

**Sonrisa materna, lugar teológico: hospitalidad y reciprocidad en “Summertime”, una
canción de cuna de ópera y jazz**

Marina di Marco (UCA)

mil.marinadimarco@gmail.com

Las canciones de cuna de autor conocido se distinguen por retomar y resignificar aspectos enunciativos y semánticos presentes en el género folklórico. Ello hace que incluso un autor sentado frente a un papel en blanco, sin niños a la vista, siga teniendo en cuenta un contexto propio de la lírica funcional, con una situación cuyo objetivo es concreto: dormir al pequeño. Además, la importancia antropológica del género —en cualquier contexto narrativo o dramático, los niños pueden necesitar a alguien que los arrulle— hace que sea insertado en manifestaciones más amplias, como el cine, el teatro o la ópera. Este último es el caso de la famosísima pieza “Summertime”, concebida originalmente por George Gerswhin como un aria para su ópera *Porgy and Bess* (1935), sobre el libreto de Ira Gershwin y DuBose Heyward.

Teniendo en cuenta la formulación balthasariana de la sonrisa de la madre como primer lugar teológico, el presente trabajo se propone realizar un análisis de “Summertime” en su contexto dramático —como parte de una ópera con un sustrato eminentemente bíblico—. Considerando los dos momentos en los que se repite dentro de la ópera —uno, introductorio; el otro, contrapuntístico—, este estudio puede contribuir a reflexionar acerca de cómo la hospitalidad y la reciprocidad trinitarias dejan su huella en el género de la canción de cuna, desplegando sus alas protectoras en un contexto de dolor.

Presente, futuro y necesaria hospitalidad

En el contexto de la ópera, “Summertime”, con su melodía y su texto, figura dos veces. La primera, al inicio del primer acto, cuando Clara intenta infructuosamente dormir a su bebé. La ternura de su pretendida intimidad materno-filial recibe como contrapunto los cantos de los hombres que juegan a los dados. Los augurios positivos de Clara para el niño chocan con los comentarios mordaces de Sporting Life sobre la muerte y con las enseñanzas de Jake sobre las mujeres. La segunda aparición de este tema es al principio del tercer acto, cuando Bess canta al bebé, ante la ausencia de su madre, que acaba de morir; allí se configura como una suerte de calma después de la tormenta, que tensiona la atmósfera posterior al clímax.

Al adentrarnos en el texto de la canción, notamos que se presentan en ella dos secuencias temporales. La primera estrofa describe el presente: “Summertime and the livin' is easy, / fish are jumpin', and the cotton is high. / Oh your daddy's rich, and your ma is good lookin'”. La paz del presente actúa como elemento apaciguador, y su consecuencia lógica es que el niño debe dormirse: “So hush, little baby, don' yo' cry”. Desde este punto de vista, las canciones de cuna en general conllevan dos propósitos: por un lado, el propósito más directo, que es el sueño del niño; por el otro, la transmisión de una imagen de mundo, a través del contacto inicial con la palabra, la música, el ritmo y el movimiento.

Esta imagen de mundo cobra un nuevo sentido cuando nos remitimos a la segunda estrofa: “One of these mornin's you goin' to rise up singin', / then you'll spread yo' wings an' you'll take the sky. / But till that mornin', there's a-nothin' can harm you / With Daddy and Mammy standin' by”. Aquí se pone de resalto no ya el mundo presente, sino el futuro, hasta cuyo advenimiento los padres cuidarán del niño: se trata de un mundo centrado en el receptor lírico, en un futuro que se augura como promisorio. Si retomamos la tipología de canciones

de cuna que surge de lo descrito por Federico García Lorca en su conferencia “Las nanas infantiles” (1928), encontraremos que el poeta distingue, entre otros tipos, 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; en ellas predomina la amenaza (García Lorca 98). Ampliando el corpus de canciones de cuna más allá de las hispánicas —que son las descritas por García Lorca—, encontramos canciones semejantes, pero que nos permiten 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, se nos permite 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 marcada por la evasión. A este tipo pertenecerá, entonces, “Summertime”, cuya segunda estrofa prueba la necesidad de hospitalidad como eje fundamental del texto.

Una voz que crea mundos

Tanto en lo relativo al presente como en lo relativo al futuro, en el contexto de los ritos que anteceden al sueño, las canciones de cuna se erigen como lugares privilegiados para la enunciación y el enriquecimiento del mundo del niño. Esto se da aún en el caso de aquellas para la primera infancia, en el que no hay una comprensión de los referentes lingüístico. Al respecto, afirma Lino Gosio:

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

¿En qué reside este acercamiento placentero, en el caso de las canciones de cuna para niños que aún no entienden el significado de las palabras, como se da en el contexto dramático de *Porgy and Bess*? Fundamentalmente, en la presencia de la voz materna que entona el canto: según Morera de Horn (21), “la voz de la madre, idealmente, acompaña la entrada del niño a un mundo de maravilla”. Por la funcionalidad de la situación de enunciación, por la voz, que le resulta familiar, y por el sosiego que le brindan la melodía, el ritmo y el movimiento acogedor, el niño pequeño va asimilando la canción de cuna —primero por su sonido, luego por su forma, y por último por su contenido—, a aquello que le alcanza la paz.

A través de las referencias discursivas a la situación de enunciación lírica, se inscribe en el texto de la canción de cuna la subjetividad del hablante lírico, que quedará allí reflejada, autónoma, de tal modo que “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 189). Para ir aún más lejos, si consideramos la poesía escrita —en el caso de “Summertime”, el texto previo a lo cantado— desde la oralidad que en ella reside

(Monteleone 149), notaremos que los mecanismos del “yo” llegan a incluir en el texto ciertos aspectos de la corporalidad de la voz: rasgos suprasegmentales que se verifican, por ejemplo, en el corte de los versos. En la primera estrofa de “Summertime”, la reiteración del verbo “to be” en su estructura sintáctica fija —sujeto, verbo, predicativo subjetivo— comporta de por sí una cadencia, que luego es retomada en la música.

Así, la madre arrulladora pone en juego en la canción de cuna su propia escucha, como puente con la infancia perdida, pues “[en el sentido de la escucha bífida de Peter Szendy], en toda versión agrego a mi escucha imaginaria anterior la escucha que el nuevo intérprete tiene de esa pieza”. La puesta en voz “suma lecturas, interviene en una serie de capas de voz, de interpretación que alojan, además, distintas temporalidades” (Porrúa 178). La voz comporta, por lo tanto, identidad —con toda la herencia cultural que ello implica—. Y la voz presente de esta madre que describe el mundo y lo transmite queda, pues, inscrita en la melodía y en el texto de su arrullo, independientemente de su interpretación concreta¹. Por ello, la reaparición de “Summertime” al principio del tercer acto, en boca de Bess, no resulta antojadiza, pues a nivel dramático expresa la necesidad de representación de la voz materna, en el contexto del dolor de su pérdida.

Hacia una visión teológica de las canciones de cuna

Desde este punto de vista, la necesidad de hospitalidad que se hace patente en nuestra consideración de “Summertime” como canción de cuna de énfasis en el futuro se vincula de manera directa con los textos de sustrato bíblico incluidos en el libreto de la ópera. En

¹ Cabe aclarar que la consideración de los aspectos performativos de una canción de cuna de las características de “Summertime”, con la gran cantidad de versiones que se han realizado, resultaría de sumo interés, pero por el momento excede los límites del presente trabajo. Al respecto, ver Oyola Pérez 2014.

particular, ello resuena en el coro final, liderado por Porgy, en el que el protagonista se despide para buscar a su amada: “I'm on my way to a Heav'nly Lan', / I'll ride dat long, long road. / If You are there to guide my han'. / Oh Lawd, I'm on my way”. Este himno concluye de manera perfecta la línea temática iniciada desde los primeros acordes de la obra con la intimidad de “Summertime”. Porgy, como cantaba Clara a su bebé, parte del nido, y la intriga final acerca de si su camino confluye o no con el de Bess no resulta, en verdad, el principal interés de la trama: su camino se ha consumado al salir del mundo conocido, tras superar la situación de dolor, y siempre acompañado por una voz guía. “Summertime” se transforma, entonces, en una puesta en abismo que anuncia los temas de la ópera y la consumación del movimiento vital del protagonista. Y, ¿quién interviene, prefigurado en la voz maternal, para cuidar de Porgy? El mismo Dios.

Esta dimensión sacral del cuidado de quien lo necesita no resulta ajena a la canción de cuna, ni —en verdad— a la literatura infantil en general. De hecho, haciendo hincapié en el aspecto psicológico, Bruno Bettelheim, ha afirmado: “el niño cree que existe algo parecido a los padres, que cuidan de él y le proporcionan todo lo necesario, aunque mucho más poderoso, inteligente y digno de confianza” (Bettelheim 71). De este mismo modo, la misión de las canciones de cuna, como guías y custodios del sueño de los pequeños, va gestando en ellos de modo natural la importancia de un guía y protector supremo. En este sentido, cabe recordar la afirmación de Balthasar (563-575) según la cual el niño despierta a la conciencia de sí ante el encuentro con lo otro, en la sonrisa materna: la imagen de la madre, en su sonrisa —y también en su voz— constituye un primer lugar teológico para el niño.

En tanto relación de amor, la especificidad de la díada madre-hijo suscita la reflexión acerca de su apertura a una dimensión teológica. En principio, nos enfrentamos a una relación que pareciera sumamente asimétrica; desde ese punto de vista, Graciela Montes afirma:

“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 [...]. Lo que hace que la infancia sea la infancia, lo que la define, es la disparidad” (Montes 31-34). Sin embargo, las canciones de cuna logran muchas veces romper con esta asimetría, pues, ¿qué adulto siente que tiene el poder, cuando debe cantar hasta que al niño le plazca dormirse? De hecho, al adentrarnos en una mirada teológica de esta misteriosa unión materno-filial bajo la consideración de la ontología trinitaria, descubrimos que, por participar de las características divinas, se vuelve permeable a la “alteridad en relación”. Piero Coda indica, siguiendo a San Agustín:

La alteridad en Dios es diversidad, o sea alteridad en relación. [...] En Dios [...] la diversidad es revelada y pensada como una diversidad, por así decirlo, convertida: es ir en otra dirección no para distanciarse sino para caminar juntos, para encontrarse aún siendo distintos —porque, justamente, se es distinto—. (Coda 53).

El amor entre la madre y el hijo se establece entonces como una relación en la que lo diverso suscita el encuentro de voluntades, sin importar la disparidad. Esta visión de la canción de cuna, lejos de establecerla en el marco de un juego de poderes, hace énfasis en el amor interpersonal, y así, por intermedio de la aparición de ese “tercero” que es el Espíritu Santo, alcanza una comprensión sacral: en el amor recíproco, “la *trinitariedad* del amor [...] *no es una simple analogía*, un espejo que remite a otra cosa, sino que es participación desde el interior en esta realidad que es el amor de Dios, participación donada, ciertamente, pero real, en la vida de Dios” (Coda 84). Esta es la relación que se da en *Porgy and Bess* entre Porgy y Dios, en quien él al final confía, y que se plantea también como una puesta en abismo en “Summertime”, canción atemporal que, con su visión del presente y del futuro y su inserción dramática en la ópera, comporta en su sentido más profundo la naturaleza trinitaria del amor materno-filial.

En el presente trabajo hemos analizado “Summertime” como un exponente de las canciones de cuna de autor, en este caso, en el contexto dramático de la ópera *Porgy and Bess*. En su relación con el coro final, se ha revelado como una puesta en abismo, en la que se presentaba el principal tema de la obra: la necesidad de protección, y el encuentro de un ser superior protector, que garantiza un futuro promisorio. Sobre esta base, pudimos aproximarnos a una elaboración de la dimensión teológica de las canciones de cuna como género.

A imagen de la Trinidad, se presenta allí una alteridad en relación, que permite acortar las distancias entre el adulto y el niño, abriendo las puertas a la reciprocidad. Pero, define Piero Coda, esta “se da solo a través de la mediación de la corporeidad” (86). ¿Cómo se comprueba esta en las canciones de cuna? Gracias al modo en que la corporeidad de la voz inscribe en ellas la identidad de la madre arrulladora. La imagen de mundo por ella conformada, expresada en la sonrisa de la madre, compondrá en el niño una apertura hacia lo otro. Y, de allí, hacia el misterio de aquel Otro, con mayúscula, ante quien uno no puede sino responder, también, con una sonrisa iluminada, y de rodillas: Aquel ante quien todos somos niños, agradecidos y necesitados de hospitalidad.

Bibliografía citada

- Balthasar, H. U. von. *Gloria. Una estética teológica 5. Metafísica*. Edad Moderna. Madrid: Encuentro, 1988.
- Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica: Barcelona, 1979.
- Cerrillo Torremocha, P. C. “Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica”. *Revista de Literaturas Populares*, 7/2, 2007, 318-339. Impreso.
- Coda, P. *Para una ontología trinitaria*. Buenos Aires: Ágape, 2018.
- García Lorca, F. “Las nanas infantiles”. En *Prosa*. Madrid: Alianza, 1969, 141-168. Impreso.
- Gosio, L. “Trabalenguas, retahílas... significado de lo insignificante en la literatura infantil”.

- R. Ciancio (Trad.). *Espacios para la lectura*, 5, 1990: 10-11. Impreso.
- Monteleone, J. "Voz en sombras: poesía y oralidad". Boletín, 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, 7, 1999. Impreso.
- Montes, G. "No hay como un buen ogro para comprender la infancia". En *El corral de la infancia* (2ª Ed.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001, 29-43. Impreso.
- Morera de Horn, E. *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador, 1983. Impreso.
- Oyola Pérez, J. M. "Éxitos musicales y sus versiones: lógica creativa y causalidad. Summertime, de George Gershwin, como caso de estudio". Tesis. Universidad de Málaga, 2014. Digital.
- Porrúa, A. La voz y el espacio: documentos artísticos de una filiación. *Outra travessia*, 15, 2013: 175-187. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, J. M. "Pragmática, poesía y metapoética 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. Impreso.