Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université de Bourgogne

18-1 | 2023
Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Antojo de palabras para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura

A Craving for Childhood Words: The Latin American Lullaby as a Poetic Flow of Denunciation and Tenderness

Article publié le 25 juin 2023.

Carola Vesely Avaria

http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4152

Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Carola Vesely Avaria, « *Antojo de palabras* para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 13 mai 2024. Droits d'auteur : Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4152

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

Antojo de palabras para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura

A Craving for Childhood Words: The Latin American Lullaby as a Poetic Flow of Denunciation and Tenderness

Textes et contextes

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023
Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Carola Vesely Avaria

http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4152

Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

---

1. La canción de cuna desde Hispanoamérica
2. La nana de autor en lengua castellana
3. García Lorca: cultura popular y voz femenina
4. Gabriela Mistral: subalternidad e intermedialidad de la canción de cuna
5. Marginalidades de la canción de cuna: infancia y mujer
6. Trayectorias del espíritu trágico en las canciones de cuna hispanoamericanas
   6.1 Figuras del miedo
   6.2. Canción de cuna como resistencia
7. Lecturas poscoloniales: trayectorias mapuche y afroantillana de la canción de cuna
8. Ambigüedad originaria: el sentido de lo humano en el canto de arrullo

---

1. La canción de cuna desde Hispanoamérica

1 "Hierbecita temblorosa / asombrada de vivir, / no te sueltes de mi pecho, / ¡duérmete apegado a mí!", cantó en versos Gabriela Mistral en esa obra única que es *Desolación* (1922), acunando la infancia que

Licence CC BY 4.0

siempre estuvo al centro de sus preocupaciones. Junto con ello, su prolífico trabajo de recuperación de la tradición cultural latinoamericana y la importancia que adquiere en su obra la figura de la mujer a partir de un pensamiento feminista muy recientemente puesto en valor por la crítica, conforman el nido desde el cual Gabriela Mistral identifica la relevancia de las canciones de cuna como género literario y musical históricamente marginado, tal como sus creadoras, tal como sus pequeños receptores. Así pues, el rito ancestral de hacer dormir a un niño sobrepasa el ámbito de lo privado para constituirse como parte fundacional del acervo cultural y político de los pueblos.

2 En tal sentido, la canción de cuna se posicionaría como un discurso producido desde los márgenes a partir de una intención de denuncia al sistema patriarcal, que pone en relieve la ambigüedad originaria de esta forma poética que se manifiesta en forma de susurro y ternura para dar cuenta de discursos tendientes a la la reivindicación de las subalternidades asociadas al lugar de la mujer y de las infancias.

3 Transmitida de manera oral y de generación en generación, la canción de cuna integra palabra, música y cuerpo en un solo vaivén que se mueve al compás de la tierra, introduciendo al recién nacido en un universo simbólico que lo acompañará durante toda la vida. Actualizada en cada siesta y en cada noche, la nana es el "coloquio diurno y nocturno de la madre con su alma, con su hijo y con la Gea visible de día y audible de noche" (Mistral 1946: 184), como apunta Mistral en su "Colofón con cara de excusa", perteneciente a la obra *Ternura* (1924), donde reflexiona acerca de las canciones de cuna y las rondas como géneros literarios para la infancia desde Latinoamérica. Al asociar la canción de cuna con este "coloquio", la Premio Nobel chilena identifica el carácter dialógico de la experiencia y el alcance del vínculo que de ella nace: espiritual, corpóreo y ancestral. En esta 'conversación' sostenida por medio de diferentes lenguajes, arrulladora y bebé se leen mutuamente, construyendo sentidos a partir del cuerpo y de la voz: desplegada, ya sea en clave de ternura o de dolor, la canción de cuna se constituye como la primera experiencia poética en la vida de un ser humano.

4 Tomando como base los avances de la neuropsicología y la pedagogía, en sus trabajos sobre lectura y primera infancia, Yolanda Reyes (2012) reconoce el canto de arrorró como iniciación a la experiencia poética,

Licence CC BY 4.0

al tiempo que enfatiza el inestimable valor de la palabra en el comienzo de la vida, asumiendo a todo individuo como habitante de un territorio construido por símbolos y, por tanto, un "sujeto de lenguaje": "Esa voluntad estética que nos impulsa a crear, recrear y expresar nuestras emociones, nuestros sueños y nuestras preguntas [...] en un lenguaje simbólico, es fundamental en el desarrollo infantil" (Reyes 2012: 16), propone Yolanda Reyes, identificando en la experiencia del lenguaje aquella potencialidad de leer el mundo, de hacer(se) preguntas, de narrarse a sí mismo. Considerando, además, que el niño se aproxima al mundo por medio del cuerpo, el sonido y el juego, la infancia se constituye como el territorio más propicio para el desarrollo y disfrute de la palabra poética como lenguaje originario. En tal sentido, no importará tanto el significado de las palabras como su sonido, su ritmo, su capacidad de envolver, acariciar y acompañar el desvelo nocturno.

2. La nana de autor en lengua castellana

5 Desde su profundo apego a las tradiciones, Mistral realizó un importante trabajo de rescate de las nanas latinoamericanas, a partir del cual creó su propio repertorio compuesto por treinta y cuatro poemas correspondientes a este género, en su afán de "galvanizarlo, ojalá, resucitarlo" (Mistral 1946: 184). Junto con Gabriela Mistral, grandes poetas de la lengua castellana han desarrollado las así llamadas 'nanas de autor-a', destacando muy especialmente la prolífica producción de la uruguaya Juana de Ibarbourou entre cuya prolífica producción posmodernista podemos encontrar "Las canciones de Natacha" ("Duérmete Natacha / para que la luna / se ponga contenta / y te dé aceitunas.") (1953: 242). Estas versiones actualizadas de la canción de cuna tradicional, articuladas ahora desde voces consagradas, oficializan el ingreso la nana al territorio de la Poesía – con mayúscula – y es entonces que comienzan a surgir arrullos creados por varones. Desde la vereda latinoamericana, aparecen composiciones como "Canción de cuna para despertar a un negrito", de Nicolás Guillén (1958), así como los trabajos desarrollados por el argentino Javier Villafañe, mientras Federico García Lorca, José Hierro o Miguel Hernández en sus inolvidables *Nanas de la cebolla* (1939/1958) hacen lo

Licence CC BY 4.0

propio desde España. Cabe destacar en este punto que, a excepción del trabajo de Mistral e Ibarbourou, estos textos no fueron escritos pensando en la infancia como grupo destinatario principal, aun cuando bien puedan ser disfrutados por niños y niñas.

6 Avanzado ya el siglo XX encontramos nanas de autor que recuperan el sustrato de la canción de cuna en lo que respecta a la infancia como grupo destinatario. Así, poetas de la talla de Gloria Fuertes en España, María Elena Walsh en Argentina y María de la Luz Uribe en Chile, instauran la nana de autor en la literatura infantil y juvenil castellana, siguiendo la ruta de Mistral e Ibarbourou, y abriendo el camino a expresiones contemporáneas del género.

> Arrurrú mi niña, mi niño arrurú
> que el olivo crece como creces tú.
>
> Le dije a mi guagua arrurrú mi niña
> debajo del poncho te tengo una piña.
>
> Le dije a mi niño arrurrú mi sol
> te traigo del mar un gran caracol.
>
> Arrurrú mi niña, mi niño arrurú
> que el olivo crece como creces tú.
>
> Miré a mis dos niños durmiendo en la cuna
> le di a cada uno una negra aceituna.
>
> Cuando las comieron los cuescos tomé
> y en la tierra abierta juntos los planté.
>
> Arrurrú mi niña, mi niño arrurú
> que el olivo crece como creces tú
> (María de la Luz Uribe, 1979)

7 Insertas, pues, en la tradición de las canciones de cuna, estas creaciones actualizan la tradición desde voces autorales que imprimen nuevos alcances estéticos al género, aunque Mistral, autora fundamental de nanas para la infancia, seguirá entendiendo la canción de cuna popular como “la más verídica” (1946: 184), reconociendo en ella

Licence CC BY 4.0

la decisiva presencia de la tradición española ahora anclada en el repertorio latinoamericano que la impregna de nuevos imaginarios.

3. García Lorca: cultura popular y voz femenina

8 Por su parte, desde la vereda del rescate de la tradición poética popular española, son conocidos los valiosos trabajos que desarrolló Federico García Lorca impulsado por su espíritu de aproximarse a la realidad del pueblo, identificando ahí la savia de la poesía en su estado más puro y trascendente. En 1928, el granadino pronunció en la Residencia de Estudiantes de Madrid su conferencia "Las nanas infantiles", en la que expone sus motivaciones para adentrarse en la producción lírica popular española: "[…] he querido bajar a la ribera de los juncos. […] A la salida de las aldeas, donde el tigre se come a los niños. […] he huido de todos mis amigos y me voy con aquel muchacho que se come la fruta verde y mira cómo las hormigas devoran al pájaro aplastado por el automóvil" (García Lorca: 117). Junto con su rescate del romance y del cante jondo, el poeta andaluz prestó atención a otras formas poéticas populares, marcadas siempre por la voz de esos actores que, a menudo, quedan fuera de la historia oficial y, en consecuencia, del canon. En esa dirección, García Lorca pone en valor el mundo de la mujer y de la infancia por medio del estudio de las nanas, con el afán de "saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país" (1949: 120).

9 Tal como apunta el investigador español Pedro Cerrillo, a quien debemos parte importantísima de los estudios realizados hasta ahora sobre la literatura escrita para niños y niñas en España e Hispanoamérica,

> […] 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. La nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños y que tiene como finalidad esencial que el niño concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa (2007: 318; el uso de la itálica es de la cita original).

Licence CC BY 4.0

10 En la ya referida conferencia de 1928, Lorca reproduce diferentes nanas recopiladas en su recorrido por la España profunda, identificando los tópicos centrales que las caracterizan y proponiendo una lectura de las mismas que vinculan la expresión de ternura y la presencia de lo trágico. Así describe el autor granadino el momento en que experimentó por primera vez esa particular fusión de pulsiones que marca la esencia de las canciones de cuna:

> Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una andaluza guapa, alegre sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre (García Lorca 1949: 118).

4. Gabriela Mistral: subalternidad e intermedialidad de la canción de cuna

11 Ese espíritu trágico visualizado por Lorca en las canciones de cuna es identificado asimismo por Bernardo Subercaseaux (1976) al estudiar las nanas mistralianas, cuya pulsión trágica estaría vinculada al espiritualismo “en su doble vertiente de expiación dolorosa y e integración utópica” (1976: 212), que marca la obra de la premio Nobel chilena. Así, como forma poética de transmisión oral, las nanas no solo constituyen la primera aproximación al lenguaje y a la poesía que experimenta un ser humano, sino que, además, son aprendidas en la más tierna infancia para ser replicadas de forma espontánea generación tras generación, configurándose como relatos vivos, de origen inmemorial y presente hasta nuestros días como un crisol de voces, tiempos, lenguas y culturas.

12 Sobre el origen de las nanas, dice Mistral:

Licence CC BY 4.0

> Las primeras Evas comenzaron a mecer a secas, en solo sus rodillas: luego se dieron cuenta de que el vaivén adormece menos que cuando va subrayado por un rumor. Este rumor ha debido ser el primero el run-run de los labios cerrados, tan parecido al correr del agua. Y de pronto le vino a la madre un antojo de palabras. Un ansia de frase, y hablas para el niño y para ella a la vez (1946: 184).

13 La bellísima expresión "antojo de palabras" marca la intención no solo comunicativa, sino estética que genera la chispa creadora de la mujer poeta, que viene arrullando a la especie humana desde su nacimiento. En la misma línea, aventura Carme Riera:

> [E]s posible que los orígenes de las nanas, de procedencia multicultural y multilingüística, sean casi tan remotos como los de la humanidad y no es difícil imaginar, hace miles de millones de años, a cualquiera de nuestras antepasadas, en una cueva o en un palafito, en cuclillas o de pie, meciendo a su niño, acompañado de ligero rumor de algunos sonidos, seguramente onomatopéyicos, tras descubrir que vaivén y rumor surten juntos un efecto mayor para convocar el sueño (2009: x).

14 A partir de lo anterior podemos identificar el carácter intermedial de las canciones de cuna, entendiendo la intermedialidad como "[…] aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre los medios"[1] (Rajewsky 2005: 46). De este modo, los atributos intermediales del género radican en la imprescindible combinación de lenguajes que lo articulan, como son el cuerpo en movimiento, la voz, la música y el texto.

15 Las canciones de cuna, transmitidas de forma oral y entonadas desde siempre al interior del espacio doméstico en la voz de mujeres, madres, cuidadoras, nodrizas o, como preferimos llamarlas, arrulladoras, constituyen el relato vivo de una memoria que, al no estar mediada por la cultura escrita y al fluir por cauces ajenos a la institucionalidad, permite un espacio de autonomía y libertad discursivas que hacen de estas composiciones valiosas fuentes de saber popular. Al respecto, tanto Mistral como García Lorca reparan en la naturaleza de las enunciadoras, definidas desde su condición subalterna. Dice Lorca: "Son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana

Licence CC BY 4.0

de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país (1949: 122)."

16 Esta mirada que apunta a la pobreza y la extracción popular de las arrulladoras se complementa con la lectura de género que propone Mistral al identificar la condición subalterna de la mujer creadora de canciones de cuna en la invisibilización histórica de este rol:

> La mujer, aunque sea la que más canta en este mundo, no aparece en la Historia de la Música como creadora y casi se le ve muda. Me ha intrigado el enorme vacío de la femineidad en el orbe musical, nuestra esterilidad para lanzar ritmos, ordenarlos y dar a luz la canción, ser vivo, ser nacido (1946: 183).

5. Marginalidades de la canción de cuna: infancia y mujer

17 De este modo, al abordar las canciones de cuna nos adentramos en un género silenciado a raíz de su vínculo con la condición de mujer de sus creadoras, lo que, unido al factor de clase propuesto por Lorca, configura a este como un tipo de relato que opera desde los márgenes. Es ahí donde radica una de sus principales riquezas, junto con aquella principal y fundacional, que es la de acompañar, arrullar, proteger y abrazar con la voz y la piel a los hijos que nacen. En este mismo contexto resulta necesario reconocer el carácter marginal de la propia literatura infantil, entendida tradicionalmente como un género 'menor', tal como plantea Díaz Röner desde una perspectiva actual de los estudios literarios de la literatura infantil:

> [...] las frecuentes vacilaciones entre literatura 'menor', centrada en el tamaño del receptor y sus precarias competencias de vida y de lenguaje, y literatura 'mayor', han tenido como resultado, sin duda, una actitud desvalorizadora acerca de los textos de la llamada 'literatura infantil' (2000: 513-514).

18 De ahí el imperativo de desarrollar aproximaciones críticas a la literatura escrita para niños, como aporte de incalculable valor a los estudios literarios y culturales, en tanto que reivindicación de un campo históricamente marginado junto con la infancia y la mujer. Tanto en

Licence CC BY 4.0

España como en Latinoamérica, esta particularidad se refleja en el carácter testimonial, de sustrato popular y en clave oral de las nanas, en lo referido a las condiciones de vida a las que están sometidos los grupos más desfavorecidos de las culturas en que estas creaciones nacen y se transmiten. Una lectura de las canciones de cuna desde este enfoque, siguiendo a Laura Rafaela García en sus conceptualizaciones sobre las colecciones de literaturas para la infancia, "[…] se ajusta a la naturaleza fragmentaria del campo de las memorias para dar cuenta de las heridas del pasado, sus interferencias y fracturas como también de las formas de crear nuevos sentidos del pasado" (2015: 190). La precariedad de las condiciones de vida de las mujeres-autoras de las canciones de cuna es percibido por Lorca, quien escribe:

> No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida (1949: 122).

19 En esta misma línea, Mistral visualiza el carácter trágico de las nanas en relación con la noche y su "macabra ambigüedad", al decir de Chirinos (2016) -aun cuando este autor se refiere exclusivamente a construcciones elaboradas por poetas varones-, apuntando a la crudeza del estado de vigilia:

> Los que han velado enfermos, o han pernoctado en el campo, a la intemperie, conocen la espera de marido o hermano, todos los que saben de vela, de vigilia, me entienden lo que digo de la noche en cuanto a criatura viva y a persona múltiple. La noche es legión, como dicen del Demonio y el Evangelio y los santos del yermo (Mistral 1946: 184).

20 Así, los imaginarios transmitidos a los-as niños-as recién nacidos-as por medio de estas composiciones expresan aquella realidad que va infundiendo el dramatismo a su mundo, parafraseando a Lorca.

> Duérmete, niñito mío,
> que tu madre no está en casa;

Licence CC BY 4.0

> que se la llevó la Virgen.
> de compañera a su casa.
> (Nana española recogida por García Lorca, 1949)

6. Trayectorias del espíritu trágico en las canciones de cuna hispanoamericanas

21 A partir de las propuestas de Lorca, Mistral y otros investigadores que han seguido su senda, podemos establecer diferentes trayectorias que adquiere ese sentido de lo trágico en los textos de las canciones de cuna. La ausencia de la madre, la aparición de figuras para inducir el miedo del niño, la presencia de una cotidianeidad marcada por la pobreza o la violencia, la elaboración de un mundo exterior amenazante en contraposición con un mundo interior conformado por la díada niño-arrulladora y, en general, la construcción de atmósferas nocturnas donde se abrazan sueño y muerte.

22 Para efectos de este trabajo, pondremos el foco en la presencia de dos trayectorias principales de la nana tanto en Latinoamérica como en España, relacionadas, primero, con la presencia de personajes destinados a provocar el miedo en el receptor y, posteriormente, con las atmósferas amenazantes propias del contexto histórico cultural en que surgen y circulan estas producciones.

6.1 Figuras del miedo

23 Una de las trayectorias fundamentales de la nana hispanoamericana dice relación con la utilización de diferentes figuras tradicionales para asustar al niño-a y así inducir el sueño, estrategia que se constituye como uno de los motivos más recurrentes de estas construcciones. El Cuco ha espantado – y lo sigue haciendo – a innumerables generaciones de niños-as chilenos-as, al igual que el zorro en la cultura mapuche, el coyote en Nicaragua, la loba en México o el Coco en España. Este tipo de nanas que invocan no solo el sueño, sino el terror de los pequeños son, al decir de Pedro Cerrillo, “las que más vivas se conservan, tanto en España como en Hispanoamérica” (2007: 326).

Licence CC BY 4.0

> Duérmete, niño mío,
> que viene el coco,
> y se lleva a los niños
> que duermen poco.
> (Nana española recogida por Cerrillo, 2007)

> Dormite, niñito,
> cabeza de ayote;
> si no te dormís,
> te come el coyote.
> (Nana nicaragüense recogida por Cerrillo, 2007)

24 El pueblo mapuche, con una larga tradición de canciones de cuna que han sido escasamente registradas en Chile y a las que tenemos acceso mayoritariamente a través de investigaciones realizadas en Argentina, también forma parte de esta trayectoria que induce el sueño a través del arrullo, el apego y el espíritu trágico traspasado a través del miedo. En este caso, son los zorros las entidades que cumplen este rol:

> Gumayta puñén may, gumayta puñén may
> kupage guru may, kupage guru may
> xa pita puñén may, xa pita puñén may
> amutugué guru may, xa pita puñén may
> amutugué guru may
> kupaytá guru may, amutugué guru may
> umutugué puñén may, xa pita puñén may,
> xa pita puñén may, xa pita puñén may… [2] [3]
> (Nana mapuche recogida y difundida por Beatriz Pichi Malen, 2000)

25 Esta canción tradicional, popularizada por la cantante argentina de origen mapuche Beatriz Pichi Malen bajo el título de "Canción para dormir a un niño mapuche", constituye uno de los escasos ejemplos de cantos de arrullo mapuche conocidos fuera del espacio íntimo de esta cultura, en consonancia con una tendencia generalizada de esta forma poética tendiente a un paulatino olvido. De ello nos alerta la investigadora argentina Marisa Malvestitti (1998) en uno de los valiosos estudios de campo realizados con el fin de recopilar la tradición de las canciones de cuna mapuche, en una labor plenamente mistraliana y lorquiana.

Licence CC BY 4.0

26 En este punto, se hace evidente la urgencia de realizar investigaciones que se hagan cargo de la enorme riqueza cultural representada por los cantos de arrullo mapuche, pueblo históricamente subordinado a prácticas colonizadoras que hoy siguen acusando fuertes tensiones irresueltas. La condición subalterna de la arrulladora y creadora de nanas adquiere aquí especial fuerza y actualidad, aspecto en el que Lorca nos vuelve a interpelar llamándonos a "bajar a la ribera de los juncos. [...] A la salida de las aldeas, donde el tigre se come a los niños" – y bien sabemos qué forma adquiere aquí ese tigre, figura de una colonización que sobrepasa ya los cinco siglos – para encontrar ahí las voces corales de la memoria que resiste, la fuerza de la tradición hecha sangre y testimonio poético a través de la canción de cuna.

6.2. Canción de cuna como resistencia

27 La nana, como creación *de* las mujeres y *para* los-as niños-as, constituye una forma poética marginal por esencia, portadora de discursos que se levantan como susurro – que no grito – de protesta contra las condiciones de precariedad y explotación a las que ha estado históricamente expuesta la arrulladora. Lorca recoge del Principado de Asturias una nana creada en una noche de lluvia mientras la madre "mece al niño con una herida en los pies, con una herida que tiñe de sangre las cruelísimas maromas de los barcos" (1949: 135-136):

> Todos los trabayos son
> para las pobres muyeres,
> aguardando por las noches
> que los maridos vinieren.
> Unos veníen borrachos,
> otros veníen alegres;
> otros decíen: "Muchachos,
> vamos matar las muyeres".
> Ellos piden de cenar,
> ellas que darles no tienen.
> "¿Qué ficiste los dos riales?
> Muyer, ¡qué gobierno tienes!"
> (Nana asturiana recogida por García Lorca, 1949)

Licence CC BY 4.0

28 Denuncia explícita de la incalculable carga que recae sobre los hombros de la mujer en contextos de dominación patriarcal, este canto de arrorró es solo muestra de una amplia tradición que daría cuenta de su función catártica, como desarrolla Eduardo Tejero (2002):

> [...] ese tiempo mágico y la absoluta confidencialidad en muchas ocasiones ha devenido en confesión y catarsis para tanta mujer secularmente agobiada, explotada, maltratada, malmaridada y marginada. Confidentes, sí, para la protesta y hasta el atrevimiento socialmente heterodoxo. Es el lado oscuro que acertó a enfocar García Lorca (1949: 218).

29 Ese "lado oscuro" al que se refiere Tejero a partir de Lorca, que no es sino el espíritu trágico presente en las nanas de la tradición latinoamericana y española que hemos venido desarrollando, se materializa en tres cantos que hemos seleccionado como parte final de este escrito: uno procedente de la zona de Castilla, recogido por Lorca; otro de origen mapuche, al que tenemos acceso gracias al trabajo de campo realizado en Argentina por Marisa Malvestitti; y, finalmente, un canto perteneciente a la tradición antillana y difundido extensamente por todo el territorio latinoamericano. Pese a tratarse de culturas tan diversas, sorprende la fortísima presencia del tópico de denuncia a las condiciones de explotación a las que está sometida la arrulladora-creadora, dando cuenta así de una línea que trasciende geografías y tiempos.

> Duérmete, mi niño,
> que tengo que hacer,
> lavarte la ropa,
> ponerme a coser.
> (Nana española recogida por García Lorca, 1949)

30 Esta nana, rescatada de los campos salmantinos, reproduce la voz trágica de la mujer agobiada por cargas laborales inabordables y presenta estrechos vínculos con parte importante de la tradición ancestral latinoamericana.

Licence CC BY 4.0

7. Lecturas poscoloniales: trayectorias mapuche y afroantillana de la canción de cuna

31 En conversaciones con mujeres pertenecientes a comunidades mapuche del territorio argentino, Marisa Malvestitti se encuentra con un canto que sigue la misma senda vislumbrada en la nana salmantina anteriormente citada. Envuelta esta vez por el verdor del sur latinoamericano, la canción de cuna que reproducimos a continuación revela una voz desesperada por dormir al pequeño ante la urgencia de la madre por trabajar, esta vez, en el campo, con los animales, en una jornada que se evidencia larga y agotadora:

> Umautunge tañi püñem
> inche tripan tati
> kampu mu amuan
> che umautunge tañi püñem
> Ñgürrü küpaio küpaio ngürrü
> eimi umautunge
> ngümalange ngümange
> inche amuan ufiya mu
> fekünuafin
> wüñokenomean
> umautunge
> achawell achawell küpaiotati [4].

32 En este canto se reúnen los dos elementos que hemos identificado como característicos del espíritu trágico de las nanas en una lectura a partir de los planteamientos de García Lorca: por un lado, la invocación de seres (en este caso los zorros, tal como vimos antes en la nana de Beatriz Pichi Malen), cuyo objetivo es inducir el miedo al niño-a y, de este modo, ofrecer en los brazos de la madre y en el sueño un refugio ante la amenaza; y, por otro, un testimonio de la realidad de la madre trabajadora que debe compaginar el cuidado de los-as niños-as y pesadas cargas laborales, ya sea en el hogar o en el campo.

Licence CC BY 4.0

33 En este sentido y para finalizar, no podemos dejar de mencionar la canción de cuna que ha marcado la infancia de incontables generaciones de niños-as latinoamericanos-as, de origen centroamericano y, posteriormente, arribada al sur del continente en la voz del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, quien abre a su vez la puerta a innumerables versiones de diferentes músicos del área. "Duerme negrito" es, pues, una pieza fundamental del cancionero latinoamericano y, muy probablemente, la canción de cuna más cantada por las arrulladoras del continente.

> Duerme, duerme negrito,
> que tu mama está en el campo,
> negrito.
>
> Duerme, duerme negrito,
> que tu mama está en el campo,
> negrito.
>
> Te va a traer codornices para ti,
> te va a traer muchas cosas para ti,
> te va a traer carne de cerdo para ti,
> te va a traer muchas cosas para ti.
>
> Y si negro no se duerme
> viene el diablo blanco
> y ¡saz! le come la patita
> yakapumba yakapumba
> apumba yakapumba yakapumba yakapumba.
>
> Duerme, duerme negrito,
> que tu mama está en el campo,
> negrito.
>
> Duerme, duerme negrito,
> que tu mama está en el campo,
> negrito.
>
> Trabajando,
> trabajando duramente.
> Trabajando, sí,
> trabajando y no le pagan.

Licence CC BY 4.0

> Trabajando, sí,
> trabajando y no le pagan.
> Trabajando, sí,
> trabajando y va cosiendo.
> Trabajando, sí,
> trabajando y va de luto.
> Trabajando, sí,
> pal negrito chiquitito.
> Trabajando, sí.
> No le pagan, sí.
> Duramente, sí.
> Va cosiendo, sí.
> Va de luto, sí.

34 El tono de denuncia de este canto resulta evidente. La condición subalterna de la arrulladora está atravesada por la variante étnica, de clase y de género, y hace presente con fuerza inusitada aquel espíritu trágico que Mistral y Lorca percibieron en las nanas populares. La explotación laboral, el trabajo sin paga, la carga que lleva la mujer de criar a los-as niños-as y de garantizar, al mismo tiempo, su sustento, la presencia de una figura amenazante – que, en este caso, no es el Cuco, sino el hombre blanco –, así como la explicitación de la dureza de la vida, todo se entreteje con la dulce melodía del arrullo en su expresión de afecto y cuidado. "Duerme negrito" se constituye, pues, como pieza fundamental a la hora de aproximarnos al universo poético de las canciones de cuna, trayectoria lírica ancestral que atraviesa el tiempo de manera soterrada, llevando consigo la voz coral de una genealogía femenina tan inaudible en el espacio público como resistente en el rumor continuo de cada noche y de cada niño-a de la Historia.

35 Es necesario en este punto atender al interesante fenómeno de rescate de la tradición de las canciones de cuna que se está experimentando en Chile gracias al trabajo de la autora e ilustradora Paloma Valdivia, quien publica en 2012 su versión ilustrada de *Duerme negrito* en un álbum lírico que actualiza este canto convertido en patrimonio cultural latinoamericano. Hoy, diez años más tarde, la misma autora lleva a cabo una brillante exposición titulada *Canción de cuna*[5], que reúne una selección de cantos de arrullo ilustrados por ella y cantados por diferentes figuras relevantes de la música chilena y argentina,

Licence CC BY 4.0

incluida la cantautora Charo Cofré, figura fundamental de la canción para niños-as durante los años 70 en Chile.

8. Ambigüedad originaria: el sentido de lo humano en el canto de arrullo

36 "¿Cómo [se] ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad?" (García Lorca 1949: 122), se pregunta Lorca en su conferencia de 1928. Entendida como la primera experiencia poética de un ser humano, la canción de cuna es también, al decir de Antonio Gómez Yebra, "la primera huella de humanidad en su alma recién nacida" (Romero Yebra 2000). Así pues, lejos de la intención de edulcorar los imaginarios transmitidos a niños y niñas, como se hace cada más frecuentemente en la literatura actual destinada a la infancia, el canto de arrullo es una expresión integral, transparente y honesta del sentido vital.

37 Tal como aquella literatura infantil que trasciende el uso de diminutivos e imaginarios simplistas para reconocer la validez de la infancia lectora y su derecho a la Literatura (con mayúsculas otra vez), en su abrazo de ternura y dolor la nana tradicional, reivindica el valor de sus destinatarios por medio de su ambigüedad esencial. Desde esta perspectiva, la nana se constituye como testimonio vivo de lo humano en toda su complejidad, envolviendo al recién nacido en un rito bautismal para conjurar el miedo por medio de elementos que aúnan vaivén, música, abrazo y palabras. La voz ancestral de la arrulladora dialoga con el/la niño-a, que pasa a formar parte de esta creación coral, iniciando así su camino en la construcción de sentidos para leer, crear y recrear los contrasentidos del mundo al que llega: inmenso como el abrazo que arrulla a la vez que protege de los zorros, inabarcable como la vida y aquello que está más acá y más allá de ella. "Salimos del vientre de la madre para caer al vientre de la lengua", dice Evelio Cabrejo (*Cátedra Libre* 2007) mientras, en este instante, en algún lugar del mundo cae un niño en el profundo sueño al compás de una canción de cuna.

Licence CC BY 4.0

Bibliografía

Cabrejo, Evelio, «Entrar en la lengua. Entrar en la cultura», entrevista de Claudia Mantilla, in: *Cátedra Libre*, 11, 2007. Document électronique consultable à: http://claumantilla.blogspot.com/2014/04/entrar-en-la-lengua-entrar-en-la.html. Page consultée le 12 janvier 2002.

Cerrillo, Pedro, «Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica», in: *Revista de Literaturas Populares*, VII / 2, 2007, p. 318-339.

Chirinos, Eduardo, «La insistencia del espectro en 'Canción de cuna' de David Rosenmann-Taub y 'My Son' de Mark Strand», in: *Abrir en prosa, nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Madrid: Visor, 2016, p. 117-132.

Díaz Rönner, María Adelia, «Literatura infantil de 'menor' a 'mayor'», in: Jitrik, Noe, Ed., *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 511-531.

García Lorca, Federico (1928), «Las canciones de cuna españolas», in: *Poeta en Nueva York: Conferencias. Prosas varias* : Madrid: Losada, 1949, p. 117-139.

García, Laura Rafaela, «Lo *monstruoso* en la literatura argentina para niños. Colección de lecturas para contar la violencia política», in: *Telar*, 13 / 14, 2015, p. 187-201.

Guillén, Nicolás, *La paloma de vuelo popular*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

Hernández, Miguel (1939), *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1958.

Ibarbourou, Juana de (1953), «Las canciones de Natacha», in: *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1968, p. 127-130.

Malvestitti, Marisa, «Canciones de cuna mapuches», in: *Lengua y Literatura Mapuche*, 8, 1998, p. 115-129.

Mistral, Gabriela, «Colofón con cara de excusa», in: *Ternura*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, p. 183-187.

Mistral, Gabriela, *Desolación*, Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1922.

Pichi Malen, Beatriz, *Plata. Canciones de origen mapuche*, Buenos Aires: Acqua Records, CD (Álbum), 2000.

Rajewsky, Irina, «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», in: *Intermédialités*, 6 / 46, 2005, p. 43-60.

Reyes, Yolanda, «Lectura, poética y política en la primera infancia», in: *Revista Había una vez*, 6, 2012, p. 16-19.

Riera, Carme, Ed., *El gran libro de las nanas*, Barcelona: El Aleph, 2009.

Romero Yebra, Ana María, *Ronda de nanas*, Málaga: CEDMA, 2000.

Salomone, Claudia, «Acunando la memoria», in: *Memoria Académica II Jornadas de Literatura para Niños y su Enseñanza*, Ensenada (Argentina), 2016. Document électronique consultable à: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_-

Licence CC BY 4.0

eventos/ev.9353/ev.9353.pdf. Page consultée le 8 juin 2002.

Subercaseaux, Bernardo, «Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna», in: *Cuadernos Americanos*, 205 / 2, 1976, p. 208-225.

Tejero, Eduardo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», in: *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 2002, p. 211-232.

Uribe, María de la Luz, *Cuenta que te cuento*, Barcelona: Juventud, 1979.

Valdivia, Paloma, *Duerme negrito*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Viereck, Roberto, «De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual», in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39.1, 2014, p. 123-146.

---

1 "[…] those configurations which have to do with a crossing of borders between media". La traducción es mía.

2 "Lloran los niños, lloran los niños / vinieron los zorros, vinieron los zorros / tuvieron miedo / váyanse zorros, váyanse / los niños tuvieron miedo / duerme, niño, duerma / el zorro ya se va". Traducción libre de Claudia Salomone (2016).

3 Para efectos de este trabajo, hemos priorizado la transcripción de los textos mapuche en lengua original. Conscientes de las tensiones que subyacen a todo trabajo traductológico, en el caso puntual de estas canciones de cuna en lengua mapuche o mapudungún nos encontramos con aspectos de índole cultural y estético que complejizan la labor de traducción. Al respecto, es necesario tener en consideración la dimensión estética de todo texto poético, más allá de sus dimensiones literales, así como atender al sustrato oral de la lengua mapuche, asunto que traslada el acto de la traducción a un aspecto de códigos y no solo de lenguas. Asimismo, es menester considerar la dimensión político cultural de la apropiación que subyace a todo acto traductológico que, en este caso, debe ser problematizada desde una perspectiva de ejercicio colonial. Para mayor información, ver Viereck Salinas, Roberto. "De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39.1 (2014) pp. 123-146.

4 "Duerme hijo mío / yo salgo / al campo iré. / Duerme hijo mío / el zorro viene, viene el zorro. / Duerme / no llores, no llores. / Yo voy con las ovejas / voy a hacer eso. / No vuelvo enseguida. / Duerme / el gallo viene". Transcripción y traducción de Marisa Malvestitti, 1998.

Licence CC BY 4.0

5 La exposición *Canción de cuna* se llevó a cabo entre diciembre de 2021 y septiembre de 2022 en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, en Santiago de Chile, e incluye, entre otras, las canciones "Duerme negrito", "Arrurú" (de la poeta chilena María de la Luz Uribe, musicalizada por Charo Cofré e incluida en el disco *Tolín tolín tolán*, de 1972), "Pajarito que cantas" y "Mira niñita" (del mítico grupo chileno Los Jaivas).

Español
Este artículo explora la tradición de la canción de cuna hispanoamericana desde su raíz oral hasta algunas versiones contemporáneas, poniendo su énfasis en las reflexiones sobre el género emanadas de dos grandes poetas de lengua castellana que recopilaron y pensaron esta tradición: la chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y el español Federico García Lorca (1898-1936). A partir de los postulados de ambos autores, este trabajo pone atención en las principales trayectorias de la canción de cuna en Hispanoamérica, tomando como eje su carácter popular, su espíritu trágico, su voz lírica femenina, la infancia como grupo receptor, así como el tono de protesta y reivindicación por parte de la creadora-arrulladora. En este recorrido se incorporan canciones de cuna de la cultura mapuche y de la tradición afroantillana, enriqueciendo así el corpus de la nana latinoamericana y ampliando sus alcances culturales.

English
This article explores the Hispanic-American lullaby tradition from its oral roots to some contemporary versions, based on reflections by two great Spanish-language poets who compiled and thought about this tradition: the Chilean Gabriela Mistral (1889-1957) and the Spanish Federico García Lorca (1898-1936). From the assumptions of both authors, this work focusses on the main trajectories of Hispanic-American lullaby, considering its popular character, its tragic spirit, its female lyrical voice, childhood as a target group, as well as the tone of protest and vindication by the female creator-luller. Lullabies from Mapuche and the Afro-Caribbean cultures are also incorporated into this path, thus enriching the corpus of Latin American lullabies and expanding their cultural scope.

Français
Cet article explore la tradition des berceuses hispano-américaines depuis ses origines orales jusqu'à quelques mises à jour contemporaines, soulignant les réflexions sur le genre émanant de deux grands poètes de langue espagnole qui ont compilé et pensé cette tradition : la chilienne Gabriela Mistral et l'espagnol Federico García Lorca. À partir des postulats des deux auteurs, ce travail s'intéresse aux principales trajectoires de la berceuse hispano-américaine, prenant comme axe son caractère populaire, son esprit tra-

Licence CC BY 4.0

gique, sa voix lyrique féminine, l'enfance comme groupe récepteur, ainsi que le ton de la protestation et de revendication de la créatrice-berceuse. Sur ce circuit sont incorporées des berceuses de la culture mapuche et de la tradition afro-antillaise, enrichissant ainsi le corpus des berceuses latino-américaines et élargissant leur portée culturelle.

Mots-clés
poésie, enfance, berceuse, littérature d'Amérique latine, culture mapuche, Mistral (Gabriela)

Keywords
poetry, childhood, lullaby, Latin American literature, Mapuche culture, Mistral (Gabriela)

Palabras claves
poesía, infancia, canciones de cuna, literatura hispanoamericana, cultura mapuche, Mistral (Gabriela)

Carola Vesely Avaria
Profesora Adjunta, Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Av. Libertador Bernardo O'Higgins 3363. Estación Central, Santiago de Chile

Licence CC BY 4.0