Pero no podemos olvidar la presencia enunciativa del destinatario “niño”, la relación que esta particular perspectiva —mediada a través del autor adulto y de su visión de la infancia— establece entre el sujeto y el objeto, y las marcas enunciativas de estas relaciones. Por ello, la aproximación a este fenómeno desde el punto de vista de la pragmática de la lírica supone un enfoque múltiple, que tendrá en cuenta tanto la especificidad de la poesía como su representación implícita de lo infantil, que en el plano de la enunciación puede aparecer identificada con uno u otro participante de la enunciación lírica.

En esta misma línea, bajo la consideración de la poesía focalizada desde lo enunciativo, la representación de niño repercutirá de forma tal que se transformará en un factor estructurante del poema: hacia ella se orientarán los aspectos semánticos, y desde ella surgirán las implicancias pragmáticas, siempre en el tono de una apelación equilibrada con lo estético. Por eso resultará de vital importancia reflexionar acerca de la representación de infancia que subyace en cada poema. Pero, ¿cómo rastrearla? Respecto de ello, Cecilia Bajour afirma:

Así como en la narrativa destinada a niños reflexionar sobre la voz y la mirada casi siempre implica un posicionamiento sobre las diversas representaciones de infancia y de literatura que se supone presentes en los relatos, en la visión crítica de la poesía los interrogantes sobre el sujeto y sus huellas enunciativas invitan a leer los poemas desde un lugar más sustancioso.

[...].

En el caso de la poesía infantil, a las múltiples invenciones del “yo” se agrega un elemento específico que no se encuentra en la poesía para adultos [...], que tiene que ver con la mirada de infancia, ya sea encarnada en la ficcionalización del yo infantil o mediatizada por una voz adulta que intenta aproximarse a la mirada de los niños o representar de diversas maneras un modo de mirar el mundo que los incluye. (Bajour 2013: párr. 28-30)

De este modo, particularmente en la lírica, la búsqueda de la mirada de infancia conlleva que el niño muchas veces pueda aparecer implícito —como el tipo de lector niño que se prefigura el autor—, o bien, explícito. Esta última forma presenta variaciones: en el plano del enunciado, podemos encontrar al niño como tema; en el plano de la enunciación, como hablante lírico —bajo la forma un “yo” niño que desarrolla el poema— o como receptor lírico —ese “tú” al que se dirige una voz adulta—. Desde la perspectiva de la centralidad de la enunciación en la teoría de la lírica, esto implica una puesta en cuestión de la voz poética en los poemas infantiles: en definitiva, se trata de desarrollar un análisis de los participantes de la enunciación lírica que se muestre indisolublemente unido al problema de la representación de niño.

Según Juan María Calles Moreno, el hablante lírico constituye la “función textual de representación del sujeto de la enunciación ligado al proceso de modalización en el discurso poético” (1997: 345), y actúa como “sujeto modalizador” (1997: 198). Así, se inscribe en el complejo proceso de representación textual que hemos descrito en el apartado anterior, en el que confluyen las estrategias del autor y la actitud del lector. En torno a él —y esto resultará fundamental para comprender la representación de la infancia subyacente en cada poema—, el autor articula el/los sistema(s) que constituye(n) el poema, cuyas repercusiones alcanzan desde la estructura gramatical —pronominal, por

ejemplo— hasta las implicancias semánticas —como las isotopías—. En este contexto, y teniendo en cuenta la consideración de la poesía como forma de comunicación, Calles Moreno explica que el autor es garante de la constitución semiótica del texto, mientras que el lector —emparentado con el lector modelo de Umberto Eco y con el “lector como coautor” de Bousoño (Calles Moreno 1997: 169-170)— es garante de su propia actividad semiótica (1997: 169).

La articulación de todos estos conceptos revela un andamiaje fundamental: la modalización lírica, parte integrante de las estrategias del autor. Calles Moreno la define como “el mecanismo de discursivización que caracteriza al discurso poético y que intenta aprehender tanto las relaciones entre el hablante lírico y el lector ficticio, como las del hablante lírico con el enunciado” (1997: 209); puede ser continua o variable a lo largo del poema. En este mecanismo se aúnan la realidad ficcional de la poesía con la manifestación de la subjetividad, que le es propia: así se puede entender esta propuesta como un punto de vista integrador, que se sitúa en un plano desde el cual no se excluyen ni el elemento aportado por el autor empírico, sujeto histórico, ni el vuelo ficcional propio de lo literario. Calles Moreno detalla que el sistema modalizador cuenta con tres estrategias: la actitud lírica —que caracteriza las relaciones entre interlocutores, y que puede ser de enunciación, de apóstrofe o de canción (1997: 223), actitudes que se corresponden con las tres funciones de Karl Bühler: expresiva, representativa y apelativa (Calles Moreno 1997: 224)—, la temporalización (discursivización del tiempo) y la espacialización (discursivización del espacio).

Así como la modalización comprende las relaciones entre el hablante lírico y el lector ficticio, que pueden caracterizarse con las categorías de la actitud lírica, también se dirige hacia las relaciones entre hablante lírico y enunciado. En este sentido, la afirmación de la ficcionalidad del poema no tiene por qué contraponerse con la recuperación del rol de “enunciador de la realidad”, pues la realidad siempre estará mediada por el proceso de modalización en el cual el hablante lírico la enuncia:

El Yo que enuncia el poema se define por su
distancia o cercanía con respecto a los objetos o hechos que

nombra, y esto permite devolverle al sujeto poético su rol de “enunciador de la realidad” sin caer en el biografismo ingenuo. [...] La poesía rompe la polaridad sujeto-objeto. (Puppo 2013: 25)

Desde este punto de vista, el sujeto se caracteriza por su distancia o cercanía respecto de lo enunciado, hasta el punto de que —dado que, por la autorreflexividad del poema, la misma enunciación va configurando a lo enunciado, es decir: el objeto va cobrando sustancia en la medida en que el sujeto lo enuncia— la polaridad que los distingue se ve quebrada. En la poesía para niños, si el Yo coincide con la voz adulta, mientras que las realidades de la vida infantil ocupan el lugar de lo enunciado, la representación de infancia se hará patente en cómo el hablante lírico construye con su voz los objetos enunciados —entre los cuales pueden figurar tanto el niño como los aspectos de la cotidianidad que lo rodean—. Si, en cambio, el rol del Yo es asumido por el niño, serán las marcas de la enunciación las que nos darán la pauta de cuál es la concepción de la infancia que se esconde detrás de ese proceso de representación; en ese caso, el análisis deberá recaer principalmente sobre cómo ese Yo niño establece relaciones con los objetos que enuncia. Por último, podemos ubicar en una zona intermedia al niño que toma el lugar del Tú a quien le habla un Yo adulto. Dado que se encuentra presente de forma explícita en el contexto de la enunciación, pero que no se adjudica el poder de la voz enunciativa, la presencia del niño como “Tú” pondrá de manifiesto no solo cuál es —según la representación de infancia que se maneje— la relación que tiene él con el objeto, es decir, con la realidad enunciada, sino también la relación que con esta mantiene el sujeto adulto. De hecho, en este tipo de poemas la presencia del niño puede incluso ser una excusa, un subterfugio que el hablante lírico necesita como testigo de su propio vínculo con la realidad circundante —en una actitud que pareciera apostrófica, pero que termina por revelarse emotiva, más cercana a la canción—. Por eso podemos analizar allí no solo una representación de la infancia, sino también una del mundo adulto.

Si bien Calles Moreno había establecido que las características formales de un poema son solo estrategias que contribuyen a gestar un hablante lírico sobre el cual se estructura el poema, en la poesía infantil el juego de enunciaciones —así como hoy se ve enriquecido, por ejemplo, por el auge del libro-álbum— ha convivido siempre con la

cuestión del ritmo, pues la línea que divide poesía de canción —en cuanto a la forma estrictamente musical, melódica— se ha mostrado tradicionalmente algo difusa (Bajour 2013: párr. 5). De acuerdo con la interpretación tradicional del ritmo poético, elaborada por el formalismo ruso, “el verso es sólo el resultado del conflicto entre el sin-sentido y la semántica cotidiana, es una semántica particular que existe en forma independiente y que se desarrolla según sus propias leyes” (Brik 2002: 113). En el complejo lingüístico que, desde este punto de vista, constituye la unidad del verso, el sonido del poema — junto con su inscripción en el soporte escrito, a través de las formas de distribución espacial en la página— porta una carga semántica que le permite a la lengua poética distinguirse de la cotidiana, y generar, gracias a ese pilar fundamental, un nuevo universo de sentido. En la poesía infantil, la desautomatización que ello genera repercute de forma directa sobre la caracterización del hablante lírico, ya sea en su relación con el lector ficticio, ya sea en su relación con el enunciado.

Por ello, la desautomatización, tanto en sus niveles semánticos como en sus niveles formales, cobra particular importancia, pues inhiere en el plano pragmático, revelando una gran verdad del mundo natural: los niños toman los objetos cotidianos del mundo de los adultos y, dejando de lado una concepción utilitarista, los reubican para integrarlos en la forma caprichosa del juego. Así, refiriéndose a la importancia de la mirada del niño en la configuración de la voz poética que lleva adelante el ritmo de un poema para niños, Cecilia Bajour afirma:

En su gradual descubrimiento del mundo a través de la palabra, los niños suelen asociar con total desparpajo elementos insospechados y así activan usinas de metáforas y animaciones de lo inanimado [...], donde el choque entre las imágenes disímiles o cercanas, las inversiones lógicas o la desautomatización de frases hechas son algunos de los atajos para llegar al camino metafórico. (Bajour 2013: 49)

En este sentido, en los poemas para niños en los que se toma en consideración a un lector capaz de refigurar los significados, la relación entre el niño y el mundo que lo rodea se percibe y se reproduce de modos desautomatizados, que tienden a huir de las consideraciones reduccionistas de ciertas representaciones de la infancia. Ya sea en obras

épico-líricas¹², ya sea en poemas que describen desde una mirada de infancia las realidades de la vida cotidiana¹³, ya sea en poemarios que trastocan la realidad cotidiana con juegos fónicos y visuales¹⁴, todo buen poema para niños está insuflado por este espíritu desautomatizador.

Así, la poesía se inserta en una definición de literatura infantil acorde a la que hemos desarrollado en nuestro primer capítulo: los recursos formales y la estructura enunciativa se ponen al servicio de una imagen de mundo gozosamente trastocada desde esta perspectiva nueva y renovadora, y sacan a la luz aspectos de la cotidianidad o de la imaginación que se nos presentan bajo la forma de juegos fónicos o espaciales. Puesto que la representación de un lector implícito niño capaz de reponer y construir significados determina desde qué lugar se posicionará el hablante lírico, y cómo será la relación sujeto-objeto que estructurará el poema, el polo apelativo y el polo estético (Alvarado & Masset 1989: 54) se encuentran intrínsecamente unidos, en una convivencia fructífera, de forma tal que resulta imposible separar aquello que alude al niño de aquello que, apuntando a su efecto estético, hace a la poeticidad de cada obra.

Desde esta misma lógica, podemos contestar nuestra pregunta inicial: ¿es posible referir el tópico de la mayor significación (Pozuelo Yvancos 1999: 183) a la poesía para niños, entre cuyo corpus se comprenden los poemas destinados a la primera infancia?, ¿puede el lector niño —emírico o imaginario— hacerse cargo de su propia actividad semiótica (Calles Moreno 1997: 169)? En relación con la definición de literatura infantil brindada por Alvarado y Masset, podemos afirmar que, para el niño, el poema —puesto que el “universo imaginario de un escritor no es... un territorio circunscrito de una vez y para siempre, sino un horizonte abierto y móvil” (Collot, ctd. Puppo 2013: 50)— no solo ofrece esa imagen del mundo que trasunta del espacio de percepción planteado por Oomen (Pozuelo Yvancos 1997: 189). Además de eso —y gracias a la modalización del discurso lírico en lo relativo a los roles pragmáticos, al espacio y al tiempo—, el poema

¹² Pensamos, sobre todo, en los cuentos cantados de María Elena Walsh.

¹³ Como sucede con la contemporánea reinterpretación que Susana Aliano Casales ha realizado del poema “Nubes”, de Humberto Megget, publicado por su editorial Más Pimienta en 2011 con ilustraciones de Claudia Prezioso.

¹⁴ Es el caso, por ejemplo, de *El lenguaje de las cosas* (María José Ferrada y Pep Carrió, Madrid, 2011) y *El mercado de las pulgas* (Juan Lima, Buenos Aires, 2008).

le transmite al niño, de forma natural, la existencia del mundo posible de lo ficcional y de nuestra capacidad poética de gestar y evocar ese mundo. Por ello resulta lícito aplicar a esta realidad de la poesía infantil las palabras de Puppo: “el acto de lectura surge entonces como un nuevo «espacio» de libertad, regido por la complicidad entre autor y lector” (2013: 50), complicidad que, en la situación empírica de la canción de cuna, o bien en su proyección ficcional, se ajusta a nuestra descripción de la necesidad de confluencia y conformidad entre la voz del niño y la del adulto, propia de la literatura infantil. Al indagar en la especificidad de las canciones de cuna, reconocemos que, puesto que el pacto lírico se asume allí por necesidad —en pos de la funcionalidad—, será para el receptor empírico más sencillo aceptar ese pacto —siempre y cuando, claro está, tenga al menos la remota intención de dormirse—.

Así, a través del adulto mediador (Colomer 2011: 15-22¹⁵), el poema para niños también revela la actitud adecuada del lector ante la poesía, expresando una realidad que los pequeños muchas veces aciertan a intuir: si se enuncia un mundo inexistente, ello no puede ser azaroso; sin duda se debe a que, en un aspecto que se capta en principio como lúdico y simbólico, este mundo comporta una mayor significación (Pozuelo Yvancos 1999: 183). Esto es así, aun cuando —en la primera infancia— la mayor significación se encuentra en un plano lingüístico poco desarrollado, pues “hasta las retahílas más insignificantes pueden adquirir la más vasta e insospechada consistencia a raíz de la amplia gama de significados que les son atribuidos por los niños” (Gosio 2000: 10). Para ellos, la extensión de los roles pragmáticos está tocada por el halo misterioso del lenguaje, y en esta apreciación de las palabras, identificadas con los sentimientos, se expresa con más fuerza que nunca la voluntad de comunicatividad que los más pequeños buscan en el contacto de los primeros poemas:

Las palabras, especialmente las de las primeras rimas, son percibidas como sonidos mágicos que preanuncian el acercamiento placentero a los sentimientos propios: como sonidos que sobre todo preanuncian la

¹⁵ Aunque se enfoca en el ámbito estrictamente escolar, aquí Colomer da cuenta de la importancia histórica que tiene el papel del mediador en la aproximación de los niños a los textos literarios, pues gracias a él se introduce socialmente la presentación de “obras directas”.

posibilidad de placenteros acercamientos a los sentimientos de otros. (Gosio 2000: 10)

Cabe aquí recordar que Reisz de Rivarola excluye de la lírica como categoría ficcional a los textos herméticos o absurdos, que no considera creados con el propósito de ser artísticos y que, en sus palabras, “no ostentan pretensión alguna de coherencia en referencia y predicación y que, por ello mismo, no mimetizan, no remiten a ningún esquema conceptual de organización de complejos de experiencias” (ctd. Calles Moreno 1997: 76). En nuestro caso, lidiamos con dos elementos condicionantes de la comprensión: por un lado, la pregunta por la capacidad semiótica del receptor empírico; por el otro, la existencia de formas poéticas que, como los trabalenguas o las retahílas, coquetean con el absurdo, dificultando aún más la identificación de la referencia, o incluso jugando con los significantes, por la reiteración de sonidos o neologismos cuyo sentido no es claro —un poco al modo de la poética creacionista, con su afán por desprenderse de los significados convencionales de una concepción más racional de la lírica—. Sin embargo, es preciso destacar que esos sonidos sin significados fácilmente atribuibles, esos “escollos” o “ruidos” en la comunicación, pueden también comprenderse como una forma de reproducir la totalidad nuestra realidad cotidiana, ampliando la experiencia propiamente humana hacia zonas del conocimiento que incluyen no solo lo diáfano y asertivo, sino también las propias limitaciones, la incerteza y, en última instancia, el misterio de lo inasible —y, por lo tanto, inefable—.

Según este razonamiento, dado que “la ficcionalidad del discurso literario surge de su ubicación en el contexto de su situación comunicativa” (Calles Moreno 1997: 76), la falta de referencia o la naturaleza inasible del mundo ficcional planteado por los poemas infantiles que colindan con el *nonsense* no constituyen un obstáculo para incluirlos dentro del campo de la lírica, sino más bien una oportunidad para ampliar ese campo, desde la consideración de las distintas formas de comunicación que pueden darse en el seno de la relación entre el adulto y el niño. En ella, los autores comprometidos con una representación de niño como lector activo se conectarán, a través de un proceso de desdoblamiento similar al descrito por Combe (1997) —pero basado no tanto en la toma de decisiones de la conciencia respecto de la realidad empírica/anecdótica, sino más bien en las operaciones de la memoria respecto de sus propias infancias—, con la mirada de

infancia. Y, preciso es tenerlo en cuenta, allí buscarán transmitir la confluencia de los modos de mirar del niño con sus modos de conocer, de aprender y de enunciar, con sus “sencillos esbozos de pensamiento que, de pronto, se alejan, cambian de forma y de color” y que por momentos alcanzan “atisbos de significado permanente y convencional [...] como en el juego óptico del caleidoscopio” (Gosio 2000: 10).

III. Las canciones de cuna a la luz de la pragmática de la lírica: esquema enunciativo e implicancias semánticas

Sobre la base de los apartados anteriores, y con el objeto de profundizar en las canciones de cuna, debemos advertir que se trata de un género que, en principio, podría parecer muy atado a su situación de enunciación —e incluso, limitado por ella—. Sin embargo, un estudio detallado de cualquier corpus amplio de nanas da cuenta de que, en muchas ocasiones, las letras del canto se apartan, desde lo explícito, de lo que se podría concebir como su principal funcionalidad y, obviando muchas veces a su alocutario, se encaminan en una catarsis lírica de lo que siente el locutor. Oscilando entre una mayor predisposición a la función conativa —por ejemplo, en las nanas que explícitamente invitan al sueño— y una mayor predisposición a la función emotiva —en las que el enunciador da rienda suelta a sus sentimientos—, las canciones de cuna presentan un panorama complejo a nivel pragmático, en la consideración del interés que persigue cada participante de la situación enunciativa de base —por ejemplo, “dormir al niño y realizar los quehaceres domésticos”¹⁶, contra “no dormirse y seguir jugando”¹⁷—. La cuestión del conflicto de intereses, inherente a esta situación básica de enunciación —observada desde el plano funcional—, comprende a su vez la representación de niño que cada voz enunciativa expresa en su canto —o bien, como desplazamiento enunciativo, la presencia de la voz infantil—.

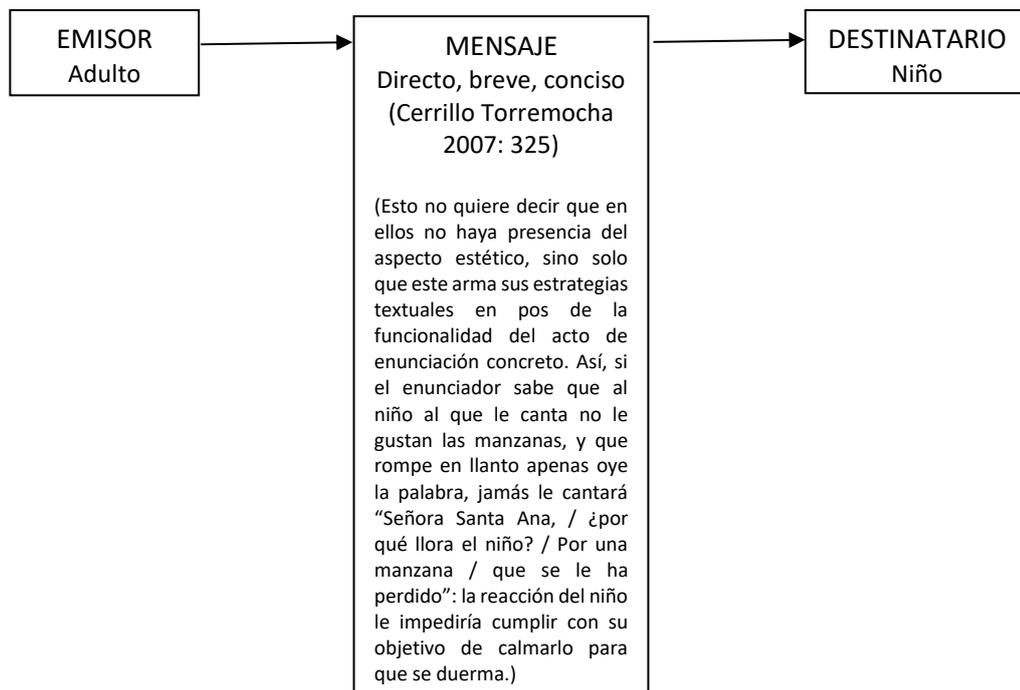
Es de destacar que, en las canciones de cuna de autor —ajenas, en principio, a toda sospecha de pura funcionalidad, pues se trata de una realidad histórica en la cual se

¹⁶ Riera 2009: 23.

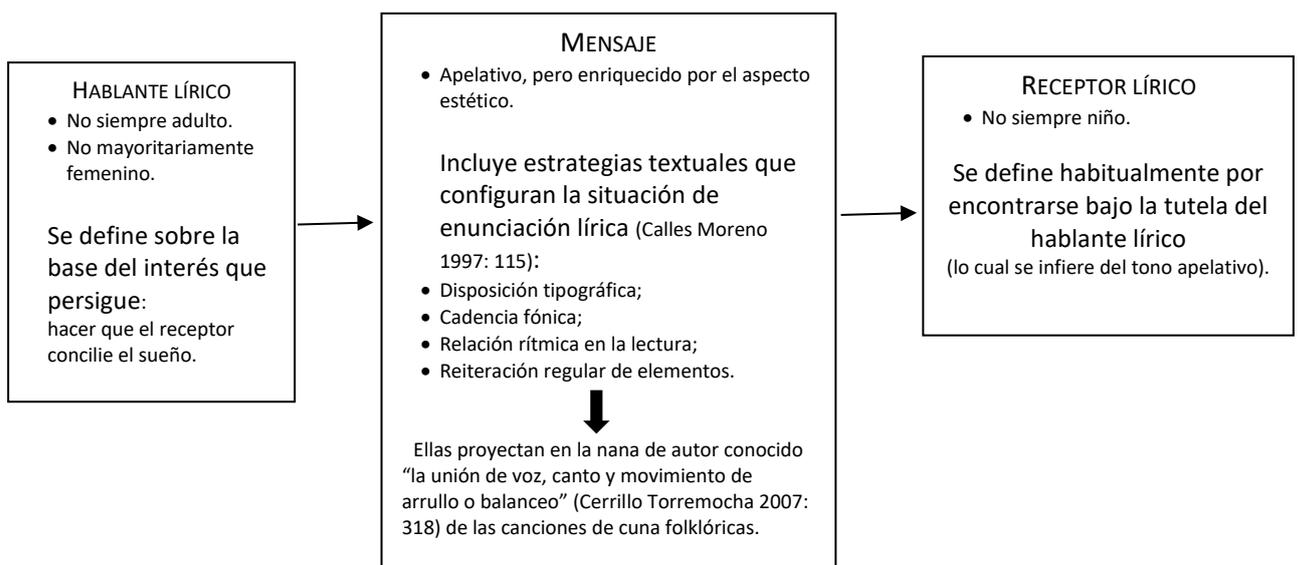
¹⁷ *Arroró*, de Ruth Kaufman y Cristian Turdera, Buenos Aires, 2013.

crea un mundo ficticio (Calles Moreno 1997: 73-74)—, la situación de enunciación lírica intenta proyectar la situación de enunciación empírica de las nanas tradicionales, pero persigue un objeto principalmente estético. Por lo tanto, nuestra aproximación al tema estará direccionada por la caracterización de la modalización lírica que hemos realizado, y cuyo punto de partida es el hablar imaginario, no la situación empírica. En este sentido, podemos decir que, en tanto proyección de un género folklórico comprendido en la lírica funcional, las canciones de cuna de autor responden —quizás en mayor medida que otras expresiones de la lírica— a esa concepción de que “el discurso literario es representación del discurso natural” (Calles Moreno 1997: 76), “libre recreación ejemplar de todas las posibilidades del lenguaje” (Calles Moreno 1997: 342).

Pasemos, entonces, a distinguir los elementos que constituyen el esquema enunciativo básico de una canción de cuna —que responde a lo que Cerrillo Torremocha llama “la sencillez comunicativa de la nana, en la que un emisor (el adulto) transmite un mensaje (directo, breve y conciso) a un destinatario (el niño) del que no se suele esperar contestación” (2007: 325)—, sobre el cual los autores podrán ejercer sus modificaciones. Encontraremos allí al hablante lírico adulto —la madre, la nodriza, el padre; en la tradición hispánica, Cerrillo Torremocha destaca la exclusividad femenina (2007: 323)— y al receptor lírico niño. Él es enunciado muy a menudo como destinatario del canto, desde la presencia de algún vocativo. Estas apelaciones directas pueden venir acompañadas por el posesivo singular —“mi niño”, “niño mío”— o incluso por un epíteto, como “niño lindo”, que suele tornarse sumamente formulístico. Esta interacción se lleva a cabo en un contexto de la enunciación que se hace presente, en general, a través de la expresión emotiva del enunciador cansado (Cerrillo Torremocha 2007: 324; Daiken 1959: 13), y que a veces involucra seres sobrenaturales —maléficos, como el *coco*, o benéficos, como la Virgen, los ángeles o la luna (Morera de Horn 1983: 40)—. El siguiente sería, entonces, el esquema básico de las canciones de cuna tradicionales, cuya situación de discurso se define por la funcionalidad:



En las canciones de cuna de autor conocido —partiendo de una situación de discurso integrada por el “Autor Real” y el “Lector Real” (Calles Moreno 1997: 131)— , a este esquema básico se le yuxtaponen otros elementos, favorecidos por la modalización del discurso propia del poema:



Más allá de la presentación básica Yo-Tú, cuando la canción no tiene una actitud principalmente apostrofada, la letra de la nana puede tomar al niño desde la tercera persona, y centrarse en el Yo. Por poner el caso, en la canción de cuna de autor conocido “¡Duerme!”, escrita por Vicente Medina —a pesar de que no se refiere a la niña con el “tú”, sino a través de la tercera persona—, se plantea un hablante original para el género: “Tengo a la nena en brazos; / yo la he dormido / cantándole una tierna / canción de niños: // La nena va a dormirse / porque es muy buena... / ¡Con su papá, qué a gusto / duerme la nena!” (Lugones et al. 1954: 153). Las marcas de puntuación y la aparición explícita del “yo” nos dan la pauta de la actitud de este enunciador: un sorprendido orgullo por la tarea cumplida.

Como suele suceder en las canciones de cuna (Tejedo Robledo 2002: 211-232), el hablante lírico que arrulla deja entrever sus sentimientos en medio del canto. Por lo general, en la expresión catártica de las madres, ellas incluyen elementos de su quehacer diario, dando así cuenta del contexto que se vive en el hogar: “Duérmeme mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa / ponerme a coser” (Riera 2009: 23). En el poema del argentino Germán Berdiales titulado “Canta la madre pobre” (Serrano 2000: 140) se replica este proceso: “Este niño pícaro / se burla de mí, / cierra los ojitos / y los vuelve a abrir. // Basta de jugar, / basta de reír, / cierre ya los ojos / y quédese así. // ¿Que primero un cuento? / Pues sí, niño, sí; / Había una vez / en cierto país / mucho que lavar, / mucho que planchar, / mucho que zurcir... / Por suerte los niños / dormían allí.”

En este sentido, Cerrillo Torremocha destaca la presencia, como enunciatoras principales en las canciones de cuna de tradición hispánica, de las “madres que expresan sentimientos enfrentados: ternura y enfado, nerviosismo y paciencia, soledad y compañía, alegría y tristeza, carencias y regalos, pero por encima de los cuales siempre es perceptible el amor” (2007: 324). En lo relativo a este hablante lírico, Leslie Daiken describe la existencia de una gran cantidad de nanas que reflejan —principalmente— la emotividad de quien arrulla, a las que denomina “*singing inwards lullabys*” (1959: 13). En ellas se torna recurrente la aparición del contexto de enunciación en el que se da el canto, contexto que se ve descrito ante todo como ámbito de carencia: o se habla de la ausencia del padre¹⁸

¹⁸ “Bye, baby bunting / Daddy's gone a hunting / gone to get a rabbit skin / to wrap his baby bunting in” (en Daiken 1959: 23).

—quien, en las nanas hispánicas, habitualmente se halla de viaje o trabajando (Cerrillo Torremocha 2007: 324)—, o bien, como en la canción de cuna escrita por Berdiales, se refieren las labores cotidianas que agobian a la mujer que canta¹⁹. En estos casos, la unión del dolor y la esperanza nos lleva a concebir la canción de cuna como un género cuya densidad semántica escapa a toda interpretación estrictamente pragmatista o unívoca. Se genera aquí esa mixtura de tonos que le resulta tan propia, y por la cual García Lorca (1969) reconoce la unión entre el misterio y la ironía, entre la inocencia y la angustia. Respecto de ella, Leslie Daiken (1959: 10-13) afirma: “*the quality of a lullaby, while married to its rocking rhythm, evokes different shades, or textures, of feeling [...]. Anxieties are as strong as contentment seems to be deep. In many a nursing mother’s humming, an apparent sunlight is dappled with insecurity*”.

En este tipo de nanas que expresan la emotividad del hablante lírico arrullador, el niño —aunque sea en tercera persona, o desde la representación de infancia inherente al poema, como receptor ideal— no deja de aparecer, al menos implícito, como un cómplice sutil de la enunciación. Teniendo en cuenta la poesía desde el aspecto comunicativo, ¿qué lugar ocupa el niño, si no es aquel al que lo limita la funcionalidad? Daiken (1959: 13) resuelve que, en las *singing inwards lullabies*, el pequeño termina siendo, de forma implícita o explícita, un confidente, al cual —por motivos adecuados a su situación, o no— el locutor le comunica lo que siente. Y este sentimiento de aflicción ante el mundo —que para García Lorca (1969: 94) busca herir la sensibilidad del niño— presenta en las distintas culturas, según Daiken (1959: 14), tres causas: el anhelo de retener al niño, o bien, la ansiedad —temerosa o promisoria— ante su futuro; el arrepentimiento ante el regaño dado al hijo que masculla y no duerme; y el despecho ante la negligencia del padre —o, en algunos casos, el temor ante su regreso—.

Por ello, las canciones de cuna que Daiken (1959: 14-16) recoge de diversas culturas presentan un variado uso de tiempos verbales, que revelan un constante salto desde la situación de enunciación presente hacia un pasado que influye en la cotidianidad actual, y hacia un futuro ansiado o temido. Esta rica amalgama entre pasado, presente y futuro hace que el hablante lírico de las nanas —particularmente, de las *singing inwards*

¹⁹ “Duerme, mi niño / que tengo que hacer / lavarte la ropa / ponerme a coser” (en García Lorca 1969: 97).

lullabies— esté marcado por una estrategia fundamental: la configuración de una representación de niño —hablante lírico, receptor lírico, sujeto del enunciado, o bien, receptor implícito— que se estructura sobre los ejes de la esperanza y la memoria del representador adulto. Desde la perspectiva de la modalización lírica, la canción de cuna, como subgénero, sigue desdibujando en ciertos casos la asimetría niño/adulto (Carli 2006; Montes 2001) que algunos autores plantean para la literatura infantil. Aquí, para el hablante lírico adulto, la memoria funciona como catalizador de un proceso por el cual —contemplando la dificultad del niño para dormir y, en última instancia, el propio miedo a la muerte— identifica su lejana infancia con la del alocutario. El niño-confidente propuesto por Daiken se corporiza entonces como un confidente-espejo, en el cual el hablante, en la expresión catártica de su interioridad, se ve reflejado.

Respecto del lugar que ocupa el niño en las canciones de cuna, resulta de gran utilidad la tipificación que hace García Lorca (1969), aplicada principalmente a las nanas de tradición hispánica, y que relacionaremos con la construcción de una situación de enunciación lírica cuyos participantes se reflejan discursivamente en las personas gramaticales (Calles Moreno 1997: 137). García Lorca enumera cinco tipos de canciones de cuna, que —a fin de establecer una tipología concreta— denominamos, con las palabras de este autor: canción de cuna de huida —que, sobre la base de reflexiones posteriores, reformulamos bajo el nombre de “canción de cuna con hincapié en el futuro”—, canción de cuna de aventura poética, canción de cuna de recogimiento dentro de sí, canción de cuna de autor único, y canción de cuna de la mujer adúltera.

En principio, Lorca distingue la “canción de cuna de huida”: ese tipo de nanas en las que la madre, a partir del miedo, exhorta al niño a la huida, a la evasión de los temores nocturnos, por medio del sueño. Se trata de aquellas nanas protagonizadas no por la primera persona en expresión emotiva, ni por la segunda persona a la que se invita al sueño, sino por una tercera persona que —ausente de la situación de enunciación de la nana— se encuentra presente como potencialidad amenazadora. Como expresa Cerrillo, “el coco es un personaje relacionado siempre con una cierta deformidad o espanto que infunde miedo al niño chico, pero del que no tenemos una imagen clara y del que tampoco sabemos mucho más” (2007: 327). Esta forma de horror sin nombre, según García Lorca, “se trata de una abstracción poética, y, por eso, el miedo que produce es un miedo

cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores” (1969: 98). Cerrillo enumera los diversos nombres que este personaje comprende en la tradición hispánica e hispanoamericana: “bu”, “camuñas”, “cancón”, “cuco”, “papón”, “tío del saco”, “Sacamantecas”, “brujo” y “duende” (2007: 327-333). También añade otros seres que ocupan, en el inmenso corpus de canciones y tradiciones populares infantiles —pues, aclara, “no pensemos que con el coco [...] se asusta sólo a la hora de dormir; también sirve para asustar a los niños que no comen o a los que desobedecen las órdenes de los adultos” (Cerrillo Torremocha 327)—, la misma función, pero que no pertenecen al mundo sobrenatural, sino al natural: “García Lorca señala: «En el sur, el ‘toro’ y la ‘reina mora’ son las amenazas. En Castilla, la ‘loba’ y la ‘gitana’»” (Cerrillo Torremocha 2007: 333). En Hispanoamérica se destacan la cierva y el coyote (2007: 334). Pero, sin importar su forma o los estratos del imaginario que han dado pie a lo largo de los años a esas figuras nocturnas, esta tercera persona se constituye como “no persona”, pero no tanto porque el hablante lírico le reste poder en el discurso —de hecho, si bien no tiene voz en la enunciación, el ser sobrenatural amenazador resulta un factor constituyente de la pragmática de estas nanas, pues en torno a él se organiza el esquema verbal que implica la amenaza—. Su identificación con la no persona ocurre más bien porque, en palabras de García Lorca, “la fuerza mágica del «coco» es precisamente su desdibujo” (1969: 98). Por ello, este tipo de nanas de amenaza apunta a una evasión que sea primero imaginativa, y finalmente, onírica: “la concentración y huida al otro mundo, el ansia de abrigo y el ansia de límite seguro que impone la aparición de estos seres reales o imaginarios llevan al sueño” (García Lorca 1969: 98)

Resulta válido, entonces, afirmar que la aparición de un ser imaginario de estas características coadyuva a la concepción de la lírica en su autonomía respecto del mundo real, pues esta figura pone en jaque toda referencia externa, apelando a una comunicación lírica en la que el receptor empírico se muestre activo a la hora de reconstruir el mundo propuesto en la letra de la canción de cuna, en tanto garante de su propia actividad semiótica (Calles Moreno 1997: 169). Así, se pone de relieve el papel que juega en las nanas la imaginación, ya sea bajo la forma de imágenes convencionalmente ligadas a las palabras, ya sea como lo que Lino Gosio llamaba “sencillos esbozos de pensamiento que, de pronto, se alejan, cambian de forma y de color” (2000: 10). En efecto, Cerrillo

Torremocha puntualiza que, ante el desdibujo del Coco, “los miedos infantiles [...] serán mayores o menores, según sea la propia fantasía del niño destinatario de la amenaza” (2007: 329).

Para Cerrillo Torremocha, la introducción de estos personajes aporta a la nana un planteo de mayor nivel de complejidad enunciativa —podríamos decir, un “ensanchamiento” de la situación de enunciación ficticia—, que logra anidarse con naturalidad en el seno de la sencillez comunicativa de este esquema EMISOR ADULTO – MENSAJE CONCISO – DESTINATARIO NIÑO. Se trata de uno de los elementos que enriquecen la nana desde su consistencia literaria: “el emisor se apoya en determinados personajes [...] para reforzar los contenidos de su mensaje, es decir, para incitar al niño a que concilie el sueño” (Cerrillo Torremocha 2007: 325). Sin embargo, Cerrillo inscribe dentro de estos personajes no solamente al coco y a los monstruos nocturnos que le resultan equiparables en su funcionalidad, sino también a personajes de tradición religiosa, animales o elementos de la naturaleza (2007: 325). En estos casos, el matiz que Cerrillo Torremocha añade a la visión lorquiana nos puede llevar a reformular la denominación de la canción de cuna de huida, para decantarnos por una postura que incluya no solo la amenaza —“que viene el coco” (Cerrillo 2007: 330), sino también la promesa de protección —“Duérmete, niño mío, / duerme y no llores, / que te mira la Virgen / de los Dolores” (Rodríguez Marín 1951: 27)—, o incluso de premio —(“Si este niño se durmiera / yo le diera medio real” (Cerrillo 2007: 326)—: actitudes todas que son recogidas, aunque no sistematizadas, por Daiken (1959: 14). Amenaza, promesa de protección y promesa de premio se amalgaman para confirmar, una vez más, la pluralidad de los tonos que, bajo la misma premisa de funcionalidad, alimentan a la canción de cuna. Así, nos atrevemos a proponer el reemplazo de la denominación que hemos establecido siguiendo a Lorca —“canción de cuna de invitación a la huida”— por un término más abarcador: “canción de cuna de énfasis en el futuro”. ¿Quién aparecerá, amenazante, si el niño no duerme?, ¿qué protección celestial llegará cuando se haya dormido?, ¿qué recompensa o logros obtendrá al despertar? Las canciones de cuna de énfasis en el futuro dan respuesta a estas interrogantes, planteando una situación de enunciación que —coincidentalmente con lo propuesto, sobre la única base del miedo, por García Lorca— se encuentra marcada por la evasión.

Continuando con la tipologización de las nanas llevada a cabo por García Lorca, encontramos en segundo lugar un tipo de canciones de cuna que, en palabras del poeta, podemos llamar “de aventura poética” (1969: 98-101): son aquellas en las que, en un tono melancólico, se describe un paisaje, generalmente nocturno, en el que uno o dos personajes innominados desarrollan una acción muy sencilla. El efecto de este tipo de nanas reside en que “la madre lleva al niño fuera de sí, a la lejanía, y le hace volver a su regazo para que, cansado, descanse” (García Lorca 1969: 100). En las canciones que García Lorca presenta dentro de esta clasificación, se da cuenta de que el niño no tiene lugar ni como enunciador ni como enunciatario, pues se trata de un corpus que el autor ha recogido de situaciones de enunciación empíricas, definidas exclusivamente por su funcionalidad. Los protagonistas son presentados en tercera persona, lo cual sí coincide con la caracterización benvenistiana de esta persona gramatical, pues “ningún personaje de estas canciones da la cara” (García Lorca 1969: 100); desde luego, ello contribuye a fomentar la imaginación del niño. Pero, al entrar en relación con el niño al que —como receptor implícito, ya despegado de lo empírico— está dirigido el canto, comprobaremos que este tipo de nanas responden a lo que Oomen llamaba “espacio de percepción”: en ellas, de hecho, “se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él” (ctd. Pozuelo Yvancos 1999: 189). Los versos de Granada que brinda García Lorca resultan ilustrativos: “A la nana, nana, nana, / a la nanita de aquel / que llevó el caballo al agua / y lo dejó sin beber” (1969: 100).

A continuación, García Lorca define las nanas que traen consigo el “recogimiento dentro de sí”: la madre va con el niño, en un predominio de la relación Yo-Tú que genera su propio espacio de contención materno-filial, y que incluso puede representar al espacio exterior como un lugar de peligro: “Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos, viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor, dentro de una uva!” (García Lorca 1969: 101). Gran ejemplo de este tipo de nanas, en las canciones de cuna de autor conocido, son los poemas de este género escritos por Gabriela Mistral²⁰.

²⁰ A modo de ejemplo, podemos mencionar “Apegado a mí”, “Rocío”, “Encantamiento”, “Corderito” y “Meciendo”. Cabe destacar que todas estas nanas —junto con “Hallazgo”, que no responde al criterio que hemos enunciado— fueron musicalizadas en conjunto por Carlos Guastavino, en su serie *Seis canciones de cuna* (1945). Los motivos de la selección de estos títulos para la serie, así como las características comunes

La siguiente serie que describe Lorca es la que podemos denominar —en palabras del poeta— “canción de cuna de actor único” (1969: 102). Existen dos subtipos: en primer lugar, aquellas canciones de cuna en las que “la madre hace de niño” (García Lorca 1969: 101), como la recogida por García Lora en Salamanca y Murcia: “Tengo sueño, tengo sueño / tengo ganas de dormir. / Un ojo tengo cerrado, / otro ojo a medio abrir” (1969: 101). Este autor interpreta tal acto como una usurpación autoritaria y, en este sentido, las equipara en su semántica al segundo tipo: el constituido por las nanas en las que se abandona al niño, bajo la forma del Tú, en un poema que —como aquel que afirma “Tú madre no está; no tienes cuna” (García Lorca 1969: 102)— mayoritariamente describe situaciones desagradables: “El niño es maltratado, zaherido de la manera más tierna [...]. Ya no se trata de amenazar, asustar o construir una escena, sino que se echa al niño dentro de ella, solo y sin armas, caballero indefenso contra la realidad de la madre” (García Lorca 1969: 102). En ambas —ya sea por el autoritarismo que Lorca denuncia en las canciones de cuna cuya primera persona es el niño, ya sea por monopolización del discurso que hace la madre al dirigirse de manera imperativa a un Tú que no puede responder—, la apreciación de Lorca resulta coincidente con la visión bajtiniana de la lírica, según la cual “el lenguaje autoritario” tiene la característica de “proponerse como singular y único, alejado de los dialectos sociales no literarios” (Pozuelo 1999: 185).

Por último, García Lorca menciona la “canción de cuna de la mujer adúltera” (1969: 106), en la cual, por lo general, el receptor lírico se identifica con el amante, mientras que el niño pasa a ocupar el lugar de la tercera persona. Tal es el caso de una nana que García Lorca transcribe en diversas variantes; en una de ellas, correspondiente a un testimonio de Burgos, la madre canta, para un sugerente Tú: “Qué majo que eres, / qué mal que lo entiendes, / que está el padre en casa / y el niño no duerme” (García Lorca 1969: 107).

Tenemos, entonces, cinco tipos de canciones de cuna, cada uno de los cuales suele presentar un esquema enunciativo que no resulta restrictivo —pues las variantes que pueden realizar los autores o enunciadores empíricos son casi infinitas—, pero que sí puede contribuir a la ampliación, sobre la base del análisis de las personas textuales, de

a todas estas composiciones musicales, plantean futuras líneas de análisis desde el punto de vista de la tipología lorquiana de las canciones de cuna.

ese esquema enunciativo básico dado por la situación comunicativa propia de la funcionalidad. Los dos primeros tipos, la canción de cuna de huida —o de hincapié en el futuro— y la de aventura poética, se relacionan sobre todo con terceras personas, que — en la visión teatral de García Lorca— actúan como personajes. Luego, en las canciones de cuna de recogimiento dentro de sí, el yo y el tú van juntos, hasta el punto de que a veces se funden en una primera persona plural. Las de actor único, según la clasificación de García Lorca, se construyen desde un yo autoritario, o bien, se enfocan hacia el tú; la interpretación que él hace de este tipo de canciones de cuna resalta el autoritarismo de la madre, inscribiéndose en una concepción de la comunicación lírica en la cual el lenguaje poético se muestra impermeable a otros discursos o realidades (Pozuelo Yvancos 1999: 185) —realidades como, en este caso, la participación del niño en el proceso de producción del significado o, al menos, en la regulación de lo que se le canta—. Sin embargo, es preciso procurar una tipologización que vaya más allá de las nanas de la tradición española, es decir, que pueda dar cabida a las variaciones ingenizadas por autores pertenecientes a otros países y tradiciones poéticas.

Desde esta perspectiva, creemos que muchas de las canciones de cuna de este cuarto tipo mantienen, mediante la configuración de un Yo lírico que se apoya en las propias vivencias del enunciador empírico —resignificadas por la conciencia— (Combe 1999), su apertura a una identificación entre el adulto y el niño que no replique siempre la asimetría de base. La autonomía del Yo creado “en y por el poema” (Combe 1999: 149) y la consideración de la necesidad de que coincidan la voluntad del niño y la del adulto coadyuvan a esta interpretación.

Por último, en la canción de cuna de la mujer adúltera al niño se le adjudica el papel de la tercera persona, porque “no tiene importancia de ninguna clase. Es un pretexto nada más” (García Lorca 1969: 107).

Los aspectos semánticos que involucra cada tipo de canción de cuna —como un dispositivo architextual genérico, flexible ante la originalidad concreta de cada texto— se relacionan principalmente con la representación de niño que cada una conlleva, y con la semiotización del espacio que surge en torno a ese niño.

En la canción de cuna que hemos llamado “de hincapié en el futuro”, el niño es considerado como un sujeto permeable a la visión adulta del futuro —porque se asumen

su credulidad o su confianza— y atento a la posibilidad de lo sobrenatural, como forma protectora o como forma amenazante. Todo ello redundando en la representación de un niño con gran capacidad imaginativa, aunque las imágenes que construya se basen en las expectativas y los lineamientos del adulto —en definitiva, en el imaginario propio de la cultura en la que se inscribe la nana—. En el movimiento de la imaginación, en esa fuerza de la potencialidad constante de lo ausente reside la naturaleza cíclica de la canción de cuna que, desde el presente, apunta hacia un futuro que no podrá comprobarse nunca desde la situación de enunciación de base. Así, se configura un espacio cuyos símbolos responderán mayormente a la caracterización del régimen nocturno copulativo de la imaginación descrito por Durand (Puppo 2013: 33-34), en el cual el monstruo aparece —a diferencia de lo que sucede en el régimen diurno— bajo el desdibujo de la oscuridad, y la luna establece un eje. En torno a él giran tanto los símbolos de protección —“Duérmete, niño de cuna, / duérmete, niño de amor, / que a los pies tienes la cuna / y a la cabecera el sol” (Cerrillo Torremocha 2007: 326)— como los indicadores temporales de este ciclo que se reinicia cada noche —“que la luna redonda / ya está por llegar” (Morera de Horn 1983: 41)—. No deja de ser significativo que en gran parte de las canciones de cuna que amenazan con la presencia del Coco (Cerrillo Torremocha 2007: 329-330), el matiz de futuro se expresa justamente a través de esta naturaleza cíclica, pues desde el aspecto gramatical, puede usarse el presente genérico —“...que ahí viene el coco / y se lleva a los niños / que duermen poco”—, o bien, una combinación de presente y futuro —“...que ya viene el coco / y te llevará”— (Cerrillo Torremocha 2007: 330). Sin embargo, eso también puede volver menos efectiva la amenaza, por la naturalización del personaje tenebroso que brinda la reiteración: “Con decirle a mi niño / que viene el coco / le va perdiendo el miedo / poquito a poco” (Cerrillo Torremocha 2007: 330).

El segundo tipo de canciones de cuna, el que nuclea a las de “aventura poética”, propone un niño abierto al exterior, que transita sus “primeros pasos por el mundo de la representación intelectual” (García Lorca 1969: 100). Su vuelo imaginativo va de la mano de su incipiente capacidad de abstracción, que lo hace capaz de figurarse a los personajes, sustantivos arquetípicos innominados que el poema recrea desde una visualidad parcial, pues “ningún personaje de estas canciones da la cara” (García Lorca 1969: 100): el niño los “va dibujando necesariamente y [...] se agrandan en la niebla caliente de la vigilia”

(García Lorca 1969: 99). El difuso espacio de estas canciones constituye, en palabras de Lorca, un “paisaje abstracto, casi siempre nocturno”, y la lejanía espacial, que abrevia en la anonimidad de los personajes y en la sencillez de sus acciones, provoca un distanciamiento enunciativo. Así, los roles pragmáticos se descolocan, ante la evidente ficcionalidad del Yo —“A mi caballo le eché / hojitas de limón verde / y no las quiso comer”—, tan alejado del enunciador empírico arrullador; o ante la despragmatización simbólica de los verbos en imperativo, inherente al paisaje —“Las vacas de Juana / no quieren comer; / llévalas al agua / que querrán beber”—. Aquí el estudio del paisaje propuesto por Michel Collot (1989) entra en juego necesariamente con la funcionalidad de la nana: en la vaguedad de los contornos de la imagen y en la anonimidad tipificante de los sustantivos, se posiciona, como horizonte implícito de este paisaje de aventura poética, la línea que divide la vigilia del sueño.

En tercer lugar, las canciones de cuna “de recogimiento dentro de sí” presentan una imagen de niño tierno, necesitado: se trata de una figura que debe ser protegida, y que se construye sólo en su relación con la madre, a veces absorbida por esa primera persona plural. El imaginario espacial que acompaña al niño de estos poemas corresponde perfectamente al régimen nocturno digestivo planteado por Durand (Puppo 2013: 33-34). Los elementos que más se destacan, en este aspecto, son el propio enunciador —la figura de la madre— en su relación con el niño; la percepción coincide con la idea del microcosmos y de la morada, y las imágenes recurrentes incluyen la alimentación, el centro y la noche. El reflejo dominante nuclea las sensaciones coenestésicas²¹, térmicas, táctiles, olfativas y gustativas, y la miniaturización.

En cuanto a las canciones de cuna en las que el niño es el actor único, diremos que la representación del infante, desde nuestra perspectiva anclada en la enunciación, diferirá de acuerdo con el subtipo del que se trate. En las canciones de cuna en las que el Yo se identifica con el niño, las implicancias semánticas de esa estrategia configuran un hablante lírico ficcional capaz de hablar, partícipe de su propia construcción de significado. En este sentido, la actitud autoritaria que detectaba García Lorca (Lorca 1969: 101) se puede llegar a diluir en la autonomía de ese hablante lírico creado en y por

²¹ Es decir, las que derivan de la interiocepción. Se caracterizan porque nuclean el conjunto de sensaciones que no es percibido de manera directa por ninguno de los sentidos: su objeto es el propio cuerpo.

el poema. Allí, al pequeño se le brinda una voz en la que puede expresar, al menos parcialmente, su voluntad. Pero la clave es que la hibridez que Carli reconocía como característica de los procesos de representación juega, en verdad, a favor del representado, pues —respecto de la situación empírica de producción de la nana— el niño no se halla “ausente del sitio en que la representación tiene lugar” (Carli 2006: 83), sino que, como se ha establecido, su voluntad confluye con la del adulto en la elección del cantar. En el segundo subtipo, el que considera al niño como un Tú, la figura de niño que se establece incluye la posibilidad de comunicarse con el niño; por eso Cerrillo Torremocha coincidirá con otros autores en que las nanas aquí englobadas se dedican a los niños que ya reconocen palabras (Cerrillo Torremocha 2007: 318). En el caso de que un arrullador empírico las refiera a un recién nacido, por ejemplo, ello no obsta a que la autonomía del mundo ficcional presentado por el poema cree una representación de niño fijada, que percibe sobre todo la poesía como ámbito de comunicación. En estos casos, la actitud autoritaria coincide con la percepción del niño como un sujeto maleable, que no se distingue —como en el subtipo anterior— por su voluntad, sino por su capacidad de respuesta ante lo que le indiquen los verbos en imperativo. En ambos subtipos, el espacio se genera en torno al niño, ya sea un Yo o un Tú, y suele ser nocturno, aunque —por la presencia tanto de sensaciones rítmicas y kinésicas como coenestéticas— podrá variar entre el régimen copulativo y el digestivo.

Finalmente, la canción de cuna de la mujer adúltera no representa directamente al niño, sino que —a través de su ausencia— podemos intuir en ella una visión cosificante, que asimila al niño al resto de los quehaceres del hogar. En relación con los modelos clasificacionales del espacio, este tipo de poemas surgen de una distinción primordial entre el adentro y el afuera —eje que surge del ocultamiento, como tópico—, entre lo propio y lo ajeno —que se refleja en la tensión de la pertenencia—. Dentro de este esquema semántico-espacial, el niño ocupará el lugar del adentro y de lo propio, junto con otros elementos de la vida cotidiana de la mujer, y la ausencia de sueño en el chico será lo que impida el ingreso del hombre ajeno, que viene desde el afuera: “El que está en la puerta / que non entre agora / que está el padre en casa / del neñu que llora”; “Qué majo que eres / qué mal que lo entiendes, / que está el padre en casa / y el niño no duerme” (García Lorca 1969: 106-107). Es preciso hacer notar que, en estos casos, a diferencia de

lo que sucede en la mayoría de las nanas (Cerrillo Torremocha 2007: 324), el padre sí está presente, y se lo asocia con el niño, pues ambos forman parte del impedimento para que entre el amante. En el verso “y el niño no duerme” se nos da una imagen de la representación del sueño presente en este tipo de canciones: el sueño equivale a la ausencia²².

Hemos desarrollado las características enunciativas, pragmáticas y semánticas de estos tipos de nanas, a fin de proponer una tipología más amplia, comprensiva de las variaciones que puedan formular, sobre el esquema básico del género, los distintos autores o los distintos enunciadores empíricos en cada nueva composición o versión de una nana. Pero tales categorías no deben entenderse como restrictivas: al contrario, la esquematización propuesta debe servir para identificar la unicidad o la variedad de representaciones de niño que pueden caber en una canción de cuna, o bien, en la propuesta de canciones de cuna articulada por un mismo autor o en un mismo poemario, cuyas formas pueden complejizarse en la hibridación de los distintos tipos.

El hilo conductor de estas posibilidades, dentro de un género que, pese a su funcionalidad, se muestra tan versátil, es la particular mixtura de sentimientos (Daiken 1959: 10) que se expresan en una convergencia de dos tonos. Por un lado, figura el tono “afectivo, muy familiar”, que le confiere a la canción de cuna “la frecuente presencia de la madre, la mención de la ausencia del padre, las referencias a diversos quehaceres hogareños [...] y el constante recuerdo del amor que los padres sienten por su hijo” (Cerrillo Torremocha 2007: 325). Este se ve potenciado por los diminutivos y por los frecuentes estribillos —identificados ya por Rodrigo Caro, quien hablaba de “las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres, que son «nina, nina y lala, lala»” (Caro 1884: 240)—, que inducen un ritmo “reiterativo y machacón” y apelan directamente a la “especial sensibilidad” del niño ante los estímulos sonoros (Cerrillo Torremocha 2007: 325). Por otro lado, encontramos el tono imperativo, que viene dado por la invitación al niño para que concilie el sueño lo antes posible (Cerrillo

²² Esta representación del sueño como equiparable a la ausencia —o, en contrapartida, la comprensión de la vigilia como presencia— continúa una tradición presente en el Romancero español, entre cuyas expresiones más conocidas está el “Romance del enamorado y la muerte”. Allí, en la situación similar de mantener al amante afuera, la enamorada dice: “Mi padre no fue a palacio / mi madre no está dormida” (Menéndez Pidal 2008: 38).

Torremocha 2007: 326). Ambos tonos, de los que surgen las múltiples posibilidades textuales que hemos descrito, abrevan en la capacidad de síntesis vital que se pone en juego en un momento en el que lo estético y lo utilitario se dan la mano. Por ello, Pedro Cerrillo afirma: “en la nana hispánica está contenida la propia dualidad de la vida misma desde sus orígenes, así como los sentimientos que más vivamente han caracterizado al hombre, con sus obsesiones, sus amores, sus miedos y sus esperanzas” (Cerrillo Torremocha 2007: 336).

Desde la pragmática de la lírica, los distintos tipos de canciones de cuna se caracterizan por constituir una confluencia —no siempre perfecta— no solo entre la voluntad del adulto y la del niño, sino —ante todo— entre el aspecto apelativo, atado a la funcionalidad y más patente en las obras folklóricas, y el aspecto estético, que —presente también en la tradición oral— puede ser explotado por los autores en el esquema enunciativo. En cuanto poema, cada canción de cuna, según las estrategias con las que su autor delega la enunciación en el hablante lírico y el espacio que brinda para la actividad semiótica del receptor empírico, conlleva una representación de niño, que se erigirá con sus propiedades particulares, independientemente del receptor empírico del canto, por la fuerza de la autonomía que presenta el habla imaginaria del poema. Así, en torno a este niño y a sus características se genera también un espacio peculiar de percepción, cuyos objetos y acontecimientos le son transmitidos al niño con familiaridad. Gracias a ello, la canción de cuna construye una imagen de mundo en la que la autonomía del juego ficcional no anula la posibilidad de establecer una referencia con la realidad empírica: por el contrario, contribuye a realzar esta realidad a través de operaciones de la conciencia del autor adulto, quien apela a la memoria de su infancia para superar la asimetría con el niño. Estos son, como veremos a continuación, los mecanismos que se ponen en juego en el modo a través de cual Julio Alfredo Egea plantea la relación entre su representación de la infancia y su voz poética, en un poemario cuyo eje semántico se ancla en una visión armónica y ascensional de las canciones de cuna.

SEGUNDA PARTE

NANA PARA DORMIR MUÑECAS: CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS INTEGRAL

[Nana para dormir muñecas] era un conjunto de poemillas que había escrito para mis hijos, sin ánimo de publicación, y que al tener noticia de ellos el director de la Editora Nacional, quiso publicarlo. Este libro sirvió a muchas madres para dormir a sus hijos, cantando sus nanas, y, seguramente, ésta es la más importante función que ha llevado a cabo mi poesía

Julio Alfredo Egea, *La rambla*.

CAPÍTULO 3. JULIO ALFREDO EGEA Y SU OBRA EN EL PANORAMA POÉTICO ESPAÑOL

Habiendo realizado un estudio en profundidad acerca de cuál es el marco teórico adecuado para abordar las canciones de cuna de autor conocido —desde el punto de vista del folklore, en el marco de la literatura infantil, y de acuerdo con una visión de la lírica que tenga en cuenta la enunciación, con las implicancias semánticas que cada esquema enunciativo acarrea—, corresponde ahora referirnos en particular al autor de *Nana para dormir muñecas*, Julio Alfredo Egea (Chirivel, Almería, 1926). Él se ha constituido como un embajador de los poetas de Almería en la poesía andaluza de posguerra, y —pese a la marginalidad multicausal a la que ha sido reducido en ciertos recortes del canon²³— es

²³ Jiménez Martínez recuerda que, si bien el nombre de Egea queda afuera de antologías regionales de importancia, como la de José Luis Cano (1952, 1968) o la de Helena Barroso (1990) —con lo cual se podría decir que “su figura roza la condición de poeta olvidado o silenciado, debido en buena parte a consideraciones partidarias” (Jiménez Martínez 2006: 9)—, resalta de manera rotunda en el ámbito provincial. También se torna notorio el hecho de que su alejamiento respecto de las formas más usuales de prácticas literarias y cauces sociales lo impulsó a vincularse con ámbitos sumamente diversos —revistas,

considerado en la actualidad como “el escritor vivo más importante de Almería” (Jiménez Martínez 2006: 9). La franqueza de su estilo y la universal contemporaneidad de sus temáticas han logrado que la prolífica obra de Egea mantuviera su impronta y la acogida favorable del público, a lo largo de toda su vida.

En primer lugar, será preciso ubicar a Egea en su contexto de producción: ¿en qué generación poética se encuadra, y cuál es el criterio con el que se la puede delimitar? A continuación, indagaremos en la vida y en la obra de Julio Alfredo Egea, retomando testimonios que nos ayuden a configurar una aproximación posible a su poética, en el marco de su generación, y buscando contextualizar allí su poemario *Nana para dormir muñecas*.

I. La Generación del 50 y los poetas andaluces

Ninguna cronología de la lírica española del siglo XX puede prescindir del contexto sociopolítico reinante. En este sentido, las distintas generaciones aparecen vinculadas con hechos de peso para la historia de España: hechos que han dejado marcas profundas en la poesía, sobre todo a través de la mirada de los poetas, que los han ido resignificando, al “saca[r] agua del pozo autobiográfico” (Combe 1999: 151). Desde este punto de vista, la llamada “Generación del 50”, conocida también —entre otras denominaciones— como “segunda generación de posguerra” y vinculada con el realismo social (Echevarría 1992: 21), puede ser comprendida y abarcada desde distintos puntos de vista. Según Manuel Mantero, la posguerra se extiende desde la finalización de la guerra civil, en 1939, hasta la muerte de Franco, en 1975, pues “una larga era de la historia de España quedó marcada por el sistema político; la poesía sintió ese influjo y tuvo que contar con él para expresarse, fuera de forma consciente o inconsciente” (Mantero 1986: 17). Dentro de este período, comprendido en un sentido amplio, Mantero incluye a la

conferencias, congresos, presentaciones de libros, contribuciones a homenajes, premios y recitales, entre otros—, ámbitos que, atravesados por el contexto epocal, contribuyen a ilustrar el complejo mosaico de la cultura poética española de la segunda mitad del siglo XX (Jiménez Martínez 2006: 10).

promoción²⁴ de los poetas de los años cuarenta, a los de los años cincuenta/sesenta, y a una tercera promoción que “cae sustancialmente fuera de los límites de la posguerra, y que podríamos llamar de los años setenta” (1986: 37). En todos los casos, se pone de relieve la influencia de los acontecimientos militares, sociales y políticos, en relación con la vida de los poetas —los llamados “niños de la guerra” (Echevarría 1992: 21)—, e incluso con la vida de sus poemas, pues la censura y los vaivenes económicos limitaban los medios de publicación.

En este contexto, la poesía atravesó el período como un fenómeno dual: se mostró, al mismo tiempo, vital y marginada, y su caudal fue abriéndose camino, derribando diques, en la búsqueda de los medios de distribución adecuados. Así, dado que “el poeta, en España, ha comenzado a escribir poemas a escondidas de su familia, salvo en casos excepcionales” (Mantero 1986: 20), no resulta descabellado pensar que a esa clandestinidad siguieron, como enuncia Mantero, los problemas de la edición y la difusión. La publicación de libros era usualmente minoritaria (21), y —desde la consideración de las políticas culturales— “el Gobierno [...] no se interesó mucho por la poesía. Aparte de los premios nacionales, algunos libros publicados en Editora Nacional [entre los cuales se encuentra el libro objeto de esta tesis, *Nana para dormir muñecas* (1965)] y algún programa de radio y televisión, no dio para más” (21). Por ello las revistas poéticas se transformaron en el principal foco de distribución de los poetas de la época: “la posguerra conoce un gran resurgimiento de las revistas de poesía en toda España. Ya que se había impuesto el silencio militar y político, los españoles se remedian con la poesía” (Umbral 1995: 249).

²⁴ Es preciso destacar que Mantero deshecha intencionalmente el término “generación”, pues entiende que no se cumplen en los poetas de la posguerra los factores enunciados por Julius Petersen para delimitar a las generaciones literarias, a saber, la fecha de nacimiento, los elementos educativos, la comunidad personal, las experiencias compartidas por la generación, la existencia de un guía, el lenguaje de la generación y el anquilosamiento de la vieja generación. En todos los casos, y distinguiendo en la posguerra los tres períodos más destacados, Mantero señala la inexistencia acabada de estas características (1986: 27-38). Añade este autor: “algunos usan el término con objeto de buscar la soldadura de grupo, como si lo importante fuese el grupo y no el individuo. Los grupos aparecen a niveles particulares, basados en lo regional o local, en lo político, etc. Convertir a la generación en un moderno mito de defensa constituye un fraude” (Mantero 1986: 37). En nuestro caso, respetamos la distinción de Mantero, pero utilizamos la palabra “generación” en atención a que la bibliografía específica sobre Julio Alfredo Egea remite mayoritariamente o exclusivamente a este término (Jiménez Martínez 2006, Blanco 1987, por mencionar solamente algunos).

A la hora de referirnos, entonces, a la Generación del 50, es preciso mencionar que dentro del período franquista —de 1934 a 1975— pueden distinguirse varias etapas. La que corresponde a los años 50 muestra claras diferencias con respecto a la década de 1940, que había constituido un período de forzoso aislamiento por parte de las potencias opuestas al régimen, y de gran autarquía por parte del Estado. Con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, estas barreras empezaron a debilitarse, por la separación de Franco respecto de las potencias del eje, y por la oportunidad que Estados Unidos vio en España de impedir los avances del comunismo.

En particular, en los primeros años de la década de 1950 ocurrieron hechos fundamentales: en 1950 la Organización de las Naciones Unidas revocó las medidas contra el gobierno español, y se retomaron las relaciones con Estados Unidos; en 1952 España ingresó a la UNESCO; en 1953, firmó un concordato con el Vaticano y un acuerdo con Estados Unidos, y en 1955 ingresó definitivamente a la ONU. Todo ello propició en la generación poética del 50 un ambiente distinto, al que contribuyeron la posibilidad de que los universitarios viajaran, y también las incipientes críticas al franquismo, alimentadas tanto desde los sectores originariamente antifranquistas como desde los sectores falangistas desencantados con el régimen (Mantero 1986: 17-18).

En este contexto, la formación de la Generación del 50 incluye como uno de sus elementos principales la conciencia de la función social del arte. Por contraposición a una poesía que acompañaba los gustos del régimen —con un canon idealista, centrado en Garcilaso, pero alejado de las circunstancias del poeta del Siglo de Oro (Jurado Morales 2006)—, algunos de los poetas de los 50 vieron en la poesía una forma de comunicación²⁵. La poesía era un medio de transmisión de ideas, un modo de interpelar a la sociedad. Por ello, Francisco Umbral atribuyó a quienes rotula bajo el término de “socialrealistas” una disminución cualitativa en el aspecto propiamente poético. Según él (Umbral 1995: 568-571) —salvo en los casos, que considera excepcionales, de quienes “fueron grandes porque *además [de socialrealistas]* eran otra cosa”—, esta dimensión “directa y comunicativa” (Echeverría 1992: 10) terminó por redundar en un “empeño socialmente noble, pero estéticamente sin salida”. De hecho, este autor apunta que, desde su

²⁵ Puede mencionarse a los siguientes: José Hierro, Blas de Otero, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Gabriel Zelaya (Jurado Morales 2006).

perspectiva, “la poesía siempre es un arma cargada de futuro, pero de futuro poético y nada más. Los albañiles fueron para los socialrealistas como los cisnes para los rubenianos”.

Con el tiempo, este enfoque se iría difuminando, pues, en palabras de José Jurado Morales, “luego se darán cuenta de que la literatura no cambia el mundo: en todo caso, cambia uno... o cambia *un lector*”²⁶ (Jurado Morales 2006). Así, de la poesía crítica se desprende una poesía reflexiva, que con la madurez se va haciendo cada vez más estética. Este proceso culmina con la profundización en otra de las características de la generación: su interés por el mundo circundante y, consecuentemente, por la identidad del sujeto en su relación con ese mundo. Surgen aquí como temas fundamentales la memoria, la empatía, la amistad y la preocupación —más o menos solapada— por el porvenir de España, y se expresa una visión de la poesía como forma de conocimiento de uno mismo y del mundo²⁷.

Los temas comunes a los distintos momentos parecen abreviar conjuntamente en la cosmovisión humanista, pues se reconoce como un eje central al “hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándolo a comprometerse con su tiempo” (Echevarría 1992: 21). Como consecuencia, el mismo tratamiento de la cuestión del tiempo no se da desde la perspectiva de un asunto poético, sino en cuanto se muestra como consagración de la temporalidad del hombre; por ello la infancia suele mostrarse como un tema recurrente (25).

En cuanto a las dimensiones geográficas de este fenómeno epocal y poético, se destacan dos grupos principales: el grupo de Madrid —que recibe a autores de distintas zonas, nucleados bajo la referencia de Vicente Aleixandre, y con sus medios de difusión privilegiados en la revista *Ínsula* y en el Premio Adonáis de Poesía— y el grupo catalán

²⁶ Por provenir de una fuente audiovisual, esta cita es el resultado de una transcripción propia, por lo cual la aplicación del resalto tipográfico también nos pertenece.

²⁷ Aquí se puede incluir, como parte de la promoción de los años 50, a Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Ángel González —que llegan a la poesía como conocimiento luego de trabajar la poesía como comunicación—, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez. A ellos les sucede una promoción posterior, que empieza a publicar en los años 60, integrada por nombres como Ángel García López, Manuel Vázquez Montalbán y Félix Grande.

—que comienza con una tertulia de Barral, Goytisolo y Gil de Biedma en la Universidad de Barcelona y cuenta con la revista *Laye*—.

Al margen de estos dos grandes centros, existe también otro, de mayor número de participantes, pero menos reconocido —quizás por su diversidad de focos, pues comprende gran amplitud geográfica y un variado número de revistas (Jurado Morales 2006)—. Se trata de los poetas andaluces de los años 50, autores con marcadas diferencias, dispersos geográficamente en Cádiz, Sevilla, Granada, Córdoba, Andalucía y Almería²⁸, que gestaron iniciativas editoriales como la colección *Veleta al Sur* (Jiménez Martínez 2006: 547), y que dieron a conocer numerosas revistas: *Alcaraván* y *Platero* (Cádiz)²⁹, *Cántico* (Córdoba)³⁰, *Caracola* (Málaga)³¹, *Aljibe* (Sevilla)³² y *Horizontes* (Almería)³³, entre otras. Como características propias de este grupo, que lo diferencian de los otros poetas españoles de los 50, pueden contarse “el reflejo de inquietudes y preocupaciones religiosas desde el punto de vista del creyente o la aparición de enclaves literarios rurales, algunas veces casi eglógicos” (Jiménez Martínez 2006: 547).

En el plano de la transmisión y transformación cultural que va tomando forma a medida que llega la década de 1950, las revistas literarias de esta generación tienen en Andalucía una influencia notoria. En este período desaparecen paulatinamente las revistas de corte rotundamente franquista, se amplían las líneas ideológicas de este tipo de

²⁸ Además de Julio Alfredo Egea, a quien enmarcamos en este contexto, surgen como nombres significativos los que participaron en el recital que se sitúa como punto de partida del grupo andaluz de los 50, en 1957: Aquilino Duque, María de los Reyes Fuentes, Manuel García-Viñó, Manuel Mantero y Julia Uceda. A ellos se unen posteriormente María Victoria Atencia, Miguel Fernández, Rafael Guillén, Fernando Quiñones y Julio Mariscal Montes, entre muchos otros (Jurado Morales 2016).

²⁹ Que tiene dos etapas —una bajo el título “*El Parnaso*”, que se inicia en 1948—, y la más significativa —ya con el título “*Platero*”—, reúne autores de gran notoriedad y se publica hasta 1954 (Ramos Ortega 1994: 49).

³⁰ “*Cántico* fue, desde el principio, una publicación tocada por la gracia, tuvo la capacidad de aglutinar, entre sus páginas, las diferentes «escuelas» poéticas españolas” (Ramos Ortega 1994: 37).

³¹ Según Manuel Ramos Ortega, *Caracola* se destaca entre las revistas malagueñas del período, en una época en la que había cesado la publicación de *Litoral*: “José Luis Estrada [alcalde de Málaga entre 1947 y 1952, y director de *Caracola* desde su primer número, en 1952] quiso hacer de *Caracola* una sucesora espiritual de la revista *Litoral*. Los poetas andaluces —incluidos algunos del éxodo— acompañaron los primeros números. [...]. El valor de los primeros cien números radica, aparte de su pluralidad de voces, en la reunión de distintos elementos de reanimación cultural” (Ramos Ortega 1994: 45).

³² En un panorama sevillano de difícil renovación cultural, *Aljibe* promulgó “una poesía de corte andalucista, sensorial y popular”, que no obstante también “tendió un puente hacia la poesía francesa [...] y tuvo el gran acierto de incluir entre sus páginas [en 1954] la rara presencia de César Vallejo” (Ramos Ortega 1994: 28).

³³ En palabras de Manuel Ramos Ortega, a ella se limitan las menciones a Almería, pues se trató —según este autor— de la única revista “con auténtico carácter de publicación literaria” de la zona (1994: 46).

publicaciones en toda España —en lo cual *Platero* y *Caracola* cuentan con un papel preponderante— y surge una gran cantidad de revistas prestigiosas de crítica literaria, entre las que se cuentan *Ínsula* y *Praxis* (Jurado Morales 2006). Según Mantero, “las revistas poéticas, durante los años cincuenta y sesenta (sobre todo, los cincuenta), proliferaron en demasía. En Andalucía la inflación [de revistas] fue extraordinaria” (1986: 34).

Un rasgo notorio es la referencia en la producción granadina a García Lorca; referencia de filiación, explícita o implícita, con la cual no solo se rescataba y valorizaba de otra manera lo regional, sino que también se tomaba una postura a nivel nacional, en tiempos en los que la censura afectaba incluso la posibilidad de mencionar al poeta en público (Jiménez Martínez 2006: 50). En este sentido, es preciso —a los efectos de la presente tesis— mencionar tres revistas. En primer lugar, *Vientos del Sur*, realizada por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, bajo la dirección de los profesores Antonio Gallego Morel y Miguel Cruz Fernández; apareció en 1943 y sólo tuvo dos números, pero aun así se trató de una producción muy lograda (Ramos Ortega 1994: 41). El mismo Gallego Morel, junto con otros catedráticos como Gámir Sandoval y Emilio Orozco Díaz, participó luego en un grupo poético que también proyectaría su poesía fuera del ámbito universitario: “Versos al aire libre” (1953), fundado —entre otros— por Julio Alfredo Egea, Rafael Guillén y José Carlos Gallardo (Jiménez Martínez 2006: 52). Se destaca también el suplemento *Don Alhambro*, que salió en 1953 y que, si bien tuvo un corte más bien tradicional y localista, reunió a autores jóvenes (Jurado Morales 2006), y reivindicó, en 1955, a García Lorca, como “poeta de la «norma y del esfuerzo», dominador del «soneto»” (Ramos Ortega 1994: 43).

La tercera publicación granadina digna de resalto cobra relevancia para nuestro trabajo por la participación de Julio Alfredo Egea, pero, además, tiene el valor histórico de haber recuperado a García Lorca aún antes que *Don Alhambro*, en un ejemplar que constituyó el primer homenaje escrito realizado a este poeta. Se trata de la revista *Sendas, poesías inéditas de autores noveles*, llevada a cabo por el grupo “Peña Literaria Domingo”, a cuyas tertulias Julio Alfredo Egea asistía con regularidad en los primeros años de su producción poética. El primer número de esta revista salió en enero de 1946 (Jiménez Martínez 2006: 48), y el mismo Egea afirma:

Es indudable que el primer homenaje que se hizo al escritor [García Lorca] fue la publicación de un número monográfico de la revista “Sendas”, revista de corta vida como todas las que aparecían por aquel tiempo, que se publicaba en Granada y de la cual fui redactor-jefe. Este número dedicado a Lorca fue el cuarto número, en edición especial con ejemplares numerados, salió en verano de 1946, para conmemorar el décimo aniversario del asesinato del poeta.

[...]

¿Cómo pudo autorizarse la edición? El director, que tenía relaciones de amistad con algunas autoridades del momento, lo consiguió, y los participantes no salíamos de nuestro asombro. El número se agotó enseguida, y salvo algún incidente sin importancia todo marchó con normalidad. No nos explicábamos cómo podía autorizarse en aquellos tiempos, en que no se podía hablar públicamente del poeta. (ctd. Jiménez Martínez 2006: 50)

Como se hace patente en este texto, la filiación con la figura de García Lorca — dado el contexto epocal— atraviesa y define el posicionamiento de algunas producciones andaluzas de los años 50, lo cual nos permite también caracterizar de qué modo se inserta Egea dentro de este variado grupo poético. En este sentido, según Jiménez Martínez, la participación de Egea en este primer homenaje escrito a García Lorca “confirma una de las actitudes más características en la trayectoria intelectual de Julio Alfredo Egea, como es su intento de superar la fractura provocada por la guerra y la posguerra, en aras del concepto de la ‘reconciliación nacional’, todavía no manejado entonces, ni siquiera por los sectores más aperturistas del régimen de Franco” (2006: 49). Por ello, cabe preguntarnos: ¿qué rasgos particulares aporta a la nómina de los poetas andaluces de los 50 la poética de Julio Alfredo Egea?

II. Donde la memoria se hace verso: vida, obra y poética de Julio Alfredo Egea

Al comentar el caso de los socialrealistas —y teniendo en cuenta la cuestión de la censura como fundamental en el contexto de producción—, Francisco Umbral señala: “[la

poesía] fue el género menos vigilado, aunque luego acabarían todos haciendo poesía política, en una desviación incongruente de su primer propósito evasivista. Pero el ser humano tiene tendencia a cerrar el círculo de sus contradicciones, quedándose dentro” (Umbral 1995: 249). Esta apreciación posibilita una aproximación al modo en que Julio Alfredo Egea se inserta en la generación andaluza de los años 50, como un límpido ejemplo de la multiplicidad de tendencias presentes en este grupo poético. En relación con lo afirmado por Francisco Umbral, cabe decir que Egea se aparta tanto de la intencionalidad evasivista como de la búsqueda estrictamente política. No obstante, según Jiménez Martínez, este autor logra reunir en sus versos “poéticas de procedencia diversa, obteniendo una propia y original en el proceso, [...] en una genuina tradición andaluza, a la vez que participa de preocupaciones estéticas de la poesía española de mediados de siglo” (Jiménez Martínez, en Egea 2010: 36). Esto nos habla, indudablemente, de un vínculo original entre el poeta y la realidad que lo rodea, reflejado en esa conexión con la historia personal y social que ha nucleado, bajo una postura humanista, a la generación del 50 en su amplitud (Echeverría 1992: 21).

Julio Alfredo Egea nació en Chirivel, Almería, el 4 de agosto de 1926. El origen de su familia es campesino, labrador y ganadero, y sus mayores llegaron a tener tierras y animales en el norte de Almería (Jiménez Martínez 2006: 41). De niño solía andar mucho por la rambla de Chirivel, y este primer contacto con la belleza del mundo natural —así como la consecuente huida del mundo— se relaciona directamente con su primera experiencia poética, a los ocho años:

Un día (muchos días) estando en mi paraíso me olvidé de que existían otros mundos, y no volví a mi casa a la hora de la comida, ni acudí a la escuela, y se alarmaron mis padres con toda razón, y mi madre me castigó a estar el tiempo libre, durante varios días, encerrado en el despacho de mi padre. Yo tenía ocho años, ya casi sabía escribir, y en aquel amoroso cautiverio nacieron mis primeros versos de forma instintiva, mis balbuceos líricos. (Egea 2010b: 25)

Su infancia estuvo marcada por la guerra. A su hogar llegaban de ella ecos cada vez menos difusos —su padre, en principio, había sido republicano de izquierda, pero con la contienda “olvidó sus tendencias políticas para dedicarse de lleno, arriesgando

diariamente la vida, a la humanitaria tarea de ayudar a los perseguidos”—, y siempre emparentados con algún verso significativo:

Un día volvió mi padre cansado y enfermo. [...] Traía un librito en su mochila, era un libro de versos que se titulaba *Romancero gitano* y que le había dado un oficial de su compañía. Mi padre lo leía en voz alta, emocionado, con los ojos húmedos [...].

Después nos dijo que aquellos versos eran de un poeta que habían matado en la otra zona y que se llamaba Federico. Yo no sabía muy bien lo que era un poeta y se lo pregunté después de una de aquellas lecturas en familia, cuando se abrían ante mí ventanas a un mágico mundo de palabras hermosas. Mi padre me dijo que a él le parecía que un poeta era algo así como un novio eterno de los seres y las cosas, y yo no comprendí muy bien, pero pensé que no debía matarse a ningún hombre, mucho menos a los que ejercían un oficio de amor. (Egea 2010b: 39)

Al finalizar la guerra civil, la familia de Egea se mudó a Granada. Allí, en 1946, el joven poeta empezó a desarrollar su obra en el contexto de la escasa vida literaria de la ciudad. Entre otros logros, figuran en este contexto su participación en la mencionada revista *Sendas* y su primera publicación, *Poesía (Amorosas. Granada. Estampas de la Raza)*, de la cual posteriormente renegaría (Egea 2010b: 44). Estudió Derecho en Granada y se recibe en 1953, pero nunca ejerció la profesión; ese mismo año realizó su primera lectura pública —en la cual recitó poemas de lo que luego sería *Ancla enamorada* (1956), al que considera su primer libro (Egea 2010b: 45)—, en compañía de poetas consagrados como Luis Rosales y Dionisio Ruidrejo. También en 1953 participó en la fundación del grupo “Versos al aire libre”, con el cual permanecería siempre en estrecha fraternidad (Jiménez Martínez 2006: 52), y al que evocaría con nostalgia (Egea 2010b: 615).

En 1954 se casó con Patricia López Lorente, y tuvieron cuatro hijos: Maribel (1955), Rafael (1956), Julio (1962) y Patricia (1963). *Ancla enamorada* (edición de autor) fue publicado en 1956, aunque Egea terminó de escribirlo antes del nacimiento de Maribel. En 1960, tras fallidas presentaciones a premios y otros intentos de difusión alternativa, publicó *La calle* (colección Veleta al Sur), su segundo libro, cuya escritura coincidió con la primera infancia de Rafael. En 1962 Egea dio a conocer *Museo*

(colección Alcaraván), y sobre esto reflexiona posteriormente: “Cuando se publicaba este libro sobre pintura, nacía mi hijo Julio, que estudiaría Bellas Artes y sería pintor y escultor. ¡Qué misteriosa correlación de genes y sentimientos! ¡Qué secreto dialogar de la sangre y el espíritu!” (Egea 2010b: 62). Su cuarto libro, *Valle de todos* (Editora Nacional), salió en 1963, también en coincidencia con un nacimiento: el de Patricia. Esta cercanía de nacimientos y publicaciones traería a Egea la satisfacción de un legado íntegro: “Este paralelo gozo de paternidades, al sentirse uno proyectado en sangre y espíritu, me llenaba de un inmenso gozo de cara a la vida” (2010b: 62).

En 1965 —siguiendo sólo con su “paternidad en libros” (2010b: 62)—, disfrutó de la edición de dos libros: *Nana para dormir muñecas* (Editora Nacional) —que había sido escrito antes de 1960, pues ya estaba anunciado en la solapa de *La calle*— y *Piel de toro* (Veleta al Sur). Cada uno a su manera, los dos recibieron buena acogida. *Nana para dormir muñecas* participó, con música de Mari Carmen Carrión, del IV Festival de la Canción Infantil (1970), y —aunque no ganó— fue grabada por Televisión Española, por quedar finalista. *Piel de toro*, por su parte, fue “aceptada con cariño y entusiasmo” (Egea 2010b: 63), y Egea considera que este libro, de tono emocional sobre el tema de España, fue su obra más reconocida a nivel popular. Les siguieron períodos de gran actividad editorial, que Egea equilibraba con viajes literarios, recitales y homenajes a poetas, entre los que se destaca el brindado a García Lorca en Sevilla, en 1968. La mayoría de los poemarios de Egea quedan recogidos en *Antología poética (1953-1973)*, homenaje de sus amigos almerienses, y en *Segunda Antología Poética (1973-88)*, que comprende gran parte del inédito *Arqueología del trino*, e incluye ilustraciones de su hijo Julio. Sus obras poéticas más importantes desde entonces fueron *Voz en clausura* (1992), *Los Asombros* (1996) y *Fábulas de un tiempo nuevo* (2003). A ello se sumaron obras narrativas y prosas, que cuentan entre ellas con producciones autobiográficas —*La rambla* (1996)— y relatos regionales —*Mi tierra, mi gente* (1993)—. Entre los homenajes a él realizados destacan la obra *Con la raíz más alta que la rama*, número monográfico de *Batarro* dedicado a Egea (2000), el reconocimiento otorgado por la Asociación de Escritores y Críticos Literarios de Andalucía, durante el acto de entrega de los premios Andalucía de Crítica (2008), y la reciente publicación de *Semblanza de Julio Alfredo Egea*, de Francisco Gil Craviotto (Letra Impar, 2017).

Como se desprende de la vasta cronología en la que se desarrolla su producción, cabe aclarar que, si bien la figura de Egea se posiciona inicialmente dentro del grupo de los poetas andaluces de los años 50, ello “sirve solamente para los comienzos de su actividad literaria” (Jiménez Martínez 2006: 547). Pese a ello, puesto que la presente tesis se basa en una obra publicada en el contexto de las primeras producciones del autor, consideramos fundamental profundizar en el puente que se tiende entre los poetas andaluces de los 50 y la poética de Julio Alfredo Egea, cuyas raíces abrevan en los mismos cauces de los que se nutre el resto de su generación. Él mismo ha expresado: “Yo, con mi humilde quehacer, pretendo estar entre los poetas auténticos de mi «generación de los 50» —que son muchos y extraordinarios—, quisiera estar entre ellos, aunque fuera entre los últimos de la fila” (en Domene 1999: párr. 33).

En este sentido, Egea comparte las preocupaciones estéticas de la Generación del 50 en sentido amplio, inscribiéndose dentro de una poética que comprende el arte como social y necesario, y que se acerca al realismo crítico (Jiménez Martínez en Egea 2010a: 36). Pero la realidad se introduce en la poesía de Egea a través del tratamiento metafórico de la cotidianidad —al estilo de dos de sus mayores influencias: Juan Ramón Jiménez y García Lorca—, a través de lo que Jiménez Martínez denomina “procedimientos irrealistas aplicados a una poética de la realidad” (en Egea 2010a: 35). Su mayor punto de contacto con el resto del grupo poético reside sobre todo en el estilo y en el lenguaje —entre cuyos elementos Egea menciona la importancia del ritmo interior, la belleza traducida en imágenes, el simbolismo y el poder de sugerencia que comparten la grafía y la puesta en voz (en Domene 1999: párr. 31)—, con un cierto tratamiento del coloquialismo poético, que, según Jiménez Martínez (en Egea 2010a: 35) recuerda al “escribo hablando” de Blas de Otero y al “tranquilamente hablando” de Gabriel Celaya.

Por el contrario, la mayor diferenciación de Egea respecto de la Generación del 50 consiste en la ausencia, en la poética de Egea, de un pronunciamiento político explícito. El poeta que nos ocupa no asume, como la generalidad de los miembros del grupo, un antifranquismo militante, pues se despega de las miradas estrictamente políticas —como mostrará en *Valle de todos*—, para resolver la cuestión social desde “otra dimensión, de tipo moral y cristiano. Contra la injusticia y la desigualdad, el poeta exige la recuperación del mensaje emancipador de los primeros cristianos, que denuncia la

acumulación de riquezas y la explotación de los pobres y desventurados, que serán los llamados a sentarse a la derecha del Padre”. Se trata, entonces, de una “poesía social, crítica, solidaria y cristiana, de un cristianismo de base, pero diferente a la poesía social antifranquista” (Jiménez Martínez, en Egea 2010a: 35).

En el contexto más específico de la Generación del 50 en Andalucía, Egea comparte como claves de su poética los temas del amor, el hombre, la naturaleza, la muerte, la intrahistoria y el diálogo con Dios. Según él, estos “son los temas de todo poeta, de todo ser humano: no hay otros. La peculiaridad consiste en la forma de sentirlos y en el estilo de expresarlos” (en Domene 1999: párr. 8). Desde la poética de Egea, el amor se muestra como un desprendimiento a nivel íntimo de la temática del hombre, visto este como un ser marginado, pero susceptible —e incluso, necesitado— de exaltación poética³⁴. La comunicación con el mundo natural, dice el poeta, “se introduce como una yedra por entre todos mis versos y prosas [...], siendo una clara preocupación ya antigua, como puede verse en mi viejo libro para niños, *Nana para dormir muñecas*” (en Domene 1999, párr. 12)³⁵. Con respecto a la intrahistoria, Egea reconoce que “el historiador, a veces, se pierde en el aluvión de dinastías y batallas, y no ve los rincones decisivos de una encrucijada” (en Domene 1999, párr. 13). Por eso, su poesía refleja tanto la experiencia íntima del sujeto en el momento histórico como la validación de las leyendas que, embellecidas por el pueblo, pueden, a la hora de “llegar a la esencia misma de los hechos [...] tener tanta importancia como un frío trabajo realizado con rigores científicos” (en Domene 1999, párr. 13)³⁶. La muerte, por su parte, se introduce en la memoria constante del poeta como un destino final siempre presente³⁷, que se debate entre “la nada

³⁴ Esta exaltación de lo marginal, en su expresión íntima del amor como problemática, pero también como posibilidad, estructura todo el poemario *Desventurada vida y muerte de María Sánchez* (1973), en el que se trata el tema de la prostitución. En este sentido, resulta especialmente significativo el poema “Ofrenda”, que inicia con los versos: “Hoy traigo, María Sánchez / mi corazón de novio / para rozar tu vida / con un calor distinto”.

³⁵ En efecto, prueba de ello son, en particular, los poemas “Las flores”, “El pino” y “El estanque” (*Nana para dormir muñecas*, 1965), en los que se parte del mundo natural para transmitir una mirada de infancia a través del recurso estructurante de la personificación.

³⁶ Así lo afirma también Egea en los versos de “Breve historia de España” (*Piel de toro*, 1965), poema escrito para su hijo Rafael: “La historia es un caballo, un molino, una lanza, / una furia de rosas y un corazón partido. / Están equivocados tus textos escolares”.

³⁷ Buen ejemplo del tratamiento de este tema en relación con la figura del poeta es el soneto “Herido estoy” (*Piel de toro*, 1965), dedicado a Miguel Hernández, y cuyos tercetos rezan: “Cuando digo Miguel digo raíces, / digo un largo dolor de despedida, / digo sudor y luz, tierra pisada. // Yo sé que me hablas tú, sé lo que dices. / Me cruza el corazón toda la herida. / Herido estoy mortal de tu pedrada”.

del derrumbe o una esperanza de liberación” (Domene 1999: párr. 14). Por eso el diálogo con Dios se introduce no solo como un hecho religioso, sino también como un sentimiento propio del hombre³⁸.

Por todo ello, cobra preponderancia en la obra de Egea el concepto de “paraísos compensadores” (en Domene 1999: párr. 9), horizonte vital hacia el que se dirige toda su escritura, y al que particularmente se ligan sus poemas, en una relación con lo real que — así orientada— no resulta mimética, sino íntimamente extrañada y elevada. Ese horizonte instaura en Egea el camino que transita la poesía para exaltar al hombre y a las realidades que lo rodean, en una búsqueda estética que resignifica lo cotidiano. Esta exaltación se configura sobre la base de la particular relevancia que cobra para el autor la memoria poética, que permite —en esta búsqueda del paraíso posible— una conexión íntima con el yo, desde la cual se traduce el asombro por el mundo. Al modo de la *Erlebnis* husserliana descrita por Dominique Combe (1999), Egea percibe la memoria poética como una “antología de sensibilidades” que se crea en el poeta. Se trata de un “almacenaje de situaciones relevantes, en el subconsciente, por un pasado emocional, desde el descubrimiento personal de la vida, de la niñez y la juventud, en continuidad a través de la historia de todo hombre que mantiene su capacidad de curiosidad por el mundo” (en Domene 1999: párr. 2). La mirada del poeta es la mirada del niño, esa mirada sorprendida ante el mundo que lo rodea, y —por lo tanto— con la capacidad de transmitir esa realidad en formas desautomatizadas (Bajour 2013: 49). Egea lo expresa en los primeros versos de su poema “La palabra”:

Quizá cuando en la infancia se descubrían los cielos,
y el aire quieto alzaba sus pájaros azules,
ya estaba la palabra ensayando sus formas
de volar desnudando la carne del harapo,
presintiendo ser única al sentirse elegida.

(Egea 2010a: 1053)

Así —en una visión de la poesía concordante con la planteada en la primera parte de la presente tesis—, Egea concibe la memoria poética como una memoria que el poeta

³⁸ Así se ve en la pregunta desesperada que alza el poeta en “Carta a un astronauta” (*Cartas y noticias*, 1973): “¿Qué soledad de Dios habrás sentido / lejos del hombre, cada vez más lejos / de Dios, por unos cielos minerales?”.

guarda “de una manera muy particular, sublimada o dramatizada, enriquecida por resortes imaginativos, sin por eso falsearla”, y que queda “en el subconsciente, hecha embrión de poema” (en Domene 1999: párr. 2). Desde este punto de vista, la existencia de resortes imaginativos que enriquecen la experiencia da cuenta de la posibilidad de desdibujar la oposición tajante entre ficción y verdad: el “hablar ficticio” planteado Martínez Bonati (Calles Moreno 1997: 54-59) —que expresa en el poema, al menos de manera inconsciente, la experiencia que el poeta considera significativa— no deja de proponer, a su vez, una verdad. En efecto, allí, en ese espacio inmaterial —semejante al que, en palabras de Pozuelo Yvancos, establece un “nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones concretas, que multiplica el contexto comunicativo” (1999: 189)— se conjuga, junto a la expresividad del autor, la búsqueda del lector, que espera del poema una “mayor significación” (Pozuelo 1999: 183). Por ello, Egea ha dicho:

La auténtica satisfacción del poeta —borrando posibles frivolidades narcisistas, a las cuales yo no me siento inclinado— es la que nos da el momento mismo de conseguir el poema, y el saber que alguien, en algún sitio, un amigo o un ser anónimo, lo hará suyo, ampliará su posible capacidad de sugerencia, estará unido a nosotros en comunión de sentimientos. (en Domene 1999: 5)

La satisfacción del poeta se desdobra, entonces, en dos ejes. Por un lado, Egea alude a la tranquilidad de “conseguir el poema”, tras la ardua y solitaria labor de composición. A ella se refiere en un verso de “Poeta”, con estas palabras: “Cuando un dolor sentía era el parto de un verso” (2010a: 770); recordemos que, en este sentido, Calles Moreno considera que el autor es quien, a través de estrategias completas, garantiza la constitución semiótica del texto (1997: 169). Por otro lado, a lo relativo al autor se suma, en la concepción de Egea, una apertura a la comunicatividad de la poesía: su poética se inserta en el juego de roles pragmáticos del texto lírico, pues sus poemas no solo parten de la relación entre el autor empírico y el hablante imaginario, sino que también se proyectan como acabados en su comunicación con el lector empírico. El lector “hará suyo” el poema, pues él es quien garantiza su propia actividad semiótica (Calles Moreno 1997: 169). Egea, lejos de pretender un monopolio totalitario de la voz poética, acompaña

la extensión de los roles pragmáticos gracias a la cual la lectura se sitúa en un “nuevo «espacio» de libertad, regido por la complicidad entre autor y lector” (Puppo 2013: 50). Por ello, el autor andaluz concluye su “Poeta” —en el que considera que se expresa su idea de lo que debe ser la poesía (Egea 2010a: 770)— con los versos que siguen:

Pero de pronto un día llega un ser que ha ejercido
la humildad y ha tomado para sí mi palabra
y respira a mi lado y brinda con mi aliento
y deslía versos míos para hacerse un vendaje,
ganándome el paraíso del verbo compartido.
(Egea 2010a: 770)

Quizás sea por este gusto que presenta Julio Alfredo Egea por la apropiación de los poemas a manos del lector que, comprendido a la luz de todos estos elementos, *Nana para dormir muñecas* —pese a haber sido considerado por la crítica como un poemario bastante marginal (Jiménez Martínez, en Egea 2010a: 29)— se convierte en una obra de relevancia a la hora de comprender la poética de su autor. En ella, la confluencia entre el niño y el adulto propia de la literatura infantil, por un lado, confronta al autor con la memoria de su infancia y, por el otro, lo obliga a tensionar sus estrategias hacia un receptor empírico con una mirada de por sí desautomatizadora, gracias a la cual se podrá apropiarse del texto de maneras nuevas, y muchas veces, a través de un mediador —que también influirá en la actividad semiótica del niño—. Por eso, en atención a la funcionalidad específica de la canción de cuna, Julio Alfredo Egea, como se lee en el epígrafe que elegimos para la segunda parte de la presente tesis, ha afirmado:

[*Nana para dormir muñecas*] era un conjunto de poemillas que había escrito para mis hijos, sin ánimo de publicación, y que al tener noticia de ellos el director de la Editora Nacional, quiso publicarlo. Este libro sirvió a muchas madres para dormir a sus hijos, cantando sus nanas, y, seguramente, ésta es la más importante función que ha llevado a cabo mi poesía. (Egea 2010b: 62)

CAPÍTULO 4. LA REPRESENTACIÓN DE NIÑO EN *NANA PARA DORMIR MUÑECAS*

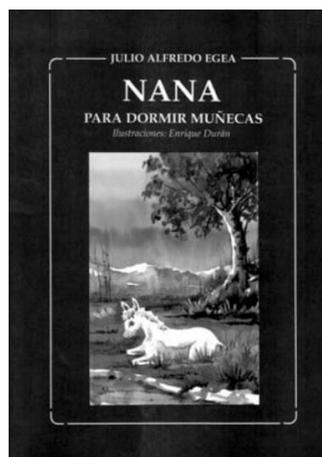
¿En qué medida se hacen presentes en *Nana para dormir muñecas* los aspectos enunciativos de las canciones de cuna tradicionales, desde la visión personal de la poética de Egea? Según lo analizado hasta ahora, resulta de fundamental importancia para responder a esta pregunta tener en cuenta la cuestión del poema de autor conocido —que, en este caso, es proyección de un género folklórico con una funcionalidad concreta— como un ámbito en el que confluyen los procesos semióticos que llevan a cabo, en diferido, el autor y el lector. Por ello, según el enfoque sobre la poesía infantil en el que se inscribe el presente trabajo, será preciso analizar la representación de niño que subyace en todo el poemario de Julio Alfredo Egea, pues esta —recordemos— repercute en cada poema: hacia ella se orientan los aspectos semánticos, y desde ella surgen las implicancias pragmáticas, siempre en el tono de una apelación equilibrada con lo estético.

El desarrollo de este capítulo presentará, en primer lugar, la estructura externa del poemario, para luego brindar una posible categorización de los poemas, de acuerdo con el lugar que ocupe el niño en cada uno de ellos. Esto nos permitirá rastrear los desdoblamientos y los distintos roles pragmáticos que involucran al niño a lo largo de todo el libro. Por último, daremos una visión integral de la representación de niño en *Nana para dormir muñecas*, señalando el lugar que ocupa esta temática en la poética de su autor.

I. Presentación general del poemario y estructura externa

A la hora de considerar la representación de niño como destinatario rector de las estrategias estéticas de todo poemario infantil, es preciso recordar que —según el mismo Julio Alfredo Egea ha expresado (2010b: 62)— *Nana para dormir muñecas* había nacido como un libro pensado para sus hijos, escrito antes de 1960 —posiblemente cerca del

nacimiento de Maribel (Jiménez Martínez, en Egea 2010a: 33)—, y que el autor se convenció de publicar a pedido del responsable de Editora Nacional, sólo en 1965. Por ello, debe tenerse en cuenta que, ya en la misma decisión de ampliar la difusión de la obra fuera del ámbito doméstico, Egea ha realizado un proceso de extensión de las categorías de recepción del poemario. Este, en principio, apuntaba a un lector empírico cuya aproximación al texto se encontraba, incluso, en manos del autor —quien podía, en este caso, llegar a actuar hasta como mediador de lectura—, pero, con la expansión de sus fronteras de recepción, *Nana para dormir muñecas* se acerca a otros lectores. Entonces, las características pensadas por el autor para considerar a los primeros lectores empíricos del poemario —es decir, a sus hijos— coincidirán ahora con las del lector implícito, que subyace en el texto. Por otro lado, el mismo paratexto editorial transmite una imagen acerca de qué lector se encuentra implícito en la obra: para comprender el significado profundo de sus poemas, para poder hacer nuestra la voz del niño que canta a sus juguetes, debemos retornar a aquella edad en la que la naturaleza y el canto eran una sola cosa, y la poesía, un modo de manejarse en el mundo. Como se ve a continuación, la ilustración de la tapa presenta un escenario similar al paraíso habitado por el Platero de Juan Ramón Jiménez, uno de los poetas-guía de la obra de Egea (Jiménez Martínez, en Egea 2010a: 33).



En cuanto a su estructura externa, *Nana para dormir muñecas* se divide en cuatro partes: “Nanas”, “Los juegos”, “Retablo” y “El parque”. La primera es la única que está estrictamente compuesta por canciones de cuna; la integran cuatro poemas. Si bien las últimas tres partes del poemario no presentan nanas, también en ellas se puede rastrear —

desde la perspectiva de la enunciación y partiendo de la representación de niño— aspectos de las canciones de cuna tradicionales, pues —lo veremos más adelante— la elección de este género para encabezar y titular la obra no debe pasar desapercibida.

La siguiente parte del libro —con seis poemas— es “Los juegos”, apartado conformado por descripciones de juegos infantiles. Estas incluyen la aparición del niño enunciador y de poemas dialógicos, y se encuentran salpicadas de imágenes del mundo natural. Se aprecia en estos poemas una clara intencionalidad de transmitir y prolongar la pervivencia de estas prácticas lúdicas tradicionales, en la expresión de su afectuosidad y de su significación. La animización y el tratamiento desautomatizador de los objetos vinculados con el juego también contribuye al tono tierno e íntimo de estos poemas, en los que el hablante lírico, en pleno juego, desdobra su alma en las cosas que lo rodean. Por ejemplo, en “La rueda”, el hablante dice “Los lazos de mi pelo / son mariposas / que bajan de mi cara / y se hacen rosas” (Egea 2010a: 398), y en “La cometa” leemos: “pájaro azul y blanco en escalada, / hilo y alma te doy para tu vuelo” (2010a: 397). El juego es entendido como un ámbito en el que las reglas establecidas no conllevan obligatoriedad y conductas estereotipadas, sino que establecen un ámbito favorable para la libertad y la alegría —“no juega / por eso llora” (2010a: 403)—, en el que incluso los límites y la torpeza —“un piececito torpe / queda enredado” (2010a: 402)— forman parte del juego, y revalorizan lo cotidiano: “Baila, trompo, baila y toma / impulso para tu vuelo. / Pequeño vuelo, quisiera / remontarse tu madera / y ser pájaro en el viento. / Mas quedas como una flor, / la gracia a tu alrededor / de música y movimiento” (“El trompo”, 2010a: 400). Así vistas, las reglas de juego, propiciadoras de una comprensión de la libertad verdaderamente ética, conllevan la armonía del mundo natural. Esto se evidencia, por poner el caso, en “La comba”: “El viento mueve un verde / tallo de rosas / y juegan a la comba / las mariposas” (2010a: 401). Respecto de ello, también resulta significativa la personificación del rosal a la que se apela en “El escondite”: “El niño, por esconderse, / en un rosal se metió. / Quedó el rosal sin espinas / por amor” (2010a: 404).

La tercera parte —que incluye once poemas— se titula “Retablo”. En ella se expresa la multiplicidad de elementos que constituyen el espectro cultural del niño, en su centralidad para la dinámica funcional del patrimonio folklórico (Viggiano Esain 1954) y —en este caso— no solo folklórico. Todo ello se presenta como un epicentro de la vida

del niño, en constante movilidad: por un lado, el niño abreva en esta fuente; por el otro, el acervo cultural se retroalimenta permanentemente de lo realizado, imaginado y seleccionado por los niños (Bravo-Villasante 1959: 12). Se comprende allí, en principio, el aspecto escolar (“La escuela, Egea 2010a: 421), pero también —sobre todo— el aspecto literario, pues encabeza este apartado el poema “Platero”, con los versos: “¿No sabéis quién es Platero? / Preguntadles a los luceros / de la aldea. / Os montarán, despacito / en su trote de algodón / y os llevarán a los brazos / del abuelo Juan Ramón” (2010a: 407). Lo literario figura, además, puesto en escena como fenómeno teatral propiamente infantil, en el poema “Guiñol” (2010a: 416). También componen este mosaico la relación del niño con los medios de comunicación (“Súplica”, 2010a: 408), la religiosidad — expresada, por ejemplo, en el villancico dialógico “Belén” (2010a: 413)—, y la magia y los cuentos tradicionales, que se ven tanto en “Ya no hay brujas” (2010a: 411) como en “Festival”, poema que, en una apuesta por un lector activo capaz de reconstruir las implicaturas que generan el efecto humorístico, enuncia: “Gatos con botas / pasan en moto. / Los tiempos cambian. / ¡Vaya alboroto!” (2010a: 424)—. Otra realidad cotidiana de la vida infantil es la ciudad, que aparece unida al fenómeno mágico-milagroso en la desautomatización del espacio urbano presentada por “Milagro en la ciudad” (2010a: 414). Por último, el mundo natural se ve expresado aquí sobre todo en poemas épico-líricos —como “Boda” (2010a: 409) y “Primavera” (2010a: 419)—: la expresión personificada y vivaz de los seres naturales es el punto de confluencia entre el aspecto mágico y los aspectos imaginativos del niño, coronación de una forma de percibir el mundo no reduccionista. Por ello también se incluye un poema de tono claramente apelativo, “¡Déjalos volar!”, que reza: “El diablo marrano / tiene un jilguerito / cautivo en la mano / No lo imites tú, / déjalo volar. / Es hermoso el canto / de la libertad” (2010a: 418).

Por último, “El parque” —que comprende nueve poemas— constituye la culminación de la exaltación del mundo natural, a través de personificaciones de las plantas (“Las flores”, 2010a: 428) y de los animales (“El pino” y “El estanque”, 2010a: 429; 431). De hecho, en “El gato”, la personificación afecta conjuntamente a plantas y animales: “Se asustó el jardín / porque un gato andaba / —malo y cazador—, / los nidos buscaba / con mala intención” (2010a: 434). Por el contrario, el ser humano aparece

desmitificado (“La vieja de las chucherías”, 2010a: 435), y con una visión de la Historia que juega con el humor y se permite incluso la introducción de palabras no convencionalmente vinculadas con lo poético, lo cual suscita rimas originales: “Hombre de bronce montado / en un caballo oxidado. // Nos dijo un día el maestro / que era un gran emperador, / pero llegó una paloma / y en su nariz se cagó” (“La estatua”, 2010a: 432). Quizás sea por esta caracterización del hombre y del mundo natural que lo rodea que el poema que abre el último apartado, “El jardín” (2010a: 427), es —en el estilo de “¡Déjalos volar!”—, que figuraba en “Retablo”— un poema aleccionador, dirigido a la protección de las plantas. También el mundo de la magia recibe su culminación en la parte final del poemario, particularmente en dos poemas: “El Palacio de Cristal” (2010a: 433) y el que cierra el libro, “El fotógrafo” (2010a: 436). Allí, aunque se hacen patentes los límites entre el universo mágico y el mundo real, también se corporizan modos posibles de acceder, con la imaginación, a ese universo otro, al reino de lo maravilloso. Es decir: los límites están tan claros, las fronteras están tan bien dibujadas, que la existencia de un umbral se torna indispensable (De Santis 2012). En “El Palacio de Cristal” ese umbral posible es la ventana, mientras que en “El fotógrafo” se trata de la mismísima cámara fotográfica; en ambos casos, queda establecido por obra de un elemento cotidiano del mundo contemporáneo. Resulta llamativo que, en los dos poemas en los que se pone en juego este tema, el niño dirige, en un diálogo, una pregunta o un pedido a su mamá.

II. Configuración discursiva del niño: tipos de representación

Teniendo presente tanto la estructura externa del poemario como la extensión de sus categorías de recepción —producto de la decisión de difundir una obra que había sido pensada para lectores empíricos del ámbito familiar—, conviene ahora elaborar un esquema general de los lugares que puede ocupar el niño en los distintos poemas de *Nana para dormir muñecas*. En este esquema se propone una categorización posible, que será la base para el análisis de la representación de niño subyacente en la obra. Para esto es preciso recordar que el niño puede aparecer como lector implícito, o bien, como figura explícita: en el plano del enunciado, aparecerá como tema; en el plano de la enunciación,

como hablante lírico o como receptor lírico. Y estas categorías tendrán implicancias respecto de la relación que expresa el poema entre el niño y el adulto, o entre ambos y el mundo que los rodea. A modo de referencia, cabe aclarar que los números que hemos consignado después del título de cada poema, entre corchetes, corresponden a cada parte del libro: [1] equivale a “Nanas”; [2], a “Los juegos”; [3], a “Retablo”, y [4], a “El parque”.

Lugar que ocupa el niño		Relaciones implicadas	Poemas correspondientes	Particularidades enunciativas dignas de mención
El niño aparece implícito (“lector implícito”)		Entre el lector y su bagaje previo, sus competencias culturales y lingüísticas.	“Boda” [3]	—
			“Belén” [3]	Incluye diálogo.
			“Milagro en la ciudad” [3]	Al final, aparece un “yo”, pero no hay indicio alguno de que se trate de un niño.
			“Primavera” [3]	Incluye diálogo.
			“El pino” [4]	—
			“El estanque” [4]	—
			“El gato” [4]	La cercanía o lejanía (“los trajo”, “nunca volvió”) delatan el anclaje espacial de un hablante lírico tácito.
		Entre el niño como objeto del decir y los elementos de la realidad	“La vieja de las chucherías” [4]	—
			“La comba” [2]	Las niñas son enunciadas en tercera persona
			“La rayuela” [2]	“Esta niña” es el sujeto del enunciado; la voz lírica se refiere a un “vosotros” (“Traed”), pero no lo incluimos en la

El niño aparece explícito			cotidiana que lo rodean.		categoría del “tú” por no ser fundamental en el poema.
	Enunciación	Yo	Entre el hablante niño y la realidad que enuncia	“Nana para dormir muñecas” [1]	Se dirige a un “tú”: por supuesto, la muñeca
				“La cometa” [2]	El “Tú” es la cometa.
				“La rueda” [2]	En las estrofas tercera y quinta, posicionadas con otro margen respecto de las demás estrofas, se habla de la niña en tercera persona, tomando un distanciamiento respecto del “yo” inicial.
				“El trompo” [2]	El hecho de que el hablante es niño se hace patente en la frase “la frontera / pequeñita de mi mano”. El receptor lírico es el trompo, enunciado primero como tercera persona y luego como segunda.
				“Súplica” [3]	El receptor lírico es la abuela, enunciada en el vocativo.
				“Ya no hay brujas” [3]	El “yo” sólo aparece una vez; cabe aclarar que no hay indicadores precisos de que sea explícitamente niño.

				“La escuela” [3]	El “yo” aparece sólo al final. Hay diálogos y juegos con la distribución espacial de los versos en la página.
				“Las flores” [4]	El “yo” aparece sólo al final.
				“La estatua” [4]	Se trata de una primera persona plural patente en el pronombre “nos”.
				“El Palacio de Cristal” [4]	Receptor lírico: madre.
				“El fotógrafo” [4]	Receptor lírico: madre. Aparece el plural “nos”.
		Tú	Relación entre el niño y la realidad enunciada; relación entre el niño y el adulto. (En algunos casos, también expresa la relación del adulto con la realidad.)	“Nana del niño negro” [1]	Yo lírico adulto.
				“Nana azul” [1]	Yo lírico madre; el padre es una tercera persona ausente.
				“Nana del miedo” [1]	Fuerte presencia del hablante adulto.
				“Festival” [3]	El “Tú” aparece como parte de un diálogo.
				“El escondite” [2]	El “Tú” aparece como parte de los diálogos polifónicos.
				“Platero” [3]	El receptor lírico es “vosotros”, “niños del mundo”.

				“Guiñol” [3]	El “yo” no está explícito, quizás porque, siguiendo la estructura del guiñol, quien maneja la marioneta debe quedar oculto.
				“¡Déjalos volar!” [3]	Fuerte presencia del “tú”, por el tono apelativo del poema.
				“El jardín” [4]	Fuerte presencia del “tú”, por el tono apelativo del poema

Como se puede distinguir en el cuadro, la presencia del niño según el lugar que ocupa en el poema se estructura sobre la base de las personas gramaticales. Ya sea que inspire la construcción del lector implícito, ya sea que aparezca en el enunciado, ya sea que figure en la enunciación como hablante, o que lo haga como receptor..., el niño representado por *Nana para dormir muñecas* siempre se identificará con ese “nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones concretas, que multiplica el contexto comunicativo” (Pozuelo Yvancos 1999: 189). Por eso, es preciso tener en cuenta que esta representación de niño trasciende a los lectores empíricos originarios, identificados en principio con el lector implícito —los hijos de Julio Alfredo Egea—, pues a él, en tanto inherente al poema, también se aplica la “contextualización universalizadora” (Calles Moreno 1997: 82) que se muestra como uno de los efectos de la poesía. Sin embargo, no por esta extensión de sus características semánticas y simbólicas esta representación de niño va a perder su coherencia: por el contrario, la base textual sobre la que se asienta es tan sólida, que logra multiplicarse en el proceso de semiosis garantizado por el lector, sin por eso perder la producción de significado concreta con la que el autor ha garantizado la constitución semiótica del texto.

Así, resulta posible identificar algunos elementos comunes a la representación de niño del poemario, según cada una de las categorías del esquema. En los poemas donde

se identifica al niño como lector implícito, resaltan como características notorias la personificación y el humor; se apuesta por un lector activo, capaz de comprender las referencias religiosas —por la presencia de “Belén”— y de aceptar un léxico poético informal —como se hace evidente en los versos de “El estanque” en los que se lee: “Siguiendo el consejo / de un sapo enojado, / mordieron el culo / a la verde rana”—.

Las composiciones en las que el niño aparece en el enunciado se refieren, llamativamente, a niñas; las dos pertenecen a la segunda parte del libro, “Los juegos”. Se trata de poemas de tono marcadamente descriptivo, en el cual la tercera persona con la que se refiere a las niñas no se identifica, a nuestro modo de ver, con la “no persona”, sino que se presenta como vista desde afuera. el niño involucrado en sus juegos se revela fascinante ante los ojos del poeta: es otra de las realidades cotidianas que contribuyen al asombro.

El siguiente tipo, integrado por aquellos poemas en los que el hablante lírico es asumido por el niño, tiene la característica fundamental de que este se hace cargo constantemente de sus propias realidades, y también de sus peticiones o requerimientos —es decir, de ese mundo posible que desea—.

Por último, los poemas en los que el niño figura como receptor lírico —con preguntas e indicaciones— ganan un tono apelativo que no deja de considerar la voluntad o los conocimientos previos del niño, pero que se ve proclive a transmitirle un mensaje.

Partiendo, entonces, del lugar que ocupa el niño en los poemas, podemos distinguir cuatro características principales en la configuración de la representación de niño de *Nana para dormir muñecas*: 1) se trata de un lector activo, capaz de realizar asociaciones, de aceptar poéticas no prescriptivas, y de poner en juego competencias previas; 2) se trata de un niño fascinante, que forma parte del mundo mirado por el poeta con ojos de asombro; 3) se trata de un niño con una voz propia, con algo para decir al mundo desde un lugar deseante y necesitado de protección; y, 4) se trata de un niño al que se considera en su capacidad comunicativa, pues quizás en ella, en su transmisión tierna de *prodesse y delectare*, pueda sentirse protegido.

III. “Déjalo volar”: la representación de niño en la poética de Julio Alfredo Egea

Desde la primera distinción presentada en el apartado anterior, encontramos como lector implícito de *Nana para dormir muñecas* a un niño que se transforma en un posible lector activo de poesía: en un sujeto capaz de establecer relaciones entre las palabras y entre las rimas, capaz vincular el sonido con el espacio, capaz de remitirse a su propia experiencia vital, capaz de producir nuevos significados y, sobre todo, capaz de apropiarse de la poesía hasta el punto de hacer presente en su cotidianeidad esa realidad “otra”, desautomatizada y fresca que implica la ficcionalidad de la enunciación poética. Por eso, resultará indispensable que el autor, en el momento de ejercer el acto de representación, se ponga en contacto, a través del acervo de su memoria poética, con su propia vivencia de la infancia. Ello implica que, en la segunda distinción, el niño representado por Egea —en su rol de sujeto enunciado—aparezca como un ser fascinante, cuya concentración se describe desde la mirada amorosa del poeta. En este sentido, resulta notorio el testimonio de Egea respecto de su comprensión del lenguaje de la belleza del amor, que se expresa primordialmente en gestos que ponen a prueba la capacidad de observación del niño-poeta: “el único lenguaje que ennoblecía a todos los seres de la tierra y que, pensaba yo con mis diez años recién cumplidos, era un idioma universal e indispensable por el cual era hermosa la vida” (Egea 2010b: 36).

Nos detendremos a continuación en las dos últimas distinciones, las que se vinculan con los poemas en los que el niño figura en el plano de la enunciación, sea como hablante lírico, sea como receptor lírico. Ya desde su título, *Nana para dormir muñecas* plantea el principal giro que realiza Egea con respecto al enunciador de las canciones de cuna: la presencia, poco habitual para el género de las nanas, del enunciador niño. Dentro de la serie de poemas con hablante lírico niño se destacan “Súplica” y “Ya no hay brujas”, pues —a pesar de que no se trata canciones de cuna—, contribuyen a la caracterización del hablante niño que configura Egea. El receptor lírico del poema es la abuela, a quien el niño le suplica atención:

Cuéntame ese cuento, abuela,
y apaga el televisor,
de la princesa encantada

y de aquel lobo feroz.

Dime si en la primavera
hará nido el ruiseñor
en el rosal del jardín
y bajo la acacia en flor.

Cuéntame como veías
el mundo a tu alrededor
cuando eras como yo.
Repásame la lección.

Quiero mirar a la Luna
mientras escucho tu voz
y espero a la primavera.
Apaga el televisor.
(Egea 2010a: 408)

Posiblemente, la repetición del leitmotiv “apaga el televisor” expresa una denuncia contra los medios de comunicación. Si lo relacionamos con cada punto de la petición del niño, veremos que, desde la concepción de este hablante lírico —contagiada de una visión adulta, que rompe la asimetría entre niño y adulto en solidaridad de ideales—, el televisor se presenta en el contexto de enunciación del poema como un elemento físico avasallador, que obstaculiza el arribo de lo que le gusta al pequeño: los cuentos de hadas, la naturaleza, las anécdotas familiares y la imaginación, simbolizada en la luna.

La forma tradicional de copla romanceada que adopta cada estrofa de este poema nos permite realizar, sobre la base de su rima —asonante en los versos pares—, algunas asociaciones interesantes con la palabra “televisor”. En la primera estrofa, su vínculo con “feroz” lo reviste de una cantidad de significados que, desde el imaginario infantil, se vinculan directamente con un mal de tipo bestial. Así lo afirma Bruno Bettelheim: “[el lobo] representa las fuerzas asociales, inconscientes y devoradoras contra las que tenemos que aprender a protegernos” (Bettelheim 1979: 61.). En concordancia con lo expresado en este poema, Julio Alfredo Egea, en “Juegos de niños”, ha dicho:

Hemos perdido la canción y la tertulia familiar, y la sencilla felicidad de los viejos juegos. Los adultos andan

prisioneros del televisor que quizá presente sus juegos de adultos, con frecuencia insustanciales y perversos. Y los niños, quizá junto a los adultos o en la habitación contigua, estarán ante otra pantalla de televisor u ordenador posiblemente ante un juego empobrecido y monstruoso. (Egea 2002: 501)

En la última estrofa, en cambio, la rima entre “televisor” y “voz” se desarrolla en una relación semántica antitética: la abuela no podrá hablar si el televisor sigue encendido. Por eso es que el enunciador del poema no puede sino ser el niño. Por ello, el pequeño dirige su súplica a la abuela, y esta súplica toma la forma de un poema:

[La poesía] reivindica un papel y un significado importantes en la civilización tecnológica, deformante y caótica [...], como salvaguardia de la libertad de la persona y de la individualidad irreplicable de la persona, contra los peligros presentados por una sociedad heterodirigida, áridamente tecnocrática, alienante y masificadora. (Nobile 1992: 68)

Recurriendo, por la naturaleza propia de este poema y el tipo de discurso en el que su título lo enmarca, al estudio de los mundos y submundos posibles que se hacen presentes en la literatura (Marie-Laure Ryan 1992), veremos que, dentro del mundo textual real que podríamos identificar con el contexto de la enunciación —caracterizado por la voz deseante del niño y por el televisor, que avasalla—, el hablante lírico plantea dos niveles de submundos. En primer lugar, el nivel de su deseo, en el que expresa el anhelo por tener la atención de su abuela y por escucharla; se encuentra refrendado por los verbos en imperativo en las tres primeras estrofas, y por la totalidad de la última estrofa, cuyo peso recae sobre el verbo “quiero”. Este nivel, el del deseo, se condice con el título del poema, aunque la súplica no está dirigida, como ocurriría tradicionalmente, a la divinidad sobrenatural. Respecto de la plegaria, Javier Roberto González afirma: “la plegaria [es la] encargada de manifestar lo deseado en su proyección futura [...] en cuanto petición, la plegaria expresa un deseo, deseo en el cual radica la postulación de un mundo posible distinto del real-actual” (2006: 52). En este marco se posiciona la construcción del submundo del deseo del hablante lírico. Pero queda aún otro submundo. Cuando la

voz del niño le suplica a su abuela, se inmiscuye, dentro del plano de su deseo, algo atribuible al mundo de la fantasía: los relatos, conjeturas y memorias inventadas, que el niño imagina, y que acompañan —bajo la forma de objetos directos— los imperativos de las tres primeras estrofas.

En el caso de “Súplica”, entonces, a partir de una misma enunciación poética encontramos tres mundos posibles, en niveles diferentes: el mundo real textual, en el que el niño le suplica a su abuela, mientras ella mira el televisor; el submundo del deseo del niño, en el que él recibiría la atención de su abuela; y, por último —dentro del mundo del deseo—, el submundo de la fantasía, donde se alojan las historias que el niño querría escuchar de su abuela.

Pero la fuerte denuncia que implica esta carenciada estructura de mundos posibles, expresada de forma calma por intermedio de la voz del niño, no puede quedar sin una solución, sin una respuesta. Desde su “cristianismo de base” (Jiménez Martínez, en Egea 2010a: 31), Egea afirma que no puede resultar tan difícil alejarse del televisor, y brindarles a los niños aquello por lo cual suplican, o sea, una figura que enseñe y que proteja. Por eso, adentrándonos en la relación que este hablante lírico niño tiene con la realidad que lo rodea, con su contexto de enunciación, encontraremos en otro poema de la serie enunciada por el hablante niño, “Ya no hay brujas”, la verdadera respuesta a esos males que aquejan a los niños y los dejan deseantes y carentes de protección:

Fue que la Luna
pintó las chimeneas
una por una.

Se han muerto las brujas.
Burbuja
de bruja
no queda en la noche.
Los ángeles rubios
que viajan en coche
por la Vía Láctea
lo pueden decir,
qué sí,
qué no queda ni una
gracias a la Luna.

La noche roba
y convierte en estrella
la última escoba.

Lo puede decir
el mochuelo cojo
que desde su olivo
rascaba su ombligo
y cerraba el ojo.
Qué sí.
Yo también lo vi.
Que no queda ni una
gracias a la Luna (411).

Aquí, los males están claramente representados por las brujas, otro antagonista típico de los cuentos de hadas, que constituye a nivel psicológico la “realización de nuestros deseos y ansiedades” (Bettelheim 1979: 134). Pero, ¿quién vence a este agresor? El yo lírico aparece sólo como testigo. Lo acompañan en esta función dos personajes que habitualmente ayudan al protagonista, y que aquí se limitan, también, a observar su accionar: los ángeles y el mochuelo cojo que vive en el olivo. ¿Quién es, entonces, el héroe? Sin ayuda de nadie, la vencedora es la Luna. Es por eso que este poema, que guarda similitudes con el *nonsense* e intercala versos de tres sílabas y genera una musicalidad en la que predominan el ritmo y un cierto sonido de balanceo (Cerrillo Torremocha 2007: 318), puede considerarse, dentro de las partes de *Nana para dormir muñecas* que no incluyen estrictamente canciones de cuna, como el más cercano a este género.

Para comprender esto, es necesario estudiar el nivel simbólico en el que la Luna y la noche se funden en un solo actante, para hallar en “Ya no hay brujas” la solución a los problemas del niño, planteada desde los elementos formantes del contexto de enunciación. Morera de Horn explica que las canciones de cuna se encuentran ligadas, en sus orígenes, a formas rituales de magia blanca, por medio de la cual se conjuraba a los espíritus malignos: la aparición de la luna, las estrellas, el sueño y la noche ejercen, según esta autora, una función benéfica para el individuo. Por ello se pregunta:

¿Constituyen las canciones de arrullo, entonces, al menos poéticamente, especies cantadas de “magia blanca”, con una carga pragmática y ceremonial? ¿Lilith [una fuerza

demoníaca] y los genios malos de la noche están huyendo desde entonces conjurados por Heng-ngo, la luna Blanca, señora Buena de la noche que diluye el miedo con su claridad? (1983: 40)

Efectivamente, en “Ya no hay brujas”, Julio Alfredo Egea ha logrado un poema perfecto para mostrar una representación de niño en la que se expresa qué necesita de los adultos la infancia, y mediante qué formas se comunica esta necesidad en el imaginario de los más pequeños. En su sabiduría primigenia, la magia blanca de las canciones de cuna nos habla de la necesidad de que, frente a las brujas o a los demonios de los medios de comunicación, los adultos bridemos a los niños, con nuestra voz, el testimonio protector de que el bien siempre vence —o al menos puede vencer— al mal.

Este testimonio tendrá, por otro lado, una voz, que será la del poeta: lo confirma uno de los poemas de la última serie, la que se abre al niño como receptor lírico, estableciendo entre adulto y niño el puente de la comunicatividad de la palabra. Se trata de “Platero” (2010a: 407), que presenta una imagen celestial de Juan Ramón Jiménez como protector de los niños:

¿No sabéis quién es Platero?
Preguntadle a los luceros
de la aldea.
Os montarán, despacito,
en su trote de algodón
y os llevarán a los brazos
del abuelo Juan Ramón.

Juan Ramón tuvo un lucero
y con él quiso jugar,
se le volvió borriquito
de cristal.

Niños del mundo, ¡venid
a escalar su lomo gris!
(Egea 2010a: 407)

Primer poema de la parte “Retablo”, y significativo en cuanto a su enunciación por la presencia de un receptor lírico plural —“conocéis”, “preguntadle”, “niños del mundo”—, “Platero” propone a Juan Ramón Jiménez como el modelo de quien puede,

por medio de la poesía, ser testigo del rito que convierte al mundo, y que lleva a los niños hacia los luceros. La representación de niño transmitida por estos poemas incluye, entonces, como ejes semánticos fundamentales, el deseo de un sujeto activo —deseo que estructura el discurso con la configuración de submundos posibles— y la necesidad de una protección que sólo puede hallarse en el ámbito de la comunicatividad. Por eso nos resulta imperioso referir también al ámbito de la infancia esta reflexión de Julio Alfredo Egea sobre la misión de su poesía:

En cuanto a lo mucho que tienen algunos de mis poemas de protesta contra una sociedad que no me gusta, he pensado, en ocasiones, si mi grito en rebeldía, el dolor junto a los que sufren, el clamor de mis versos al sentirme solidario... ¿no habría sido más eficaz expresado de otra manera? Ya sé que los poetas no podemos cambiar nada de forma espectacular, que nuestra voz se sentirá vencida por los egoísmos y la superficialidad circundante, que no es lo nuestro dar consejos morales ni redactar programas redentores. Pero... ¿quién sabe...?, quizá nuestra poesía, humildemente, contribuya un poco a ir formando una conciencia hacia un futuro posible, en la paz y el amor. (en Domene 1999: párr. 17)

Comprobamos que, lejos de la evasión —hacia mundos imaginarios desasidos de la historia— y del solipsismo —que podrían vehiculizar los poemas concebidos en primera instancia para los propios hijos—, los textos de Egea se articulan en torno a dos polos de la palabra poética: el estético-lúdico y el socialmente comprometido, sin que se genere conflicto entre ellos.

CAPÍTULO 5. UN NIÑO, CUATRO NANAS: ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LAS CANCIONES DE CUNA DE JULIO ALFREDO EGEA

Teniendo en cuenta que el niño representado por Egea se propone como un sujeto activo y deseante, capaz tanto de tomar la palabra como de buscar en la comunicación con el otro la protección que necesita, analizaremos ahora las cuatro composiciones de la primera parte de *Nana para dormir muñecas*, “Nanas”. Se trata de cuatro poemas: el que da título al poemario, “Nana para dormir muñecas”, “Nana del niño negro”, “Nana azul” y “Nana del miedo”. Según el esquema en el que ubicamos los poemas de acuerdo con el rol que ocupa el niño en ellas, veremos que estas cuatro nanas —en concordancia con nuestra visión del género— se remiten al plano de la enunciación: mientras la primera comprende al niño como hablante, en las tres restantes, este toma el lugar del receptor lírico.

En el presente capítulo expondremos un análisis pormenorizado de estas cuatro nanas de Julio Alfredo Egea, ahondando para cada uno en el nivel fónico, en el rítmico-métrico, en el léxico, en el morfosintáctico y en el semántico. Desde una visión de la poesía anclada en la pragmática de la lírica, cada nivel es visto como un ámbito propicio para que el autor ponga en juego las estrategias por medio de las cuales podrá ceder la voz al hablante lírico, y generar una nueva situación de enunciación que imita la sencillez comunicativa de las canciones de cuna tradicionales. Al estudio de cada poema contribuirá también la tipología que hemos desarrollado sobre la base de las categorías de nanas descritas por García Lorca (1969). En primer lugar, analizaremos lo relativo al poema en el que el niño se sitúa en el lugar del hablante, “Nana para dormir muñecas”; luego nos referiremos a los otros tres poemas, en los que el niño es el destinatario de la canción de cuna: “Nana del niño negro”, “Nana azul” y “Nana del miedo”. Por último, daremos cuenta de cómo la nueva situación de enunciación que pone en acto cada poema contribuye a transmitir una imagen del mundo que, desde la concepción de Egea, rodea a la infancia.

I. El niño como hablante lírico y la ruptura de la asimetría

Pedro César Cerrillo Torremocha señalaba que uno de los motivos que han contribuido a la pervivencia de la canción de cuna como género es el hecho de que esta haya sido “aceptada como arrulladora por los niños, sobre todo por las niñas, quienes, en clarísima mímesis del mundo adulto, se han servido de la canción de cuna para jugar a dormir a sus muñecas” (2007: 319). Este procedimiento aparece en un lugar privilegiado en el poemario de Julio Alfredo Egea, pues el poema que da título a la obra, “Nana para dormir muñecas”, se caracteriza por exponer una situación de enunciación semejante:

Mi muñeca bonita
tiene un sombrero
a ella nunca la moja
el aguacero.

Duérmete, nena.
Duérmete, ea.
La Luna se ha dormido
en la azotea.

Te trajeron tres Reyes
sobre la escarcha
tres caballitos blancos
marcha que marcha.
Sobre las duras
estrellas de la nieve
las herraduras.

Mi muñeca no llora
porque es muy buena
y en mis brazos dormida
no tiene pena.

El murciélago arrastra
negros pañuelos.
En tus ojos cerrados
luz de los cielos.

Duérmete, mi muñeca;
duérmete y calla,
vendrán las golondrinas
en la alborada,
traerán la primavera
sobre las alas. (Egea 2010a: 389-390)

Aquí se observa cómo el/la niño/a representado/a por Egea —activo/a y comunicativo/a, pero necesitado/a de amorosa protección— reconoce su propia necesidad de cuidado, y por eso quiere, desde su lugar, reproducir ese esquema enunciativo de las canciones de cuna, en el que percibe que se encuentra la solución a todos sus problemas. Por ello, tomando el lugar del hablante lírico, interpretará con sus juguetes el papel del enunciador, como forma de afianzar su Yo en un esquema de oposiciones binarias, en contraposición con una figura aún más indefensa, a la que desea atender.

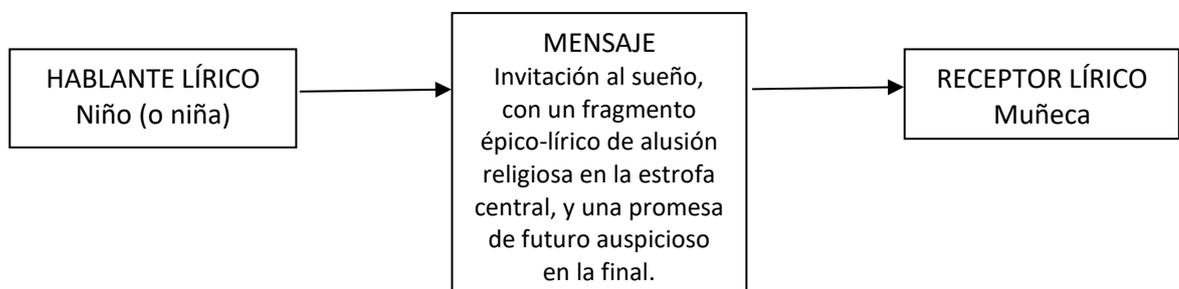
En cuanto al nivel fónico, el poema presenta una rima consonante que se da siempre entre dos versos pares; no se halla encadenada entre estrofa y estrofa, sino que se agrupa exclusivamente de a pares. Este esquema cambia recién en la última estrofa, en la cual riman no dos, sino tres finales de verso —también los pares—, y no lo hacen de manera consonante, sino asonante. La métrica imita una estructura habitual en las canciones de cuna tradicionales³⁹: combina versos pentasílabos con versos heptasílabos; ello produce en la distribución espacial del poema una sensación visual de balanceo rítmico constante. Los versos se alternan, distribuidos en cuatro estrofas de cuatro versos, una estrofa central de siete —la que empieza con el verso “Te trajeron tres Reyes”— y la última estrofa, nuevamente anómala, que tiene solo seis versos. En lo atinente al léxico, se destaca la elección de un vocabulario sencillo y la aparición de la partícula “ea”, con la que se busca apelar al receptor para que se duerma, y que es un claro vestigio de las canciones de cuna tradicionales. Además, es preciso destacar el hecho de que en dos sustantivos se ha utilizado una mayúscula optativa: se trata de “Luna” y “Reyes”, lo cual contribuye a convertirlos en nombres propios y, por lo tanto, a resaltar estas figuras en tanto personajes habituales en la literatura y en el imaginario infantiles (Fleitas 2015: 127-131). Se repiten, en distintas conjugaciones, los verbos “traer” y “dormir”.

Por su parte, el aspecto morfosintáctico evidencia la combinación de verbos en presente —“tiene”, “moja”, “llora”, “es” y “arrastra”— con verbos en pretérito perfecto que aparecen en la estrofa central —“se ha dormido”, “trajeron”— y, finalmente, futuro simple en la última estrofa. También se destaca la aparición del imperativo —“duérmete” y “calla”, habituales en las nanas—, en el cual se hace presente la segunda persona

³⁹ Por poner un ejemplo, recordamos esta nana tradicional española: “Duérmete, niño mío, / duerme y no llores, / que te mira la Virgen / de los Dolores” (Rodríguez Marín 1951: 27).

singular, que identificamos con un receptor lírico al que también se apela a través de la tercera persona singular —“mi muñeca bonita / tiene un sombrero”, y que conocemos gracias a los vocativos, “nena” y “mi muñeca”, que remiten directamente al título. Con esto último también se retoma una cuestión característica de las canciones de cuna. El hablante lírico se revela de manera exclusiva gracias al pronombre posesivo: “*mi* muñeca”, “*mis* brazos”. También es notoria la presencia de oraciones unimembres, que contribuyen a la sencillez comunicativa —“sobre las duras / estrellas de la nieve / las herraduras”; “en tus ojos cerrados / luz de los cielos”—, y en las dos últimas estrofas es digna de notar la reiteración de la estructura oracional “SUJETO + VERBO + OBJETO DIRECTO”: “El murciélago arrastra / negros pañuelos” y “Vendrán las golondrinas / en la alborada, / traerán la primavera”. Uno tiene en su sujeto y en su objeto directo connotaciones negativas, mientras que el otro conlleva connotaciones positivas.

Por último, desde el punto de vista semántico, el poema está atravesado por la presencia de un campo isotópico relativo al mundo natural, en constante contrapunto con elementos del mundo cultural —o sea, del mundo creado por el hombre—: “La Luna se ha dormido / en la azotea”, “Sobre las duras / estrellas de la nieve / las herraduras”. En la última estrofa cobra protagonismo, adueñándose de la escena, el mundo natural con sus alusiones a la primavera. Es posible ver en esta relación entre las imágenes del mundo natural y las del mundo cultural la importancia de la personificación —humanización— de la muñeca como elemento fundante de la semántica del poema. Todas estas estrategias textuales contribuyen a configurar una situación de enunciación en la que se imita de modo particular la sencillez comunicativa del esquema básico de las nanas tradicionales:



En la parte del esquema relativa al hablante lírico, hemos destacado la duda respecto de si se trata de un niño o de una niña; en principio, como suele ocurrir en las nanas de autor conocido, no hay marcas textuales explícitas que resuelvan la cuestión.

Sin embargo, sí existe un elemento que atraviesa todos los niveles, que se refleja en los versos finales del poema, y que se puede interpretar como proyección de la musicalidad propia de las canciones de cuna. Es habitual que, tanto en el género tradicional como en algunas canciones de cuna musicales de autor conocido, la composición melódica cierre en lo que se denomina un “final femenino” (Mansilla 2002): la resolución de la frase musical evita los tiempos fuertes del compás. A través del estudio de los distintos niveles lingüísticos del poema, puede comprobarse que la última estrofa presenta características fónicas, métricas, morfosintácticas y semánticas distintas de las del resto del poema. Por ello, creemos preciso prestarle especial atención a esta estrofa final. En ella se comprueba que la resolución “Nana para dormir muñecas” evidencia, análogamente a las nanas tradicionales, un final femenino: también desde el punto de vista de la poesía, la rima — además de atemperarse por el pasaje repentino de rima consonante a rima asonante— se corresponde con la descripción de la llamada “rima femenina”, en la cual la sílaba tónica es, como en este caso, la penúltima del verso. Estas características atribuidas al universo femenino no definen por completo la cuestión respecto de si el hablante lírico es niña o niño, pero sí pueden inclinar la balanza hacia un predominio de la voz femenina, semejante al que se da en las nanas folklóricas.

¿Cuál es la imagen de niño o niña que deja traslucir la estructura pragmática de este poema en particular? Según Fryda Schultz de Mantovani, la conciencia de sí surge en los niños en el momento en el que advierten —como ocurría con el hablante lírico de “Súplica”— que su conducta es distinta de la de los adultos, que el mundo en el que viven es también diferente: “la vida íntima, del alma para adentro, adquiere una tonalidad más fuerte que la que se ve y se toca” (1968: 31). Desde esta firme autoconsciencia, el Yo de “Nana para dormir muñecas” construye un mundo en el que su muñeca se encuentra totalmente protegida —como se expresa en la imagen del sombrero, en la primera estrofa—, de acuerdo con lo que las nanas tradicionales le brindan. Julio Alfredo Egea introduce la voz del niño/ la niña como una forma de volver real el imaginario habitual a la canción de cuna como género folklórico, en el que se interrelacionan los juguetes, los elementos de la naturaleza y los personajes de la religión. La presencia de verbos en distintos tiempos nos lleva a la idea de que en este canto se da una progresión temporal —como podemos comprobar al confrontar el imperativo de la segunda estrofa,

“duérmete”, con el participio utilizado en la cuarta, “en mis brazos *dormida*”—; la modalización temporal aquí expuesta funciona como un anclaje para el canto del hablante lírico, acompañando su puesta en voz de la nana.

La voz poética infantil inicia su canto a la muñeca con una referencia a la necesidad de protección. En la segunda estrofa se plantea la posibilidad de un espacio de resguardo en el que la figura maternal de la Luna se alcanza por medio de la ascensión: “La luna se ha dormido / en la azotea”. La luna constituye también la “causa ejemplar” para la muñeca, ya que le muestra con sus propias acciones qué debe hacer. Luego se hace una referencia a los Reyes Magos, situada en un espacio épico-lírico de juego que, como consecuencia, quita la pena de la muñeca dormida. Las estrofas quinta y sexta proponen la antítesis simbólica entre el murciélago⁴⁰ y las golondrinas⁴¹, y plantean una promesa: estas, luego de que la “luz de los cielos” llegue a los ojos cerrados de la muñeca, “traerán la primavera”. La luz es hallada por quien duerme, y está en su interior; el sueño no es, así, un ámbito tenebroso, sino uno iluminado y fecundo. En el contexto nocturno, el murciélago se presenta bajo la figura del miedo a la muerte, pero todos los temores serán borrados por la llegada del día y de la primavera. La seguridad que brinda el dormir se torna análoga al sentido de la resurrección, garantizada por la esperanza que trae el amanecer⁴²: el niño/la niña enunciator/a no concibe la posibilidad de un sueño del cual no se despierte, y, trasladando sus miedos a la muñeca, quiere asegurarse de que nada le pase. Por todo ello, al analizarlo desde las categorías establecidas sobre la tipología de García Lorca (1996), este poema revela una hibridación entre tres tipos de canciones de cuna: en él se reúnen el apego —en las estrofas de cuatro versos—, la aventura —en el fragmento épico-lírico, que incluso presenta personajes en tercera persona— y la canción de cuna de futuro, que asoma en el remate del poema, tensionándolo hacia una promesa.

⁴⁰ Símbolo asimilado en la cultura con la imagen del dragón (Cirlot 1997: 324), quien está caracterizado como “enemigo primordial, el combate con el cual constituye la prueba por excelencia” (178).

⁴¹ Estas constituyen una alegoría de la primavera, y, según Cirlot, también están revestidas de la referencia becqueriana al “sentido irreversible del tiempo” (Cirlot 1997: 224).

⁴² También Jacobo Fijman verifica esta relación entre el sentido protector, auspicioso, de las verdaderas nanas —cuyo efecto, según él, es la paz— y la resurrección (Arancet Ruda 2007).

II. El niño como receptor lírico: la memoria, una aventura hacia la otredad

A continuación, analizaremos, en el orden en el que se presentan en *Nana para dormir muñecas*, las tres nanas del poemario en las que el niño ocupa el lugar del receptor lírico. En la primera de ellas, “Nana del niño negro”, Julio Alfredo Egea parte de vocativos innovadores, desautomatizados, para añadir a las canciones de cuna tradicionales un “tú” con características particulares, que lo convierten en un sujeto portador de una específica otredad:

Mi lirio sin luna,
duerme ya en tu cuna
de paja y bambú.
Pellizco de cielo,
pronto oirás el vuelo
de ángeles de tul.
La nieve es muy fría,
la Virgen María
besa tu color.
Suspiro moreno,
carboncito bueno
que dibuja amor.
Blanca es tu alegría.
Duerme, vida mía,
bajo el mosquitero,
que vendrá la Luna
—pincel en tu cuna—
y te hará lucero.
Los hombres son buenos.
Pájaro bonito bajo el cobertor.
La serpiente es mansa.
Duérmete, negrito.
Descansa, descansa. (Egea 2010a: 391)

Desde el punto de vista fónico, este poema presenta en principio una secuencia que combina dos versos de rima pareada con cuatro versos de rima abrazada, con una rima consonante que presenta cinco variantes fónicas. Este esquema se mantiene hasta los últimos cinco versos, que parecen formar una célula aparte. En ellos el esquema se ve relegado, en pos de la presentación de dos nuevas variantes de rima. Así, el poema se resuelve con una rima que no había aparecido hasta el momento. En cuanto a la métrica, no hay división entre estrofas, y todos los versos son hexasílabos. El término “Luna” vuelve a aparecer en mayúscula, al modo de un nombre propio; el otro término de este tipo es “Virgen María”. Más allá de ellos, se da en “Nana del niño negro” una gran

presencia de sustantivos comunes, la mayoría de los cuales quedan —en cuanto a la sintaxis— asociados a algún adjetivo o pronombre posesivo, ya sea en calidad de modificador directo —“tu cuna”, “suspiro moreno”— o de predicativo —“la nieve es muy fría”—, o bien, asociados a otro sustantivo, a través del modificador indirecto —“lirio sin luna”, “pellizco de cielo”—. Los verbos combinan el imperativo de “dormir” y de “descansar”, en exhortaciones que abren y cierran el poema, con verbos en presente, de un estilo descriptivo, y tres verbos en futuro —“oirás”, “vendrá” y “hará”—, dos de los cuales están referidos al mismo sujeto: la Luna.

Pero lo más notorio a la hora de hablar del nivel morfosintáctico —pues nos introduce en el plano semántico— es la gran cantidad de vocativos con los que el yo lírico apela al “niño negro”: “mi lirio sin luna”, “pellizco de cielo”, “suspiro moreno”, “carboncito bueno / que dibuja amor”, “vida mía”, “pájaro bonito / bajo el cobertor” y “negrito”. Estas imágenes, por un lado, denotan la ternura del enunciatario, y, por el otro, expresan lo que podríamos identificar como una isotopía de la parcialidad, unida a la privación: el carbón que no quema, el cielo incompleto, el suspiro anhelante, el pájaro que, bajo el cobertor, no puede volar. Este elemento —la espera de algo que no termina de aparecer en su integridad— caracteriza al enunciatario, también, desde los tres verbos en futuro simple.

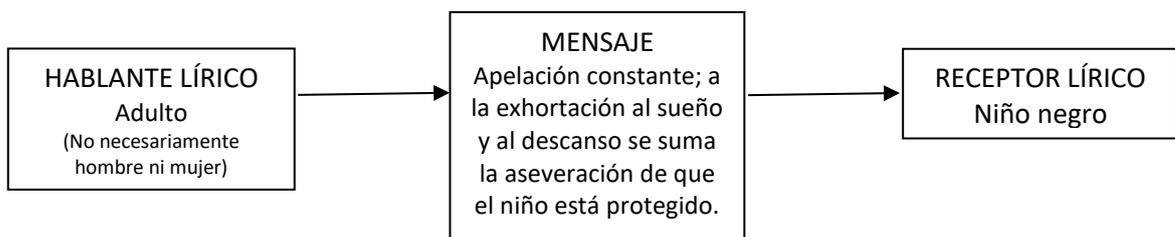
Si todo lo íntegro se dará en el futuro, ¿qué encontramos en el presente? Los elementos con los cuales respondamos a esta pregunta configurarán el contexto de la enunciación. Nos hallamos frente a una “cuna / de paja y bambú”, con un mosquitero y un cobertor: es un ámbito en el cual se intenta proteger al niño, pero con medios precarios, tal vez insuficientes. El peligro que este niño debe enfrentar es aquel que, en gran parte, se identifica con el color blanco: la nieve y la luna. “La nieve es muy fría”, mientras que la luna vendrá a transformar al niño en lucero. A la luz de la influencia de Federico García Lorca que recibe Egea (Jiménez Martínez, en Egea 2010a: 35), debemos recordar, para este singular poema, los versos del *Romancero gitano*⁴³, en los que Lorca escribe: “Por el

⁴³ Tengamos en cuenta, al respecto, que este poemario fue significativo en la vida de Julio Alfredo Egea, pues constituyó uno de sus primeros acercamientos a la poesía y guarda una relación estrecha con escenas emotivas de su vida familiar (Egea 2010b: 39).

cielo va la luna con el niño de la mano. / Dentro de la fragua lloran, dando gritos, los gitanos” (2012: 90).

Desde el punto de vista de esta potencial influencia, cabe la posibilidad de que el niño negro de Egea se encuentre en una situación análoga a la del gitanyillo de Lorca: el sueño será, en este contexto, lo que le permitirá un refugio, un respiro, antes de entrar, de la mano de la luna, en el sueño eterno de la muerte. A pesar de la tristeza que implica esta situación, el hablante lírico —como se evidencia en la ternura y originalidad de los vocativos— no está construido como un sujeto falto de alegría. Por ello, “Nana del niño negro” resignifica el esquema de opuestos de la lógica cotidiana: la muerte será, desde esta perspectiva, una transición, no ya opuesta a la vida, que llevará al niño a convertirse en un lucero; por su lado, la alegría blanca del negrito ante el beso de la Virgen María, en contrapunto con la peligrosidad de la nieve y la luna, desestructurará la antítesis entre lo blanco y lo negro.

Mediante la innovación en el enunciatario, Egea retrata cómo, en el acto de dirigirse hacia otro, el yo lírico no tiene otra forma de expresarse que a través un discurso en el que las estructuras establecidas se quiebran. A pesar de que no le confiere una voz al negrito, el hablante lírico adulto sí tiene en cuenta al niño desde su otredad, como un sujeto necesitado de comunicación, y —gracias a la nana— lo conforta con ideas e imágenes que buscan alimentar la esperanza:



Todo se orienta a conseguir que el niño descanse, para que, custodiado por este rito del sueño, pueda ser feliz también en la otra vida. Por ello, esta canción de cuna recae en la categoría que hemos dado en llamar “de énfasis en el futuro”. Desde este punto de vista, la luna no será un elemento negativo, sino un factor de paz más allá de la muerte. En la paz de la nana se concretiza —en misterio análogo a la imagen de la resurrección—

“el esfuerzo del hombre por acceder a una perspectiva desde la cual se anulen los contrarios” (Eliade 2001: 121). Así, la canción se erige como un paraíso que, en palabras de Mircea Eliade, “se encuentra exento de las tensiones y conflictos que definen todo universo” (2001: 121).

Lo otro, lo distinto, se configura en el niño-receptor con las características de quien logra, con su alegría y su ternura, borrar las fronteras entre todo tipo de opuestos. Esto coincide con el tratamiento de lo otro en las canciones de cuna tradicionales, si bien está llevado a otro plano. En este caso, la otredad no aparece bajo la forma de un ser sobrenatural, sino que se ancla en el esquema enunciativo del poema, si bien es habitual que las nanas incluyan una representación del mundo en la cual lo “otro” es representado por seres sobrenaturales —benéficos o malignos—, que se encuentran totalmente integrados a la cosmovisión del pequeño, pues, en la “Nana del niño negro”, la Virgen María y el niño se encuentran en el mismo plano. Esta es la imagen del mundo que replican las canciones de cuna: una imagen en la que el orden natural y el sobrenatural no se contradicen, sino que se funden. Por ello, Schultz de Mantovani señala que el sueño tiene una función epifánica: posibilita, a veces, un conocimiento de la realidad mayor al que brinda lucidez del pensamiento, pues en él caen las estructuras que acalambran nuestra vigilia (Schultz de Mantovani, 1968). En “Nana del niño negro”, el que es diferente por el color de la piel se sitúa en el lugar de quien recibe la enunciación, y el ser sobrenatural, la Virgen María, entra en contacto con él para besar aquello que lo hace distinto. Todo está armonizado por el sueño, en el mismo plano: eso es lo que da tranquilidad al niño, aún en la situación que debe afrontar.

Otra situación que se ofrece como un desafío para el niño representado por Egea se articula en la siguiente canción de cuna, “Nana azul”. En este caso se trata de la ausencia del padre, notoria en las nanas tradicionales (Cerrillo Torremocha 2007: 324):

Duerme, niño de nieve,
marinerito,
estrellita en la arena,
lirio bonito.

Tu padre arrastra
madrugada y espuma
desde su barca.

El viento de Levante
con su voz chica,
trae flautas de caña
a tu cunica.

Las caracolas
se hacen arrullo manso
sobre las olas.

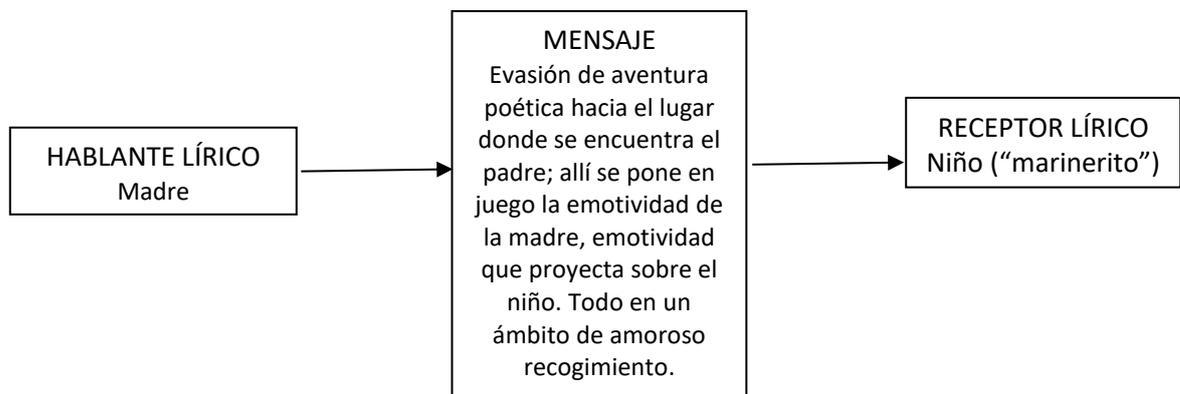
Charco de luna,
estrella de agua,
pequeña flor de cielo
para mi enagua.

Mi niño marinero
ya se ha dormido.
El lucero del alba
ya se ha perdido. (Egea 2010a: 392)

Los dos últimos versos aluden a un tema habitual en las canciones de cuna tradicionales, dada su funcionalidad: la dificultad de la madre para hacer dormir al niño. El tiempo ha pasado mientras ella cantaba, pero debemos llegar hasta la última estrofa para ver cumplido el imperativo “duerme” con el que se abría el poema. Este enunciador se erige en una voz femenina: se menciona que el padre está ausente, se la caracteriza a ella a través del sintagma “mi enagua”, y se marca el símbolo del agua como principio vital femenino sugerido por distintas imágenes: la nieve, el charco, la estrella, las olas...

En este poema Egea vuelve a utilizar la tradicional alternancia de versos pentasílabos y heptasílabos, a la que se suma una alternancia de cuartetos y tercetos, que contribuye a proyectar fónica y gráficamente el ritmo de balanceo. La rima es alternada entre los versos pares en los cuartetos, mientras que en los tercetos es abrazada. Se mantiene asonante en todas las estrofas, excepto en la segunda —que es la que introduce el tono dramático—. Resulta notorio que en este caso no haya un predominio del pronombre posesivo de primera persona por sobre el de segunda: mientras que no es poco habitual que el “tu” se refiera a “cunica”, sí se destaca el hecho de que la primera vez que aparece se hable del padre. Por otro lado, al igual que en el poema anterior, en “Nana azul” el hablante lírico va construyendo a su receptor a través de vocativos: “marinerito”, “estrellita en la arena”, “lirio bonito”, “charco de luna”, “estrella de agua”, “pequeña flor de cielo / para mi enagua”. Todos expresan mucha ternura, por lo que dan cuenta de una relación de especial cercanía entre el hablante y el receptor lírico, que se contrasta con la

coincidencia del padre con la tercera persona —no persona—. En este sentido, el análisis de la sintaxis del poema da cuenta nuevamente de una redundancia de la estructura SUJETO + VERBO + OBJETO DIRECTO. Al adentrarnos en cómo ello repercute en el plano del significado, notaremos que todos los sujetos que realizan estas acciones respecto de determinados objetos —“tu padre”, “el viento de Levante” y “las caracolas”— son los que están fuera de la situación de enunciación, lo cual profundiza en la intimidad entre hablante lírico y receptor lírico.



Pero la información más importante —y que consideramos, también, el mayor aporte al género que lleva a cabo Egea en esta canción de cuna— es la aplicación al niño de un nuevo vocativo: “marinerito”. La madre resume, en este término, no solo el origen del niño, sino también las situaciones que se van a describir en las estrofas siguientes: el oficio del padre y su pobreza, la proximidad del mar y del viento⁴⁴ y la nostalgia de la voz femenina —tanto por la ausencia del marido como por el posible destino de marino del niño—. La originalidad de este vocativo se nutre de la isotopía rectora del poema, la del ámbito marítimo.

Al modo de las canciones de cuna que García Lorca denominaba “de aventura poética”, la voz lírica aquí utiliza su imaginación para representar una situación protagonizada por un personaje en tercera persona; pero la particularidad es que, en este caso, ese personaje es el padre del receptor lírico. La metáfora que utiliza para esta descripción —“Tu padre arrastra / madrugada y espuma / desde su barca”— nos puede dar la idea de la pobreza en la que se encuentra esta familia y de la mala situación de la

⁴⁴ Por lo general, el viento simboliza el peligro en las canciones de cuna tradicionales.

pesca, además de remitirnos a la preocupación constante de la poética de Egea por este aspecto humanitario. Se suma entonces el temor de la madre a que su hijo pase hambre; la preocupación por el cuidado del niño favorece en esta nana un uso expresivo de la palabra, trascendiendo la funcionalidad del arrullo, de manera tal que el mundo natural —“el viento de Levante” y “las caracolas”— suma al canto sus imágenes auditivas. La imaginación de la madre, que muestra todo lo que a ella no le permite descansar, se integra en la canción de cuna con naturalidad. Por ello, este poema tiene mucho de las “*singing inwards lullabys*” propuestas por Daiken (1959: 13), y esto hace que no podamos identificarla restrictivamente con la categoría de “aventura poética”: también se dan aquí muchas de las características canción de cuna de recogimiento. Tales consideraciones nos permiten describir una estructura específica para “Nana azul”, desde el punto de vista semántico: las estrofas primera y quinta expresan la situación de enunciación propia de la nana, en la que se busca que el niño se duerma. Las estrofas que se ubican entre ellas constituyen la evasión de la voz lírica en una aventura poética en la que vierte sus preocupaciones. Por último, la sexta estrofa da cuenta de que ha pasado el tiempo, y de que en ese proceso de enunciación el niño ha terminado por dormirse.

A ello contribuye el hecho de que se haya mantenido tanto la forma métrica de la tradición española como la forma típica de imperativo y vocativo. Esto confirma la importancia de los aspectos formales del rito y su fuerza pragmática: el sueño, cuya armonía y protección se simbolizan en el “lucero del alba”, marca un punto de alivio no solo para el niño, sino también para la madre.

Por último, el poema con el que Julio Alfredo Egea cierra la sección de *Nana para dormir muñecas* dedicada a las canciones de cuna se titula “Nana del miedo”, y en él también encontramos un receptor lírico niño, aunque —como se verá— la presencia del adulto es aún más fuerte que en las anteriores:

Cinco soldados traigo
de chocolate.
Mi corazón estaba
late que late.

Cómetelos, mi niño,
muy despacito,
cómete al capitán
y al soldadito.

Tú no irás a la guerra,
Dios no lo quiera;
sólo sabrás historias
de primavera.
No me preguntes nunca
qué es la trinchera.
Para ti sea la tierra
sólo pradera.

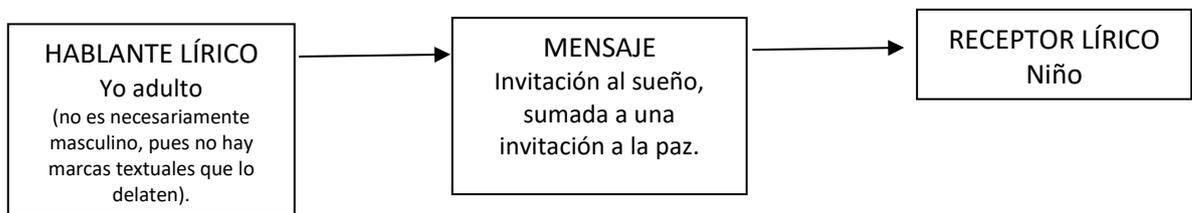
Duerme soñando
que el Ángel de la Paz
te está guardando.

También aquí utiliza Egea para su métrica la alternancia de versos heptasílabos y pentasílabos, distribuidos en tres estrofas de cuatro versos —la primera, la segunda y la cuarta— y una —la tercera— de ocho; la rima es consonante en los versos pares. Si bien ya desde el primer verbo se ve aquí un mayor predominio del “yo” respecto de las otras canciones de cuna, el hipérbaton del primer verso hace hincapié en los soldados —en la experiencia traumática— por sobre el sujeto. En cuanto al nivel léxico, se destaca aquí la presencia de verbos originales, incluso en imperativo, como “cómuelos”. A diferencia de lo que se veía en poemas, en este caso no hay abundancia de vocativos, sino solamente uno, muy tradicional: “mi niño”.

Posiblemente la unión, en la tercera estrofa, de lo que podrían haber sido dos estrofas se deba a que las acciones descritas en ella no se proyectan sobre la situación de enunciación, sino que apuntan —en futuro o en subjuntivo— a moldear el futuro del niño, e incluso, su capacidad de respuesta. Por otro lado, la situación inicial del poema, reflejada en su primera estrofa, establece una relación estrecha con el título: para la voz poética, el miedo que trae la guerra es tan grande que aún la forma simbólica y dominada de un soldadito de chocolate infunde terror. “Mi corazón estaba / late que late”, confiesa el hablante lírico: su utilización del pretérito imperfecto nos transmite la idea de que él recuerda cómo es la guerra, por haberla vivido. Según Fryda Schultz de Mantovani, “el miedo, en todas sus gradaciones, hasta la que llega al estado zozobante del terror, es uno de los acontecimientos que más impresionan la vida infantil (1968: 22). Esto coincide con la experiencia del propio Egea, experiencia que —dada su concepción de la memoria— repercute directamente sobre su poética: “Es tremenda la llegada de la guerra ante los ojos de un niño, ante mis ojos acostumbrados a la paz de los pájaros; el recuerdo de la guerra

desde aquella contemplación infantil es una marca feroz en la memoria porque supone el descubrimiento súbito y desnudo de la crueldad” (Egea 2010b: 31).

En este poema se evidencia como en ningún otro la necesidad de que el poeta se conecte, a la hora de cantar para los niños, con su propia experiencia, de que pueda “saca[r] agua del pozo autobiográfico” (Combe 1999: 151). Por ello “Nana del miedo” puede ser considerada como una canción de cuna de recogimiento, pero conlleva un matiz dicotómico: el hablante lírico busca diferenciar su propia infancia de la del niño: mientras él vivió en la guerra, al niño le desea la primavera, que —en concordancia con “Nana para dormir muñecas”— simboliza la paz.



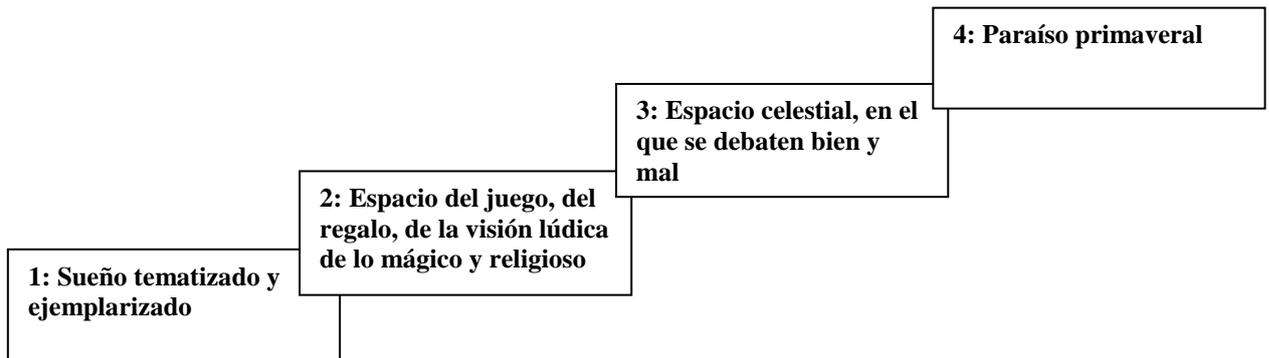
¿Qué le dará al niño, entonces, esa seguridad que necesita, frente al canto de una voz poética azorada por los recuerdos de una infancia sin paz? Llama la atención, con respecto a la mayoría de las canciones de cuna que toman como enunciatario explícito al niño, que el primer verbo en imperativo, el más cercano al vocativo “niño mío”, no se vincule con el dormir, sino con el comer. Este acto de la nutrición previene un posible daño, que volvería real aquello que se teme, y que se simboliza en los soldados de chocolate. Por otro lado, la tercera estrofa presenta una súplica —“Dios no lo quiera”— y alude al tema de las historias que narran el padre o la madre, y ante las cuales el niño siempre tiene preguntas. Recién en la cuarta estrofa hallamos el imperativo “duerme”, matizado por la suavidad del gerundio “soñando”. Un análisis detallado de las estrofas nos permite descubrir que “Nana del miedo” se encuentra atravesada por una isotopía fundamental para el género de la canción de cuna: los ritos que anteceden al sueño, o sea, la comida, el cuento y la oración. Estos tres elementos se vinculan para garantizarle al niño la paz, bajo la custodia de un ángel; por eso el poema no concluye con una referencia al “yo” o al “tú”, sino al “Ángel de la Paz” —en tercera persona y destacado con las

mayúsculas que le brindan personalidad y categoría de arquetipo—, bajo cuya guardia el hablante lírico y el receptor lírico puede confluír en amoroso recogimiento.

iii. “Sube por esta escalera y alcánceme una canción”: imagen de mundo y función ascensional de las nanas

A modo de cierre del presente capítulo, deseamos agregar unas últimas palabras sobre el poema “Nana para dormir muñecas”, que nos ayudarán a prestar especial atención a la estructura externa del poemario de Julio Alfredo Egea, y a su posible significación. Si bien en él —como se ha visto— no se incluyen sólo canciones de cuna, a partir del siguiente análisis podremos comprobar la pertinencia de la elección del título de este poema para todo el libro.

Como hemos visto, “Nana para dormir muñecas” empieza con el planteo de la situación de enunciación: ya desde el sintagma “mi muñeca”, en estrecha relación con el título del poema, comprendemos qué rol pragmático desempeñará el “yo” que se deja entrever en el pronombre posesivo y qué rol desempeñará su muñeca. La segunda estrofa incluye la actitud apostrófica del hablante lírico, con los versos “Duérmete, nena / duérmete, ea”, y de esa aparición de la funcionalidad de la nana, las imágenes nos invitan a elevar la mirada para encontrar, en la altura, el significado de la ejemplaridad del sueño: “La Luna se ha dormido / en la azotea”. A continuación, la mención épico-lírica de los Reyes Magos nos instala en un espacio lúdico en el que lo religioso se une a lo mágico. Ya en la siguiente estrofa, la muñeca aparece dormida, pero la niña mantiene su canto, y nos invita a seguir por ese camino: en el espacio celeste, murciélagos y golondrinas se disputan la posibilidad de influir en el interior de la muñeca; pero, con el anuncio de la inminente primavera, son las golondrinas —con todo lo que simbolizan— las que resultan vencedoras. En este sentido, es notorio el hecho de que el poema presenta un eje ascensional, que atraviesa tanto las imágenes referidas como lo que, a través del canto, va naciendo en la situación de enunciación. Los peldaños en los que se apoya este ascenso serían, entonces, los siguientes:



No resulta difícil comprobar cómo esta sucesión de sueño, juego, espacio celestial y paraíso de la primavera se replica en la estructura externa de *Nana para dormir muñecas*. Las cuatro partes que componen la obra —“Nanas”, “Los juegos”, “Retablo” y “El parque”— nos llevan por este camino ascensional, partiendo desde el sueño protector hacia los juegos y la creatividad, para luego, atravesando el espacio que habitan quienes velan por nosotros, instalarnos en el parque, paraíso compensador (Domene 1999: párr. 9) en el que las flores, los animales, los trabajadores, los niños y los objetos se regocijan en un mundo en el que se saben protegidos, capaces de crear y de testimoniar el bien. Así, el poema “Nana para dormir muñecas” constituye, a nivel semántico, una puesta en abismo del resto del poemario, en la que se manifiestan sus principales significados, su representación de niño y su originalidad enunciativa⁴⁵.

A través de esta especie de poema-preámbulo, Julio Alfredo Egea continúa acentuando su renovadora proyección de las canciones de cuna tradicionales. En estas últimas, lo divino aparece humanizado o utilizado con fines pragmáticos: se da un movimiento de arriba hacia abajo, en el cual los ángeles acuden a la cuna del niño, o son convocados con el solo objeto de permitirle dormir. Egea, en cambio, plantea una canción de cuna en la que la voz infantil y la adulta —en una confluencia de intereses— deben lograr no solo el sueño, sino, ante todo, un ascenso hacia lo celestial, intrínsecamente ligado con la mentalidad poética y asombrada del niño. Así, se pone de manifiesto también que toda canción de cuna, a través de la representación de niño que en ella

⁴⁵ Al respecto, José Moreno Fernández ha dicho: “existe [en *Nana para dormir muñecas*] una llamada constante a toda una realidad en puertas, y de la que se valen en germen las nanas, afectando de igual modo y muy vivamente al hilo conductor que tejen los demás poemas” (2004: 127).

subyace y de la configuración de su situación de enunciación, está transmitiendo —y esto es fundamental, si pensamos que se trata de uno de los primeros géneros literarios con los que entramos en contacto— una imagen de mundo, una “visión de mundo a escala de poema” (Bajour 2013: párr. 27). En las conclusiones de esta tesis profundizaremos respecto de cuáles son las características de esa peculiar imagen de mundo.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, hemos establecido algunas delimitaciones pertinentes a la hora de plantear una poética de la canción de cuna de autor conocido. El estudio atento de esta materia contribuye a revisar algunas cuestiones atinentes a la construcción del campo de la literatura infantil, y en particular, de la poesía para niños, desde una perspectiva enunciativa de la lírica y en la consideración de las raíces folklóricas del género. Además, hemos dado cuenta de cómo este marco teórico funciona como ámbito fecundo para el análisis de obras particulares —en este caso, de *Nana para dormir muñecas*, de Julio Alfredo Egea—, siempre que se tenga en cuenta para ello la representación de niño que subyace en cada obra, según el rol pragmático que allí ocupe.

Por una parte, hemos comprobado que las canciones de cuna de autor conocido pueden enmarcarse en lo que Augusto Raúl Cortazar (1959) denomina “proyecciones del folklore”, lo cual nos obliga a tener en cuenta la cuestión de la funcionalidad. Como parte del macrogénero de la literatura infantil, estas composiciones se desarrollan en la intersección entre lo apelativo y lo estético, y —aunque en el proceso de representación puede llegar a darse cierta asimetría— las nanas terminan por exponer la necesidad de que el campo de la literatura infantil se configure como un espacio de confluencia entre los intereses del niño y los intereses del adulto. Además, desde el punto de vista de una teoría de la lírica según la cual la configuración del poema se estructura sobre la base de un “Yo” inherente al texto, que genera un “nuevo espacio perceptivo” y “amplía el contexto comunicativo” (Pozuelo 1999: 189), se torna válido caracterizar a la poesía por su apertura respecto del lector, pues, si bien el autor se hace cargo de la constitución semiótica del poema, el lector debe hacerse cargo de su propia actividad semiótica (Calles Moreno 1997: 169). La poesía infantil, entonces, invita al niño a erigirse en el rol de un lector activo. En lo que respecta al autor, la poesía infantil también resuelve la cuestión teórica que oscila en torno a los polos del biografismo y de la inmanencia textual, pues a la hora de pensar en una obra para niños, el autor siempre se pone en contacto —de manera deliberada, o no— con su propia experiencia de infancia.

Por todo ello, la memoria poética constituye un tema fundamental para el tratamiento de las nanas, y la enunciación resulta un elemento estructurante clave de las canciones de cuna de autor conocido, pues a través de ellas el autor representa una situación que puede estar ausente del contexto real, pero que se hace presente en la ficcionalidad creadora del poema. Más allá de la polisemia y la complejidad semiótica que pueden ostentar en tanto textos poéticos, las nanas presentan un esquema enunciativo básico que, en su “sencillez comunicativa” (Cerrilo Torremocha 2007: 325), comprende la estructura EMISOR ADULTO – MENSAJE CONCISO – DESTINATARIO NIÑO. Los autores podrán establecer sobre él las variaciones que enriquecerán al género.

Sobre la base de lo expresado por García Lorca en su conferencia “Las nanas infantiles” (1969), hemos podido establecer cinco tipos de canciones de cuna: la canción de cuna de énfasis en el futuro, la canción de cuna de aventura poética, la canción de cuna de recogimiento dentro de sí, la canción de cuna de autor único —con dos subtipos: aquellas en las que el niño ocupa el papel del “Yo”, y aquellas en las que ocupa el papel del “Tú”— y la canción de cuna de la mujer adúltera. Estos tipos no son fijos y suelen aparecer yuxtapuestos en un mismo poema, pero su principal valor consiste en que sirven de herramientas para analizar la relación entre el esquema enunciativo y los aspectos semánticos de las canciones de cuna.

Luego de contextualizar a Julio Alfredo Egea dentro de los poetas andaluces de los años 50, hemos destacado como marca de su poética la comprensión de la memoria como un resultado de la experiencia, que se pone en juego en el poema para dar con un tratamiento metafórico de la realidad. Todo ello se plasma a la luz de una forma textual cuidada, que pone énfasis en el ritmo interior, en la belleza traducida en imágenes, en el simbolismo y en el poder de sugerencia que comparten la grafía y la puesta en voz. Desde una perspectiva cristiana, la preocupación social de Egea se toca con las temáticas del amor, el hombre, la muerte, la naturaleza, la intrahistoria y el diálogo con Dios. La “traducción de asombros” que Egea pone en manos de la figura del poeta se relaciona con la búsqueda de un mundo que, inmanente al poema, surge del acervo de la memoria y se proyecta hacia la resignificación de la vida cotidiana: se trata de un “paraíso compensador” que contribuye a formar un mundo posible, “desnudando [con la palabra] la carne del harapo” (Egea 2010a: 1053). A ello se suma la apertura del texto hacia el

otro, pues Egea considera gozosamente necesaria la apropiación del poema por parte del lector.

Como consecuencia de la poética de Julio Alfredo Egea, hemos podido observar en *Nana para dormir muñecas*, en particular, una representación de niño como un sujeto activo, capaz de tomar la palabra en la enunciación poética, pero también deseante y necesitado de protección, en un mundo que avasalla a la infancia. Por ello, como pudimos comprobar en el análisis pormenorizado de los cuatro poemas incluidos en la sección “Nanas”, la canción de cuna se muestra como un ámbito propicio para transmitir al niño la promesa de paz y protección que necesita, ante las amenazas de la noche, la muerte, la ausencia y la guerra. Puesto que, en muchos casos, al terminar el canto el pequeño ya se ha dormido, se puede entrever allí la capacidad performativa de la nana: en la enunciación de la promesa primaveral, ya está haciendo palpable el paraíso.

Desde esta visión coincidente de la representación de niño de *Nana para dormir muñecas* y la poética de Julio Alfredo Egea, cabe interpretar el poema que da título a la obra como una puesta en abismo del poemario, pues en él se encuentran representados todos los aspectos semánticos a los que apunta la estructura ascensional del libro. Por esto, se torna fundamental enunciar aquí algunas peculiaridades del modelo de mundo que propone el poemario de Egea, en consonancia con la poética de su autor.

Se trata, en primer lugar, de un universo que se afianza en una delicada armonía entre naturaleza y cultura. El mundo natural influye en la realidad del hombre —como se ve, por ejemplo, en “Milagro en la ciudad”: “Las golondrinas / invadieron gozosas / las oficinas” (Egea 2010a: 414)—, y el accionar humano, a su vez, moldea también la belleza natural, en una orfebrería simbólica que se nutre de la tradición, refrescándola. Por ejemplo, en la estrofa de “Belén” que reza “Vamos a cantar / es diciembre y la rama / florecerá”, el encabalgamiento desautomatiza esa imagen del acervo popular que toma su inspiración del mundo natural.

Pero este mundo no se encuentra exento de aspectos negativos: nos encontramos cara a cara con la presencia del mal, sea bajo la forma del miedo y de la guerra —“Mi corazón estaba / late que late” (393)—, de los intereses ajenos y de la privación de libertad —“El diablo marrano / tiene un jilguerito / cautivo en la mano. / No lo imites tú”— o,

simplemente, deconstruido gracias al humor —“Don Sapo es un viejo avaro, / y está la ranita buena / llorando su desengaño / en la ribera” (409)—.

El hecho es que el mal parece ser un elemento dado en este mundo. Pero este, si bien ingresa en la cosmovisión humanista del libro con cierta naturalidad, queda finalmente subsumido bajo los dos ejes fundamentales, aquellos que se asientan tanto sobre la armonía con la naturaleza como sobre la presencia del mal. Se trata, por un lado, de la cualidad primordialmente ascensional de la vida del hombre —un hombre que ve el mal, pero que se aparta de él para alcanzar un paraíso compensador en el que la sociedad puede sanarse—. Por esta característica del mundo representado por Egea, la armonía se extiende no solo a la naturaleza, sino también a los objetos; estos son percibidos de maneras distintas, por lo cual en muchos casos se terminan por romper las estructuras establecidas. Este proceso de absorción del mal en la armonía ascensional del mundo queda patente en los sencillos versos de “El jardín”: “Abraza a los árboles, / no cortes la flor, / no ensucies la tierra, / pisa con amor. // Enormes tijeras / lleva el jardinero / que recorta el árbol / y le hace un sombrero” (427).

Por el otro lado, descubrimos también en este mundo una ampliación de las fronteras de lo real: aquí, gracias a una forma no reduccionista de percibir el mundo, lo natural y lo sobrenatural —mágico (“Festival”; 423) o religioso (“La escuela”, 422)— se unen. Ello, nutrido por el amor —que suscita un ámbito de protección para el niño, y que enriquece modos comunicativos que rompen las estructuras de lo cotidiano— posibilita el cruce de un umbral que, visto a través de la límpida mirada de la infancia, permite alcanzar con éxito el espacio soñado, edénico o celestial: “Quiero entrar en el cajón / donde mete la cabeza Filomeno, / y salir ya caballero / del caballo de cartón” (“El fotógrafo”, 436).

En cuanto a la apertura de este trabajo a futuras investigaciones, habiendo hecho hincapié principalmente en el aspecto enunciativo de este género de confluencia interdiscursiva, debemos destacar que se abre también un campo fructífero en torno a la cuestión de la musicalidad inherente a las canciones de cuna de autor conocido: ¿cómo replican estos autores, en sus proyecciones del folklore no musicales, la musicalidad —melodía y ritmo— con la que se transmite oralmente el género tradicional? Sin duda, esta posibilidad de análisis, cimentada en la situación de enunciación inherente al poema y en

su relación con la puesta en voz (Monteleone 1999), ampliará, en el futuro, nuestra concepción de la poética de la canción de cuna de autor conocido y, por lo tanto, nuestra comprensión del poemario *Nana para dormir muñecas*.

Para finalizar, nos parece oportuno —teniendo en cuenta la importancia de las canciones de cuna como primigenia forma de contacto poético y de transmisión de un modelo de mundo— recordar la frase de G. K. Chesterton que tomamos como epígrafe general para la presente tesis: “*My first and last philosophy, that which I believe in with unbroken certainty, I learnt in the nursery*” (Chesterton 2010: 3).

BIBLIOGRAFÍA

a. Bibliografía primaria y corpus de canciones de cuna

- Carrizo, J. A. (1996). *Rimas y juegos infantiles*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Cerrillo, P. (1992). *Antología de nanas españolas*. Ciudad Real: Perea.
- Egea, J. A. (2010a). *Poesía completa*. Almería: Diputación de Almería. Recuperado de [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-PCJAE-V1/\\$File/EgeaVol1.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-PCJAE-V1/$File/EgeaVol1.pdf).
- Egea, J. A. (2010b). *Prosa completa*. Almería: Diputación de Almería. Recuperado de [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-PCJAE-V1/\\$File/EgeaVol1.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-PCJAE-V1/$File/EgeaVol1.pdf).
- García Lorca, F. *Cancionero gitano*. Madrid: Akal, 2012.
- Kaufman, R. & Turdera, C. (2013). *Arrorró*. Buenos Aires: Pequeño Editor.
- Llorca, F. (1931). *Lo que cantan los niños* (4ª Ed.). Valencia: Prometeo.
- Lugones, L. et al. (1954). *350 poesías para niños* (8ª ed.). Buenos Aires: Atlántida.
- Menéndez Pidal, R. (2008). *Flor nueva de romances viejos*. La Plata: Terramar.
- Riera, C. (ed.) (2009). *El gran libro de las nanas*. Barcelona: El Aleph.
- Rodríguez Marín, F. (ed.) (1951). *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.
- Serrano, M. de los Á. (2000). *Voces de infancia. Poesía argentina para chicos*. Buenos Aires: Colihue.
- Taylor, J. et al. (1824). *Rhymes for the nursery*. London: Harvey and Darton.

b. Julio Alfredo Egea y su entorno literario

- Blanco, M. Á. (6 de septiembre de 1987): “Julio Alfredo Egea, poeta de la generación del 50” [entrevista]. *Ideal de Almería*.
- Buxía: arte y pensamiento, 4, monográfico dedicado a Julio Alfredo Egea* (2005).
- Domene, P. E. (1999). “Julio Alfredo Egea, memoria poética”. En *Con la raíz más alta que la rama*. Almería: Batarro. Recuperado de <http://www.julioalfredoegea.com/raiz.htm>
- Egea, J. A. (s/f) “Confesión biográfica” (en línea). Disponible en: <http://www.julioalfredoegea.com/entrada.htm>.
- _____. (2002). “Juegos de niño”. En J. M. Martínez López, (Ed.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería* (pp. 497-501). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

- _____ (2008). "Lujo y miserias: anecdotario de historias y prehistorias en la poesía granadina a mediados del siglo XX". En *Revista velezana*, 27, 412-425.
- Jiménez Martínez, F. (2006). *La obra poética de Julio Alfredo Egea*. Almería: Universidad de Almería.
- Jiménez Martos, L. (1960). *Antología de poesía española de 1959 a 1960*. Madrid: Aguilar.
- Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, 11 (1969-1970).
- López Anglada, L. (1965). *Panorama poético español: historia y antología, 1939-1964*. Madrid: Editora Nacional.
- Moreno Fernández, D. J. (2004). *La poesía infantil en sus textos: hacia un canon convergente*. Universidad de Almería, Almería.
- Puertas Barranco, R. (1998). "«Platero» de Julio Alfredo Egea como introducción al conocimiento de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez". En M. R. Cabo Martínez (Ed.), *La literatura infantil y juvenil, su proyección en el aula: V Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (pp. 487-490). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Umbral, F. (1995). *Diccionario de Literatura Española 1941-1995; de la posguerra a la modernidad*. Barcelona: Planeta.
- Echevarría, A. M. (1992). *Grupo poético del '50*. Buenos Aires: Colihue.
- Mantero, M. (1986). *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Scarano, L., Romano, M., & Ferrari, M. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Ramos Ortega, M. (1994). *La poesía del 50: "Platero", una revista gaditana del medio siglo (1951-1954)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones UCA.
- Jurado Morales, J. Literatura Andaluza en Red (31 de agosto de 2016). *Capítulo 1. Introducción. La generación del 50 y Andalucía* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PqxxxFEJ3yg>.

c. Infancia, literatura infantil y teoría sobre las canciones de cuna

- Alvarado, M. & Masset, E. (1989). "El tesoro de la Juventud". *Filología*, XXIV 1.2, 41-59.
- Andruetto, M. T. (2008). "Hacia una literatura sin adjetivos". *Imaginaria*, 242. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>.
- Arancet Ruda, M. A. (2007). "Una canción de cuna para Jacobo Fijman: Metapoética y claves de lectura". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (33), 163-194. Recuperado de

- http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042007000200002&lng=es&tlng=es.
- Ariès, Ph. (1998). “El descubrimiento de la infancia”. En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (pp. 56-77). Madrid: Taurus.
- Bajour, C. (2004). “Canción decidida. David Wapner (texto) y Cristian Turdera (ilustraciones). Buenos Aires, Pequeño Editor, 2003. Colección Fuelle”. *Imaginaria*, 126. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/12/6/canciondecidida.htm>.
- Bajour, C. (2010) “El arte de la sorpresa: la metonimia de la imagen en los libros-álbum”. En Colomer, T. (Ed.). *Cruces de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum* (pp. 111-127). Caracas: Banco del Libro de Venezuela / Gretel.
- Bajour, C. (2013). “Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy”. *Imaginaria*, 332. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>. Digital.
- Bettelheim, B. (1979). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. S. Furió (Trad.). Barcelona: Crítica.
- Bravo-Villasante, C. (1959). *Historia de la Literatura Infantil Española*. Madrid: Revista de Occidente.
- Caro, R. (1978). *Días geniales o lúdricos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Carranza, M. (2012), “Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil”, *Imaginaria*, 313. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>.
- Cerrillo Torremocha, P. C. (2007). “Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica”. *Revista de Literaturas Populares*, 7/2, 318-339.
- Cerrillo, P. C. & Sánchez Ortiz, C. (Eds.) (2008). *La palabra y la memoria. Estudios sobre literatura popular infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, CEPLI.
- Chicote, G. (1998). “El cancionero infantil: canto, juego y una posible percepción del mundo”. En *E.L.O.*, 4, 55-65.
- Colomer, T. (2011). *Andar en libros*. México: FCE.
- Cresta de Leguizamón, M. L. (1984). *El niño, la Literatura Infantil y los medios de comunicación masivos*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Daiken, L. (1959). *The lullaby book*. London: Edmund Ward.
- De Santis, P. (6 de julio de 2012). “Viaje al centro de la fantasía”. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1487406-viaje-al-centro-de-la-fantasia>.
- Diatkine, R. (2000). “Desarrollo psíquico y transmisión cultural”. *Espacios para la lectura*, 5, 6-7.

- Díaz Ronner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños*. Buenos Aires: Comunicarte.
- _____. (1989). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- _____. (2000). "Literatura infantil de menor a mayor". En Jitrik, N. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, 511-531.
- Fernández Latour de Botas, O. (2010). "La Navidad en la tradición argentina". *Cuadernillo de temas folklóricos*, 4, 4-13. Recuperado de www.portaldesalta.gov.ar/libros/folclore4.pdf.
- Fleitas, M. (2015). *Crianza y arte. La magia de aprender*. (2ª ed.). Buenos Aires: Grijalbo.
- García Lorca, F. (1969). "Las nanas infantiles". En *Prosa*, (pp. 141-168). Madrid: Alianza.
- Goody, J. (2001). *La familia europea*. Barcelona: Crítica.
- Gosio, L. (1990) "Trabalenguas, retahílas... significado de lo insignificante en la literatura infantil". R. Ciancio (Trad.). *Espacios para la lectura*, 5, 10-11.
- Larrosa, J. (2000). "El enigma de la infancia o lo que va de lo imposible a lo verdadero". En *Pedagogía profana. Estudios sobre el lenguaje, subjetividad, formación*, (pp. 165-178). Buenos Aires: Noveduc.
- López Valero, A. (1993). "Poesía infantil: esbozo de una problemática". *Lengua y literatura: su didáctica: homenaje a la profesora Carmen Bautista Martín*, 176-188.
- Mansilla, S. (2002). "Problemas historiográficos en torno al nacionalismo musical argentino: una aproximación a partir del estudio de las Seis Canciones de Cuna de Carlos Guastavino". En *Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mariño, Ricardo. (1999). "Cambiando de tema...". *Imaginaria*, 4. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/00/4/cambiandodetema.htm>.
- McDowell, M. (1977). "Folk lullabies: songs of anger, love and fear". *Women's Studies*, 5, 205-218.
- Morera de Horn, E. (1983). *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador.
- Nobile, A. (1992). *Literatura infantil y juvenil: La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. I. Marichalar (Trad.) Madrid: Morata.
- Rabasa, M. & Ramírez, M. M. (2012). *Desbordes: una mirada sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur,
- Reyes, Y. (2007). "Habitación en penumbra: la voz y la madre poesía". En *La casa imaginaria. Lectura y literatura en la primera infancia* (pp. 31-52). Bogotá: Norma.
- Schultz de Mantovani, F. (1968). *El mundo poético infantil* (3ª Ed.). Buenos Aires: El Ateneo.

- Tejero Robledo, E. (2002). "La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer". En *Didáctica (lengua y literatura)*, 14, 211-232.
- Tournier, M. (2003). "¿Existe una literatura infantil?". *Imaginaria*, 96. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/09/6/tournier.htm>.
- Viggiano Esain, J. (1954). *El niño en función folklórica*. Córdoba; Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Doctor Pablo Cabrera", Universidad Nacional de Córdoba.

d. Teoría y crítica literaria. Bibliografía general de referencia

- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Brik, O. (2002). "Ritmo y sintaxis". En Jakobson, R. et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (10ª ed., pp. 107-114). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calles Moreno, J. M. (1997). *La modalización en el discurso poético*. Valencia: Universitat de València.
- Carli, S. (2006). "El problema de la representación. Balances y dilemas". En Frigerio, G. (Ed.) *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino* (pp. 80-88). Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Chesterton, G. (2010). *Orthodoxy*. Page by Page Books. Recuperado de http://www.pagebypagebooks.com/Gilbert_K_Chesterton/Orthodoxy/The_Ethics_of_Elfland_p3.html.
- Cirlot, J. E. (1997 [2006]). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Collot, M. (1989). *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. París: PUF.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.). *Teorías sobre la Lírica* (127-153). Madrid: Arco Libros, 1999.
- Cortazar, A. R. (1959). *Esquema del folklore: conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba.
- _____. (1964). *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1986) "Para una guerrilla semiológica". *La estrategia de la ilusión* (pp. 181-192). Barcelona: Lumen.
- Eliade, M. (2001). *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Kairós.
- Fernández Latour de Botas, O. (1998). "El cancionero como expresión de las creencias y el imaginario popular". *Documenta laboris: serie de trabajos y estudios de investigación de la Escuela de Graduados*, 1, 67-80.
- García Canclini, N. (2012). *Culturas híbridas*. México: Debolsillo.

- González, J. R. (2006). "Plegarias y mundos posibles en Gonzalo de Berceo". *Berceo*, 150, 45-72.
- Iriarte, F. (2012) "Después del aullido". En *¿Quién habla en el poema?*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Crítica.
- Montes, G. (2001). "No hay como un buen ogro para comprender la infancia". En *El corral de la infancia* (2ª Ed., pp. 29-43). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Monteleone, J. (1999). "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín/7*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pozuelo Yvancos, J. M. "Pragmática, poesía y metapoesía en «El Poeta» de Vicente Aleixandre". En *Teorías sobre la Lírica*. En Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.). *Teorías sobre la Lírica* (pp. 177-201). Madrid: Arco Libros, 1999.
- Propp, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Puppo, M. L. (2013). *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- Provencio, P. (2009). "El ritmo en el verso libre". En Casado, M. (Ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (pp. 74-98). Madrid: Iberoamericana.
- Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rodríguez, J. C. (1994). *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla: Renacimiento.
- Ryan, M.-L. (1992). "Possible Worlds in Recent Literary Theory". *Style*, 26/4, 528-553.