

DE LO AFECTIVO A LA APELATIVO: HACIA UNA TIPOLOGÍA LORQUIANA DE LAS CANCIONES DE CUNA

Marina di Marco

Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina
mil.marinadimarco@gmail.com

Recibido: 04/10/2019. Aceptado: 11/10/2019.

Resumen

Enmarcadas en la literatura infantil, y con sencillez comunicativa, las canciones constituyen un género propicio para analizar la imagen de niño subyacente. Bajo esta luz puede comprenderse y ampliarse la tipificación con la cual García Lorca describe las nanas de tradición hispánica, en su conferencia "Las nanas infantiles" (1928). Sobre esa base, el presente trabajo propone enunciar una tipología que permita abarcar no solo a las canciones de cuna folklóricas, sino también los poemas de autor conocido en los que se reformula el esquema básico del género. Con permeabilidad para la mutua hibridación, las categorías propuestas buscan constituir herramientas de interpretación. Así, pondrán atención en el aspecto semántico-pragmático de las obras: la generación de un espacio perceptivo y la dualidad de tonos, que refleja, al decir de Cerrillo Torremocha, "la propia dualidad de la vida misma [...], con sus obsesiones, sus miedos y sus esperanzas".

Palabras clave: Canciones de cuna - Tipología - Federico García Lorca - Enunciación - Imagen de niño

FROM SWEETNESS TO APPEAL: TOWARDS A TYPOLOGY OF LULLABIES BASED ON LORCA'S IDEAS

Abstract

As a part of children's literature, and having an evident communication simplicity, cradle songs are a genre that encourage the analysis of the child representation underlying each text. From this point of view, we consider we are able to understand and amplify the typology established by García Lorca to depict Spanish lullabies in his conference "Las nanas infantiles" (1928). This article aims to propose a typology comprehensive not only of folk anonymous cradle songs, but also of poems written by known authors that reproduce the basic scheme of the genre. Open to mutual hybridization, the categories here presented are meant to be tools for further interpretations. So, we pay attention to semantic and pragmatic

aspects of cradle songs: the generation of a new perceptive space and the duality of tones, that duality that reflects —as Cerrillo Torremocha says— “the duality of life itself [...], whit its obsessions, its loves and its hopes”.

Keywords: Cradle Songs - Typology - Federico García Lorca - Utterance - Child Representation

Enmarcadas en la literatura infantil, y con una específica “sencillez comunicativa” —“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” (Cerrillo, 2007: 325)—, las canciones de cuna se erigen como un lugar que incita analizar la imagen de niño subyacente en cada composición. Bajo esta luz puede comprenderse y ampliarse la tipificación con la cual Federico García Lorca ha descrito las nanas de tradición hispánica, en su conferencia “Las nanas infantiles” (1928).

Sobre esta base, el presente trabajo propone enunciar una tipología que permita abarcar no sólo las canciones de cuna folklóricas —tradicionales, anónimas y de transmisión oral, casi siempre cantada—, sino también los poemas de autor conocido en los que se reformula el esquema básico del género —que se inscriben en lo que Raúl Augusto Cortazar (1959: 8) ha llamado “proyecciones del folklore”—. Con permeabilidad para la mutua hibridación, las categorías propuestas por García Lorca —lejos de encorsetar la creación— buscan constituir herramientas de interpretación. Así, permitirán poner atención al aspecto semántico-pragmático de las obras: la generación de un espacio perceptivo y la dualidad de tonos que se imbrican en el género.

La tipificación realizada por García Lorca (1969) se aplica principalmente a las nanas de tradición hispánica, y sobre esta base estableceremos relaciones con una visión enunciativa de las canciones de cuna: ella pone de relieve 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, 2007: 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, 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 una concepción de la lírica en su autonomía respecto del mundo real, pues el poema, en palabras de Pozuelo Yvancos, genera un “nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones concretas, que multiplica el contexto comunicativo” (1999: 189). Así, la figura aterradora 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). La imaginación en las nanas funciona, entonces, de manera activa, 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, 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 sólo 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” (Oomen, cit. en 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 Mistral.

La siguiente serie que describe Lorca es –en palabras del poeta– la “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 Lorca 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 Yvancos, 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 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. 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. Es preciso tener en cuenta que autores como Sandra Carli han señalado la

opacidad, la hibridez, del proceso de representación en la literatura infantil. ¿Quién es el niño que allí aparece? Según Carli, “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” (2005: 86). Sin embargo, la comprobación de una identificación entre el adulto y el niño nos permite poner entre paréntesis esta afirmación, en la búsqueda de un canon que permita mayor confluencia entre niño y adulto.

¿Hasta qué punto se reflejan estos aspectos semánticos en la tipología que hemos descripto? 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 descripto 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, 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, 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, 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 abreva 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 enunciadador 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 se puede recurrir al estudio del paisaje propuesto por Michel Collot (1989), pues 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, en el plano de estructuras antropológicas del imaginario, al régimen nocturno digestivo planteado por Durand (Puppo, 2013: 33-34). ¿En qué consiste? 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 coenestésicas¹, 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 (1969: 101) se puede llegar a diluir en la autonomía de ese hablante lírico creado en y por 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 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

¹ 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.

niño. 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, 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 –y heredera de una tradición vinculada al romancero medieval–: el sueño equivale a la ausencia.

Hemos desarrollado las características enunciativas, pragmáticas y semánticas de estos tipos de nanas, a fin de proponer una tipología más amplia, comprehensiva 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, 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, 1978: 240), que inducen un ritmo “reiterativo y machacón” y apelan directamente a la “especial sensibilidad” del niño ante los estímulos sonoros (Cerrillo, 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, 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, 2007: 336).

Desde la pragmática de la lírica, los distintos tipos de canciones de cuna se caracterizan, así, por constituir una confluencia –no siempre perfecta– no sólo 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. Y 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.

Referencias

Calles Moreno, Juan María (1997). *La modalización en el discurso poético*. Valencia: Universitat de València.

Carli, Sandra (2006). "El problema de la representación. Balances y dilemas". AAVV. *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico. 80-88.

Caro, Rodrigo (1978). *Días geniales o lúdricos*. Madrid: Espasa Calpe.

Cerrillo, Pedro C. (2007). "Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica". *Revista de Literaturas Populares*, año VII, n. 2. 318-339. Disponible en:

<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=404&batchdisplay=>

Collot, M. (1989). *La Poésie moderne et la structure d' horizon*. París: PUF.

Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.) *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros. 127-153.

Cortazar, Augusto Raúl (1959). *Esquema del folklore: conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba.

Cortazar, Augusto Raúl (1964). *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba.

Daiken, Leslie (1959). *The lullaby book*. London: Edmund Ward.

Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Lorca, Federico (1969). "Las nanas infantiles". Federico García Lorca. *Prosa*. Madrid: Alianza. 141-168.

Gosio, Lino (1990). "Trabalenguas, retahílas... significado de lo insignificante en la literatura infantil". Trad. De R. Ciancio. *Espacios para la lectura*, n. 5. 10-11.

Morera de Horn, Enriqueta (1983). *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador.

Pozuelo Yvancos, José María (1999). "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El Poeta' de Vicente Aleixandre". Fernando Cabo Aseguinolaza (comp). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros. 177-201.

Puppo, María Lucía (2013). *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos.

Rodríguez Marín, Franciso (ed.) (1951). *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.