



Hospitalidad y reciprocidad en ritmo de arrullo. Representaciones trinitarias del amor maternofilial en la canción de cuna de autor conocido*



Marina di Marco**

Pontificia Universidad Católica Argentina
Buenos Aires, Argentina

Para citar este artículo: Di Marco, Marina. «Hospitalidad y reciprocidad en ritmo de arrullo. Representaciones trinitarias del amor maternofilial en la canción de cuna de autor conocido». *Franciscanum* 176, Vol. 63 (2021): 1-20.

Resumen

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 concreto es dormir al pequeño. Por ello, al abordar las representaciones de amor maternofilial implícitas en obras de este género, resulta productivo tener en cuenta dos correlatos teológicos de este amor, ambos expuestos por Juan Pablo II en *Mulieris Dignitatem*: uno, el vínculo decisivo entre Cristo, segunda persona de la Trinidad, y la Virgen María; otro, el íntimo engendrar de Dios y su descripción bíblica bajo la imagen del amor materno.

Bajo la consideración de estos ejes, el presente trabajo se propone analizar «Summertime», de George Gerswhin (en su ópera *Porgy and Bess*, sobre el libreto de Ira Gershwin y DuBose Heyward, 1935) y «Regalitos», de Juan Quintero (en el álbum *Después de usted*, Buenos Aires, 2013), para distinguir de qué modo la hospitalidad y la reciprocidad trinitarias dejan su huella en el género de la canción de cuna, resignificándose en contextos de dolor.

Palabras clave

Canción de cuna, amor maternofilial, ontología trinitaria, reciprocidad, hospitalidad.

* Lo expuesto en el presente trabajo corresponde a las reflexiones teológicas suscitadas en el marco del proyecto de investigación «Oralidad y corporalidad en un género para niños: poética de la canción de cuna de autor conocido (Argentina, siglos XX y XXI)», cofinanciado por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde el 1 de abril de 2020 hasta el 31 de marzo de 2024.

** Licenciada en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA) y diplomada en Estudios Avanzados en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); se desempeña como becaria doctoral para por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (filiación institucional: UCA-CONICET), e integra el Centro de Estudios de Literatura Comparada «María Teresa Maiorana», FFyL, UCA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2355-137X>. Contacto: marinadimarco@uca.edu.ar; mil.marinadimarco@gmail.com.





Hospitality and reciprocity in lullaby rhythm. Trinitarian representations of mother-child love in lullabies written by a known author

Abstract

Lullabies written by a known author are distinguished by returning to enunciative and semantic aspects of the folk genre and modify them, so even an author sitting in front of a white paper, no children in sight, will still keep in mind an utterance situation which belongs to functional poetry, and, therefore, has a very concrete object: to lull the child. Therefore, when addressing the representations of mother-child love implicit in works of this genre, it is productive to consider two theological correlates of this love, both described by John Paul II at *Mulieris Dignitatem*: one, the decisive relationship between Christ, the second person of the Trinity, and the Virgin Mary; the other, the mystery of the eternal «generating», intimate to God, and his biblical description by the means of the image of maternal love.

Considering these main themes, the present article aims to analyze «Summertime», by George Gershwin (in his opera *Porgy and Bess*, which script was written by Ira Gershwin y DuBose Heyward, 1935) and «Regalitos», a song by Juan Quintero (in *Después de usted*, Buenos Aires, 2013), to understand how Trinitarian hospitality and reciprocity leave their mark on the lullaby genre, resignifying the songs in contexts of pain.

Keywords

Lullaby, mother-child love, Trinitarian ontology, reciprocity, hospitality.

Introducción

La presencia de las canciones de cuna en enorme variedad de contextos culturales – en tanto género folkórico, anónimo y oral, que atraviesa múltiples lugares y tiempos, y en tanto género literario, con un autor conocido y soporte textual o musical escrito– prueba la relevancia de estas obras a la hora de comprender las diversas representaciones de amor maternofilial. Esta relación, que se nos figura como núcleo fundamental de las sociedades, tiene también dos correlatos teológicos. Uno, en el vínculo decisivo entre Cristo, segunda persona de la Trinidad, y la Virgen María. Este, tal como lo ha descripto Juan Pablo II en *Mulieris Dignitatem*, se erige entonces como arquetípico: la maternidad de María remite a distintos aspectos con los que la maternidad humana –la maternidad de toda mujer– puede identificarse: la dimensión espiritual que va de la mano con la generación del cuerpo, la preocupación por el futuro, y el sufrimiento. El otro correlato responde a la reflexión que en la misma carta apostólica realiza Juan Pablo II acerca del íntimo engendrar de Dios, y de su descripción bíblica bajo la imagen del amor materno.

Por ello, la consideración de la maternidad divina de María en tanto mujer y los testimonios de canciones de cuna en los cuales se la toma como hablante lírico, junto con la meditación acerca de Dios como modelo absoluto de todo engendrar, nos permite emprender una búsqueda hacia las honduras teológicas de la canción de cuna como género, en sus representaciones del amor maternofilial. En particular, gracias a la mayor ductilidad para





reponer sus contextos de producción y recepción, consideramos productivo el estudio de las canciones de cuna de autor conocido.

Comprendido dentro del macrogénero de la literatura infantil, este tipo de obras se distingue 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. Así, el contexto de enunciación propio de una canción de cuna se amplía y resignifica en nuevos espacios. Por un lado, 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 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. Por otro lado, las canciones de cuna de autor conocido pueden reencauzar sus lecturas en situaciones de recepción específicas. Esto ocurrió con la canción «Regalitos», de Juan Quintero (en el álbum *Después de usted*, Buenos Aires, Los Elefantes, 2013), que el 1 de octubre de 2014 tomó una nueva dimensión en cuanto a su recepción empírica. Martina, una nena de dos años que había permanecido con vida ochenta horas en una alcantarilla, junto al cadáver de su madre asesinada, fue dada de alta ese día, y los vecinos de Córdoba pusieron en la puerta de su nuevo hogar un cartel con la letra de la canción, en un gesto por demás significativo.

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, considerando los dos momentos en los que se repite dentro de la ópera —uno, introductorio; el otro, contrapuntístico—, y de «Regalitos», en relación con su recepción en el Caso Martina. Desde este punto de vista, nuestro estudio busca contribuir a la reflexión acerca de las representaciones de amor maternofilial de la canción de cuna, distinguiendo de qué modo la hospitalidad y la reciprocidad trinitarias dejan su huella en el género, desplegando la voz y la palabra, como alas protectoras, en contextos de dolor.

1. Canta la Madre Virgen: maternidad divina en las canciones de cuna

La presencia de la figura mariana en las canciones de cuna prueba su importancia para el género, en apariciones siempre arquetípicas, pero con una perspectiva también empática, abierta a la identificación con cualquier mujer que arrulle. Gracias a ello, la Virgen María puede cumplir principalmente dos roles enunciativos en las canciones de cuna: hablante lírico —que arrulla al Niño Dios— y sujeto del enunciado —cuando se describe la vida de la Sagrada Familia, o cuando se alude a ella para cuidar al niño—. A continuación, desarrollaremos estas dos posibilidades con un corpus de ejemplos de orígenes diversos, para adentrarnos —de la mano de la carta apostólica *Mulieris dignitatem*— en la reflexión acerca de qué características marianas se asocian al imaginario de las canciones de cuna.





1.1. La Virgen arrulladora

En primer lugar, la Virgen que acuna al Niño Dios cuenta con testimonios variados, dentro de la tradición hispánica¹ y fuera de ella. Uno de estos últimos es «The Virgin's cradle hymn», poema recogido por Coleridge en Inglaterra, en mayo de 1799. El poeta dice haber encontrado estos versos en una inscripción en la región de Mentz:

Duerme, Jesús, tu madre ríe
viendo tu sueño tan dulce.
Duerme, Jesús, suavemente.
Si no duermes, tu madre llora.
Ora cantando mientras cose,
¡ven, suave sueño!²

La belleza de este canto reside, en gran parte, en la forma en la que el hablante lírico se desdibuja –conforme a la humildad de quien lo entona³–, pero que cobra un contraste de gran valor estético con la expresión de emotividad de la Virgen, que debe coser. En esta actitud de preocupación por los quehaceres se identifica con la enunciadora tradicional de las canciones de cuna, en la descripción del cansancio de la madre: «Duérmete mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa / ponerme a coser»⁴; incluso hay una nana en la que la Virgen se queja de los rigores de la «noche fría de Belén»⁵. En esta expresión catártica de la madre, el niño aparece rodeado de las obligaciones que conlleva para ella, y el sueño constituirá principalmente el alivio de la mujer. Así lo expresa también un poema de canción de cuna de autor, escrito por Germán Berdiales, y titulada «Canta la madre pobre», en cuyo final leemos:

Pero, ¡a ver si ahora
se duerme por fin!
Que su madre vive
en aquel país
y la pobre tiene
mucho que lavar,
mucho que planchar,
mucho que zurcir...⁶

La analogía entre María y la madre arrulladora se hace más patente aún en casos en los que las obras de transmisión oral han alterado los textos en pos de esa identificación. Así,

¹ Eduardo Tejero Robledo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», *Didáctica (lengua y literatura)* 14 (2002): 212-213.

² «Dormi, Jesu, mater ridet / quae tam dulcem somnum videt / Dormi Jesu blandule. / Si non dormis mater plorat / inter fila cantans orat, / blande veni somnule!» (la traducción es propia). En Cynthia Kaldis, *Latin music through ages* (Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1991), 1.

³ Identificadas por compartir el mismo hablante lírico, esta canción de cuna mariana remite, por la caracterización de la voz humilde, al cántico mariano por excelencia: el «Magnificat» (Lc 1, 46-55).

⁴ Carme Riera, ed., *El gran libro de las nanas* (Barcelona: El Aleph, 2009), 23.

⁵ Carme Riera, ed., *El gran libro de las nanas*, 65.

⁶ María de los Ángeles Serrano, ed., *Voces de infancia* (Buenos Aires: Colihue, 2000), 140.





la canción conocida como «A la nanita nana», popular en la región andaluza, cuenta con dos versiones fundamentales: aquella que reza «Mi niño tiene sueño, ¡bendito sea!» y la que se conoce como anterior o primigenia, en la que se puede oír «Mi *Jesús* tiene sueño, ¡bendito sea!». La expresión final revela el alivio ante el sueño del niño, que hermana a María con todas las otras maternidades.

1.2. La Virgen enunciada

En las canciones de cuna en las que la Virgen expresa su cansancio de arrulladora, el personaje sobrenatural está retratado desde la mirada de niño, en esa percepción infantil de lo religioso que equipara lo divino con las cosas cotidianas. Lo mismo ocurre en villancicos que reconstruyen la vida de la Sagrada Familia. Esto ocurre con una pieza uruguaya ampliamente difundida, de la cual tomamos sólo una variación: «La Virgen lavaba / San José tendía / los lindos pañales / que el niño tenía»⁷. Este motivo de los pañales del Niño Dios — presente desde las Escrituras: —, figura también en el famoso villancico de tradición hispánica «Los peces en el río»: «La Virgen lava pañales / y los tiende en el romero. / Los pajaritos cantando / y el romero floreciendo».

Pero, en el contexto del tema que nos ocupa, los pañales del niño aparecen, a su vez, en una nana que Tejero Robledo inscribe tanto en España como en Portugal, con algunas variaciones regionales: «Calla, calla, mi niño, / que mamá ya viene; / fije a lavar los pañales / a la fuente de Belén»⁸, y también en una pieza conocida como «Canción de las monjas de Chester». Su origen es un villancico latino, pero las monjas de esta comunidad inglesa le fueron intercalando partes de la palabra «*lullaby*», para adoptarla como canción de cuna. Fue registrada por primera vez en el cancionero procesional de las monjas, que data del siglo XI⁹. En una de sus estrofas se canta: «José compra las ropitas, / la Madre envuelve al niño / y lo pone en el pesebre»¹⁰.

De este modo, a imagen de la Sagrada Familia, madre y padre colaboran en el cuidado del niño, si bien María es quien está representada tocando al niño: ella es la más cercana. Así lo analiza Juan Pablo, desde una perspectiva realista de la psicología, en *Mulieris dignitatem*: «La educación del hijo —entendida globalmente— debería abarcar en sí la doble aportación de los padres: la materna y la paterna. Sin embargo, la contribución materna es decisiva y básica para la nueva personalidad humana»¹¹. Por ello también es María la invocada por las

⁷ Zahara Zaffaroni Bécker, *Poesía folklórica infantil del Uruguay (contribución)* (Montevideo: edición del autor, 1956), 6.

⁸ Eduardo Tejero Robledo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», 228.

⁹ Cynthia Kaldis, *Latin music through ages*, 9.

¹⁰ «Joseph emit paniculum, lully, lully, lu / Mater involvit puerum, by, by, by, by, by, / et ponit in praesepio, lully, lully, lu» (la traducción es propia), en Cynthia Kaldis, *Latin music through ages*, 6.

¹¹ Juan Pablo II (15 de agosto de 1988), *Carta apostólica Mulieris dignitatem sobre la dignidad y la vocación de la mujer*, 18, consultada en mayo 20, 2020, http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1988/documents/hf_jp-ii_apl_19880815_mulieris-dignitatem.html#_ednref14.





canciones de cuna para proteger al niño en su sueño: «Duérmete, niño mío, / duerme y no llores, / que te mira la Virgen / de los Dolores»¹².

1.3. María como modelo de maternidad en *Mulieris Dignitatem*

Vemos así cómo la visión del amor mariano en las canciones de cuna se encuentra amalgamado con el de todas las madres, principalmente sobre la base de la descripción de sus tareas cotidianas, a veces en conjunto con la ayuda de la figura paterna. Por ello se denota el carácter modélico de la maternidad de María, pues no hay posibilidad de presentar algo como modelo, si no permite a su vez algún tipo de identificación. En este sentido, en *Mulieris Dignitatem* (Juan Pablo II, 1988) distinguimos tres características comunes fundamentales para reflexionar acerca de la maternidad.

La primera, en la que resuenan enseguida las canciones de cuna que hemos visto en los apartados anteriores, reside en el *sufrimiento de la maternidad*: «Contemplando esta Madre, a la que “una espada ha atravesado el corazón”¹³, el pensamiento se dirige a todas las mujeres que sufren en el mundo, tanto física como moralmente»¹⁴.

De allí se deriva la segunda característica, pues el sufrimiento de María tomado por Juan Pablo II del Evangelio de Lucas proviene del anuncio del anciano Simeón, y es enunciada en tiempo futuro: «Una espada te atravesará el corazón»¹⁵. Es decir: se trata de una *preocupación por el futuro* que es ya sufrimiento, pues los siete dolores de María inician con esta profecía. También las madres de todo el mundo comparten esta preocupación por el futuro, y así lo expresan las canciones de cuna. Algunos testimonios la vinculan con el sentimiento de soledad de la madre –e incluso con su función nutricia del bebé–: «En los brazos te tengo / y considero: / ¿Qué será de ti, niño, / si yo me muero?»¹⁶. En otras, estos pensamientos sobrevienen a la mujer que cuida a su hijo enfermo: «Cállate, niño chiquito, / que te estás envejeciendo, / que las edades son cortas / y tu edad se está perdiendo»¹⁷.

La tercera característica, verdadero origen de las preocupaciones anteriores, se relaciona con la generación no sólo del cuerpo, sino también del alma, que se da en la maternidad¹⁸. Según Juan Pablo II, «la maternidad de la mujer constituye el primer umbral, cuya superación condiciona también “la revelación de los hijos de Dios” (cf. Rom 8, 19)»¹⁹. Tanto la maternidad de María como la maternidad de cada mujer abre al hijo, por amor, a la dimensión del espíritu, otorgándole la vida también en sentido eterno: con su escucha y su

¹² F. Rodríguez Marín, ed., *Cantos populares españoles* (Madrid: Atlas, 1951), 27.

¹³ Lc 2, 35.

¹⁴ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 19.

¹⁵ Lc 2, 35.

¹⁶ Eduardo Tejero Robledo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», 223.

¹⁷ Eduardo Tejero Robledo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», 223.

¹⁸ Damos por resuelta aquí la cuestión teológica que surge como respuesta a la herejía nestoriana, según la cual se debate si María es madre de Cristo también en cuanto a su alma. El dogma de la maternidad divina, de hecho, se halla afirmado también en este sentido, por la generación conjunta, temporal, del alma y del cuerpo. Al respecto, cabe remitir como cita de autoridad a Santo Tomás de Aquino (ST IIIa, q. 35, art. 4).

¹⁹ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 19.





encarnación de la palabra de Dios, la madre une su accionar al accionar salvífico de Cristo y al obrar corredor del «fiat» de María. Por ello, Juan Pablo II se pregunta:

¿Acaso no se demuestra esta realidad en la misma respuesta de Jesús al grito de aquella mujer en medio de la multitud, que lo alababa por la maternidad de su Madre: «Dichoso el seno que te llevó y los pechos que te criaron»? Jesús respondió: «Dichosos más bien los que oyen la Palabra de Dios y la guardan» (Lc 11, 27-28). Jesús confirma el sentido de la maternidad referida al cuerpo; pero al mismo tiempo indica un sentido aún más profundo, que se relaciona con el plano del espíritu: la maternidad es signo de la Alianza con Dios, que «es espíritu» (Jn 4, 24)²⁰.

1.4. Maternidad y misterio del engendrar divino

La última característica de la maternidad que hemos tomado de *Mulieris dignitatem*, la generación no sólo del cuerpo, sino también del alma, nos remite directamente a otro punto fundamental de la cuestión, tratado por Juan Pablo II: el antropomorfismo del lenguaje bíblico para referirse a Dios, que revela la especial dignidad de lo femenino. Dice Juan Pablo II:

En diversos pasajes el amor de Dios, siempre solícito para con su Pueblo, es presentado como el amor de una madre: como una madre Dios ha llevado a la humanidad, y en particular a su pueblo elegido, en el propio seno, lo ha dado a luz en el dolor, lo ha nutrido y consolado (cf. Is 42, 14; 46, 3-4). El amor de Dios es presentado en muchos pasajes como amor «masculino» del esposo y padre (cf. Os 11, 1-4; Jer 3, 4-19), pero a veces también como amor «femenino» de la madre²¹.

Por esta característica, la visión de amor maternofilial del cristianismo no se remite únicamente a la maternidad mariana, sino que en él encontramos también una aproximación al modo divino de engendrar, que «no posee en sí mismo cualidades “masculinas” ni “femeninas”»²². Tanto la paternidad como la maternidad establecen entonces una analogía con la generación eterna del Verbo de Dios, por lo cual «se debe buscar en Dios el modelo absoluto de toda “generación” en el mundo de los seres humanos»²³.

En el ámbito de las canciones de cuna, hay dos poemas de autor conocido que nos pueden conducir a reflexionar acerca de este punto. Uno de ellos es «Canción de cuna que no ha agradado a nadie», de Jacobo Fijman (publicado en *Hecho de estampas*, Buenos Aires, 1929)²⁴, en el que el poeta indaga en la cuestión del engendrar, y que Arancet Ruda²⁵ interpreta como clave de lectura de todo el libro. En una de sus estrofas dice: «Empiezan a

²⁰ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 19.

²¹ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 8.

²² Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 8.

²³ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 8.

²⁴ Jacobo Fijman, *Poesía completa* (Buenos Aires: Ediciones del Dock), 2007.

²⁵ María Amelia Arancet Ruda, «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 (2007): 30.





cantar / empiezan a nacer / el varón, la mujer; / las voces del cantar, / las voces del nacer»²⁶. Las voces presentadas en el poema, de varón y de mujer, se orientan hacia el nacimiento. La canción de cuna se vuelve espacio de generación, y lo que se genera en ese contexto espaciotemporal difuminado –lo cual se acentúa por la utilización indistinta de presente y futuro– es la belleza cantada de esa *coincidentia oppositorum*. En efecto, se alude a que «la noche va a nacer», mientras que la última estrofa anuncia: «Van a cantar / por el nacer / el varón, la mujer. / Empiezan a cantar / amanecer»²⁷. Resuenan aquí las palabras de Juan Pablo II: «en el orden humano, el engendrar es propio de la “unidad de los dos”»²⁸, que «lleva consigo la semejanza, o sea, la analogía con el “engendrar” divino». Así, Fijman, en «El sentido de las canciones de cuna» (1930), contrapone la canción del «Dan. Dan. Dan», consecuencia del pecado original, a la canción del «Don. Don. Don», que se restauró con Cristo, y escribe: «Don. Don. Don. La canción de cuna de la Resurrección. Don que está en los nombres y en las voces de los Profetas. Don que está en los salmos. Don que está en los evangelios. Don de los misterios de la Trinidad»²⁹.

El segundo poema es «Meciendo», de Gabriela Mistral, en el cual el arrullador es un enunciador muy cercano a Dios Padre, pero no identificado explícitamente con la Virgen María, sino abierto a representarla tanto a ella como a cualquier otra mujer. En su última estrofa leemos: «Dios Padre sus miles de mundos / mece sin ruido. / Sintiendo su mano en la sombra / mezo a mi niño»³⁰. Dios Padre, como factor arrullador sobrenatural, se presenta aquí en armonía con los elementos naturales descritos en las estrofas anteriores: el mar y el viento. Todos ayudan a la madre a mecer al niño. Mientras que el mar y el viento contribuyen, con sonidos, a la melodía, Dios Padre se une a la madre para brindar lo esencial: el movimiento, el ritmo y la mano protectora, generadores de un sueño que, por traer la paz, vuelve a dar vida.

2. «Summertime»: una canción de cuna de ópera y jazz

Porgy and Bess es una ópera en tres actos con música de George Gershwin y libreto de Ira Gershwin y DuBose Heyward, este último, autor de la novela en la que se basa la obra. Situada a principios de 1930, refleja el estilo de vida en Estados Unidos –más específicamente, en Charleston, en la calle Catfish, inventada *ad hoc*– de los afroamericanos. Los personajes principales son vecinos de la calle, entre los que se erigen como protagónicos Porgy, un inválido, y Bess, una joven atractiva y en principio de buen corazón, pero que echa a perder su vida en las manos del proxeneta Crown y el vendedor de drogas Sportin' Life. La trama gira en torno al amor de Porgy por Bess y a la ruina moral a la que ella cae, de la cual Porgy intentará rescatarla. Entre los personajes secundarios, se destacan sobre todo Clara y Jake, jóvenes casados que vivían de la pesca, y que mueren en una tormenta al finalizar el segundo acto.

²⁶ Jacobo Fijman, *Poesía completa*.

²⁷ Jacobo Fijman, *Poesía completa*.

²⁸ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 8.

²⁹ Jacobo Fijman, «El sentido de las canciones de cuna», *Número 6* (1930): 49.

³⁰ Gabriela Mistral, *En verso y en prosa. Antología* (Lima: Alfaguara, 2010).





2.1. 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 maternofilial 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 Sportin' Life sobre la muerte, y con las enseñanzas de Jake sobre las mujeres. Y la segunda aparición de este tema es al principio del tercero, cuando Bess canta al bebé, ante la ausencia de sus padres, que acaban 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 muestran en ella dos secuencias temporales. La primera estrofa describe el presente:

Tiempo de verano y la vida es fácil;
los peces saltan y el algodón crece alto
Oh, tu papá es rico y tu madre es bonita³¹.

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. En cuanto poema, cada canción de cuna 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 muchas veces apela a la memoria de su infancia para superar la asimetría con el niño.

En «Summertime», esta imagen de mundo colabora con la puesta en escena de la ópera, al describir desde el principio para la audiencia el escenario donde se desarrollará la trama. Y cobra un nuevo sentido cuando nos remitimos a la segunda estrofa:

Una de estas mañanas te despertarás cantando,
luego extenderás tus alas y tomarás el cielo.
Pero hasta ese día nada podrá dañarte,

³¹ «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 traducción es propia).





con mamá y papá de pie junto a ti³².

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 amenaza³³. Ampliando el corpus de canciones de cuna descrito por García Lorca, encontramos canciones semejantes, pero que nos permiten decantarnos por una postura que incluya no solo la amenaza –«que viene el coco»³⁴, sino también la promesa de protección– como las que invocaban a la Virgen María–, o incluso de premio – («Si este niño se durmiera / yo le diera medio real»³⁵–: actitudes todas que son recogidas, aunque no sistematizadas, por Daiken³⁶. 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, hemos propuesto en un trabajo anterior 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»³⁷. ¿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.

2.2. 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

³² «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» (la traducción es propia).

³³ Federico García Lorca, «Las nanas infantiles», en *Prosa* (Madrid: Alianza, 1969), 98.

³⁴ Pedro César Cerrillo Torremocha, «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica», *Revista de Literaturas Populares* 2, Vol. 7 (2007): 330.

³⁵ Pedro César Cerrillo Torremocha, «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica», 326.

³⁶ Leslie Daiken, *The lullaby book* (London: Edmund Ward, 1959), 14.

³⁷ Marina Di Marco, «De lo afectivo a lo apelativo: hacia una tipología lorquiana de las canciones de cuna», *Boletín GEC* 24 (2019): 65-79.





sonidos que sobre todo preanuncian la posibilidad de placenteros acercamientos a los sentimientos de otros³⁸.

¿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, «la voz de la madre, idealmente, acompaña la entrada del niño a un mundo de maravilla»³⁹. 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. De hecho, las interacciones de los adultos en general, y de las madres en particular, con bebés de hasta nueve meses, han sido largamente representadas –y son estudiadas hoy en un ámbito interdisciplinario entre psicología del desarrollo y psicología de la música– con esquemas fundamentalmente musicales⁴⁰.

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 modo tal 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»⁴¹. 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 reside⁴², 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»⁴³. La voz

³⁸ Lino Gosio, «Trabalenguas, retahílas... significado de lo insignificante en la literatura infantil», trad. R. Ciancio, *Espacios para la lectura* 5 (1990): 10.

³⁹ Enriqueta Morera de Horn, *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanás de la cebolla: crítica filológica* (Concepción del Uruguay: El Mirador, 1983), 21.

⁴⁰ Fabián Shifres, «Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música: el poder expresivo del rubato», en *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, ed. Silvia Español (Buenos Aires: Paidós, 2016), 24.

⁴¹ José María Pozuelo Yvancos, «Pragmática, poesía y metapoética en “El Poeta” de Vicente Aleixandre», en *Teorías sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza (Madrid: Arco Libros, 1999), 189.

⁴² Jorge Monteleone, «Voz en sombras: poesía y oralidad», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7 (1999): 149.

⁴³ Ana Porrúa, «La voz y el espacio: documentos artísticos de una filiación», *Outra travessia* 15 (2013): 178.





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 concreta⁴⁴. 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.

2.3. Sacralidad del amor maternofilial en *Porgy and Bess*

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. Para comprender esto, es vital considerar la hospitalidad no sólo en su faz humana, sino en su apertura a lo divino. De hecho, según señala Piero Coda, la hospitalidad nos remite a una dimensión del ser «en la cual el ser infinito y el ser finito con-viven, se encuentran y habitan juntos», de modo tal que «el finito, el creado, es acogido en el infinito»⁴⁵.

En particular, ello resuena en el coro final de *Porgy and Bess*, liderado por Porgy, en el que el protagonista se despide para buscar a su amada: «Estoy en camino a la Tierra del Cielo, andaré por ese largo, largo camino. Si Tú estás allí para guiar mi mano. Oh, Señor, estoy en camino»⁴⁶. 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»⁴⁷. 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

⁴⁴ 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 José María Oyola Pérez, *Éxitos musicales y sus versiones: lógica creativa y causalidad. Summertime, de George Gershwin, como caso de estudio* (Málaga: Universidad de Málaga, 2014).

⁴⁵ Piero Coda, *Para una ontología trinitaria. Si la forma es relación* (Buenos Aires: Ágape, 2018), 21.

⁴⁶ «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» (la traducción es propia).

⁴⁷ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Crítica, 1979), 71.





la afirmación de Balthasar 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. Este vínculo primigenio, que predispone al «paso del tú humano al tú divino», cobra centralidad a partir de la noción de «filiación», que Balthasar expone como fundamental para la revelación⁴⁸. Afirma Balthasar, sobre este punto

Su yo [el yo del niño] brota en la experiencia del tú: con la sonrisa de la madre gracias a la cual él experimenta que se encuentra insertado, afirmado, amado en algo que incomprendiblemente lo rodea, algo real, que lo guarda y lo alimenta. (...) La experiencia de la entrada consciente en una realidad que lo protege y lo abraza, deja algo que no podrá superar la conciencia posterior que crece y madura. Es natural, pues, que el niño vea lo absoluto, perciba a «Dios» en su madre y en sus procreadores. (...) No hay ningún encuentro (...) que pueda añadir algo al encuentro con la primera sonrisa de la madre⁴⁹.

Así, en tanto relación de amor, esta 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»⁵⁰. 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 maternofilial bajo la consideración de la ontología trinitaria⁵¹, 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-⁵².

El amor entre la madre y el hijo –que en este punto podríamos considerar análogo también al amor entre esposos– se establece entonces como una relación en la que lo diverso suscita el encuentro de voluntades, sin importar la disparidad, y superando el obstáculo de la

⁴⁸ Cecilia Avenatti de Palumbo, «Hospedar la gloria del amor como fenómeno originario. De la estética teológica a la fenomenología del don», *Revista Teología* 127, Vol. 55 (2018): 183.

⁴⁹ Hans Urs von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica 5. Metafísica*. Edad Moderna (Madrid: Encuentro, 1988), 565-566.

⁵⁰ Graciela Montes, «No hay como un buen ogro para comprender la infancia», en *El corral de la infancia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 31-34.

⁵¹ Siguiendo también en este punto a Piero Coda, Para una ontología trinitaria, comprendemos la ontología trinitaria como una disciplina que expone en lenguaje el evento del ser, desde una perspectiva situada en la Trinidad y en lo que ella implica para los fenómenos humanos, en tanto realidad fundada en un movimiento de recepción y donación, recíprocas y «recíprocantes».

⁵² Piero Coda, *Para una ontología trinitaria*, 53.





expresión de la voluntad de niño, a quien la madre intentará comprender a través de la mirada amorosa. Esta visión de la canción de cuna, lejos de enmarcarla en 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 sobrenatural: 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»⁵³. 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 maternofilial.

3. «Regalitos»: canción de cuna en el foco de un acontecimiento social

La canción «Regalitos», de Juan Quintero, fue subida por primera vez en 2013, y ese mismo año apareció como parte del disco *Después de usted*, que el autor lanzó junto a Luna Monti⁵⁴. Pero el 1 de octubre de 2014 tuvo un momento de resignificación notorio, por la utilización que se hizo de su letra.

3.1. Contexto de recepción: el Caso Martina

En septiembre de ese año, trascendió en los medios el escalofriante episodio de Martina. Su madre, Paola Acosta, fue asesinada en el barrio Alto Alberdi (Córdoba, Argentina), y su cuerpo permaneció tirado en una alcantarilla, donde fue encontrado ochenta horas después. Durante ese tiempo, la niña, de entonces dos años de edad, sobrevivió a su lado, para ser rescatada y llevada al hospital de niños de la zona, en estado muy grave. Pero gracias a las intervenciones realizadas, y en una situación que los médicos consideraron milagrosa, pudo continuar viviendo, y tras once días de intensos cuidados fue dada de alta el 1 de octubre, y pasó a residir bajo la guarda de su tía, en el barrio de Arenales. Cuando su tutora la llevó a su nuevo hogar, encontraron una emotiva sorpresa: el barrio se había unido para dejar en la puerta regalos de toda índole: peluches, juguetes, ropa... Las muestras de afecto se coronaban con el cartel dejado en la puerta: allí, sobre la firma «¡Te queremos mucho, tus vecinos! (...) Tus tíos del barrio», se leía la letra de la canción de Juan Quintero:

Una flor recogida por la calle, bebé,
un país con su bandera.
Un jardín a tu gusto y de tu talle, bebé,
y una tarde con manguera.

Una historia contada con canciones, bebé,
susurrando despacito,
con princesas piratas y dragones, bebé

⁵³ Piero Coda, *Para una ontología trinitaria*, 84.

⁵⁴ Luna Monti y Juan Quintero, *Después de usted*, [CD-ROM] (Buenos Aires: Los Elefantes [producción a cargo de los autores], 2013).





y pastillas de mosquitos.

Calesita una vez a la semana, bebé
el paraguas cuando llueve.
Golosinas después de la mañana, bebé,
mi cariño cuando quiera.

Un sillón con tu forma y con la mía, bebé,
al costado de la tele.
Un mordisco en el pie pa' que te rías, bebé,
sana-sana si te duele.

Galletitas crocantes con aroma, bebé,
repartidas en pedazos,
para dar de comer a las palomas, bebé,
o volver sobre tus pasos.

Cerraduras plegarias y desvelos, bebé,
por tratar de protegerte.
Pulseritas y hebillas para el pelo, bebé,
de amuletos de la suerte.

Guardaré para siempre y por si acaso, bebé,
lo más puro de mi vida:
un cantero de besos y de abrazos, bebé,
para verte florecida, bebé.

3.2. Texto y voz: enumeración en diálogo

Como se evidencia a simple vista, la forma de la canción «Regalitos» –a excepción de la última estrofa–, mantiene como una constante en su letra la aparición de oraciones unimembres, que van desarrollando una enumeración. En ella, los elementos enunciados con sintagmas nominales se relacionan de modo tal que se establece una red de imágenes en las que lo cotidiano y sencillo –expresado en la primera estrofa, como puerta de acceso al texto– se amalgama con lo fantástico –«de princesas, piratas y dragones, bebé, y pastillas de mosquitos»–.

La tercera estrofa se distingue por los circunstanciales de tiempo que enmarcan cada elemento; así, el último –«mi cariño»– es el primero inmaterial mencionado en la canción, y también está allí la primera marca textual en la que se distingue el «yo» –pues hasta ahora sólo se ha establecido al receptor lírico, desde el «tu» de la primera estrofa–. Además, aquí la conjugación en subjuntivo del verbo que lo acompaña resalta la apertura del hablante lírico, su actitud de escucha para con la voluntad del niño: «cuando quieras».

Por su parte, en la cuarta estrofa predominan por vez primera las referencias al «yo» y al «tú» en su interacción corporal, aunque al no describir de manera explícita esos cuerpos,





se permite la extensión de los roles pragmáticos, que favorece la identificación catártica de los receptores empíricos⁵⁵.

En la quinta estrofa, lo intertextual, en la alusión al cuento tradicional infantil «Hansel y Gretel», hace su aparición sinestésica a través del aroma. Y logra establecer a la infancia como una suerte de *locus amoenus* en el que incluso los peligros del cuento pasan desapercibidos, pues no importa para qué sean las galletas, «para dar de comer a las palomas, bebé, o volver sobre tus pasos»: ambos usos serán pertinentes y fructíferos. Así, a lo largo de la vida –laberinto o bosque encantado–, la canción se presentará como un factor de protección: la sexta estrofa, casi en el clímax –como se sugiere también desde la interpretación–, expresa la preocupación por el futuro, aunque la sintaxis nos muestra que lo fundamental no es la preocupación, sino los objetos protectores, los sustantivos en torno a los cuales se construye cada sintagma.

Hasta este punto, desde el aspecto interpretativo, las voces masculina y femenina se han ido alternando, lo cual sugiere una representación de adulto en la que la labor es compartida entre el padre y la madre. La enumeración se va conformando como el resultado de un diálogo –casi a modo de lluvia de ideas–. En la última estrofa, en la que coinciden las dos voces a la vez, el hablante lírico se hace cargo de la enunciación con el verbo en primera persona, introduciendo, ahora sí, una oración bimembre: «Guardaré para siempre y por si acaso, bebé, lo más puro de mi vida», a lo cual sigue una estructura también nominal que conforma el objeto directo.

Pero, a través de ese verso con predicado, algo cambió: este último elemento adopta un lugar distinto de los que se habían enumerado en las estrofas anteriores. ¿De dónde surge su diferencia, enfatizada por el *ralentando* final que cierra la canción? De la oposición productiva que se establece entre el verbo «guardaré» –referido a este último objeto, «un cantero de besos y de abrazos», y con un circunstancial de finalidad determinado, «para verte florecida»– y el título de la canción: «Regalitos», que engloba la enumeración de sintagmas nominales de las estrofas anteriores. Así, hay muchos regalos para el receptor lírico, pero el hablante elige apropiarse un elemento para sí: la oposición es, decimos, productiva, pues en la acción de dar esos regalos se va nutriendo, se va regando, el «cantero de besos y de abrazos».

3.3. ¿Cómo regar este cantero? Dimensión relacional de la canción de cuna

Atendiendo a la forma dialogada que refleja la interpretación de «Regalitos», cabe reflexionar acerca de cómo esto repercute en el sentido de la letra, pues la elección del formato dialógico –registrado desde lo textual en canciones de larga tradición⁵⁶, pero representado aquí sólo a través de la alternancia de voces– no resulta azarosa. Así, la

⁵⁵ José María Pozuelo Yvancos, «Pragmática, poesía y metapoésia en “El Poeta” de Vicente Aleixandre», 188.

⁵⁶ Marina Di Marco, «“Cuando yo era niña”: desplazamientos enunciativos en la canción de cuna de una cristiana cautiva», *Revista de cancioneros impresos y manuscritos* 7 (2018): 54.





reiteración, recurso habitual en las obras para niños⁵⁷, gana aquí variedad, enriqueciéndose en la distinción de los timbres masculino y femenino.

Como señala Alessandro Mistrorigo, en todo diálogo se presenta, desde la misma etimología del término, una división del logos, que se resuelve a través del proceso de pregunta y respuesta: «Esta “comunicación de sentido” –fusión de horizontes– (...) coincide con una verdadera “transformación hacia lo común”, una verdadera reunificación del mismo logos dividido, del mismo *dia-lógos*, ya que se da precisamente en y como logos, o sea, en y como lenguaje»⁵⁸. En el caso de «Regalitos», la cualidad tímbrica de las voces opera como un significante lingüístico, modulador de la palabra escrita, que abre el texto a la dimensión dialógica. De este modo, el diálogo «encierra en sí un saber que habita en el espacio de relación *entre* las dos partes, los dos discursos»⁵⁹.

La gestación de un logos como resultado de la relación entre dos discursos remite, por un lado, a la gestación de un niño entre el hombre y la mujer y, por otro –como recordaba Juan Pablo II en *Mulieris dignitatem*⁶⁰– al arquetipo divino de gestación, al misterio de Dios como modelo del engendrar⁶¹. En última instancia, en una concepción teológica de la vida relacional, «se trata de transferirse uno mismo a Dios en el hermano», porque «la relación con el otro es realizada y trascendida en un lugar diferente y más grande porque está vivida en Dios»⁶². La canción de cuna evidencia así su función creadora y hospitalaria, y el amor maternofilial que describíamos respecto de «Summertime» gana en «Regalitos» una dimensión nueva, enriquecida por la presencia del diálogo entre el hombre y la mujer. Amor originario entre dos, que genera un nuevo amor, evoca la terceridad propia del dinamismo trinitario, a imagen del cual «la relación que se realiza de esta manera determina una forma de ser que antes no existía»⁶³.

Por todo ello, en el contexto de recepción de «Regalitos» en el Caso Martina, la cualidad hospitalaria de la relación de tres evocada en la canción se amplía para contener, para abrazar, a la niña que ha quedado huérfana, ante el contexto del dolor. El amor maternofilial se reparte en la fuerza del amor interpersonal del pueblo, y el dar hospitalario de los vecinos, en esta visión trinitaria, tiene como trasfondo la posibilidad de generar un nuevo mundo –un nuevo *cosmos*–, que se anuncia como reparador de los dolores pasados, cantando «sana, sana si te duele». Ese dar «regalitos» convive con el «guardar para siempre» los testimonios del amor, así como María «guardaba estas cosas y las meditaba en su

⁵⁷ Maite Alvarado y Elena Masset, «El tesoro de la Juventud», *Filología* 1-2, Vol. XXIV (1938): 41.

⁵⁸ Alessandro Mistrorigo, *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre* (Sevilla: Renacimiento, 2015), 38.

⁵⁹ Alessandro Mistrorigo, *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre*, 50.

⁶⁰ Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 8.

⁶¹ De hecho, él mismo afirma que la relación de María con Dios, tal como se evidencia en la anunciación, constituye un acontecimiento que «posee un claro carácter interpersonal: es un diálogo», Juan Pablo II, *Carta apostólica Mulieris dignitatem*, 8.

⁶² Piero Coda, «Donde uno es el otro. Tras las huellas de la matriz primigenia del amor», *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia”*, VI, 17-19 mayo 2016, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 17.

⁶³ Piero Coda, «Donde uno es el otro. Tras las huellas de la matriz primigenia del amor», 21.





corazón»⁶⁴, sin por ello dejar de brindar al Niño los cuidados que necesitaba: la hospitalidad activa, como forma de vida, se debe enriquecer a la luz de la contemplación.

En el contexto de esta relación hospitalaria y de reciprocidad, la aparente oposición entre dar y conservar expresada en «Regalitos» –nueva *coincidentia oppositorum*– se alza como un bálsamo sanador para permitir a la niña recuperar de algún modo la contención, la acogida familiar: para remediar el pasado, proteger el presente, y mirar hacia el futuro con esperanza.

Conclusiones

En el presente trabajo, bajo la premisa de la aproximación a una dimensión teológica de las canciones de cuna, hemos considerado la gran tradición que el género conlleva respecto de la figura mariana. De su estudio surge que la representación de la maternidad en las nanas pone en evidencia aspectos comunes entre la maternidad de María y la de todas las madres: sus sufrimientos, su preocupación por el futuro, y su generación tanto del cuerpo como del alma. A la luz de *Mulieris Dignitatem*, hemos notado también que este último punto remite a Dios como modelo de todo engendrar, representado muchas veces en el lenguaje bíblico con imágenes alusivas a la maternidad.

Además, hemos analizado dos exponentes escritos por un autor conocido. En primer lugar, «Summertime», en el contexto dramático de la ópera *Porgy and Bess*, de Gershwin. En su relación con el coro final, esta pieza 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. En segundo lugar, en «Regalitos», de Juan Quintero, en su situación de recepción particular como parte del Caso Martina, hemos podido identificar la confluencia dialógica de las voces adultas, lugar desde el cual el niño se figura como el tercero, en un dinamismo trinitario basado en el amor. La productiva *coincidentia oppositorum* que se genera en la canción entre el paradigma establecido por el «dar» y el «guardar» se resuelve aquí en la apertura del espacio hospitalario –incluso por fuera de la relación de generación corporal de los padres biológicos–: un espacio lleno de regalos pero que, sobre todo, nace del corazón.

Así, a imagen de la Trinidad, la canción de cuna comporta una alteridad en relación, que permite acortar las distancias entre el adulto y el niño, abriendo las puertas a la reciprocidad. Aunque la analogía más perfecta es la referida a la reciprocidad en el amor conyugal, esta puede involucrar incluso al niño, a ese ser tan pequeño, pues, a pesar de no haber en él comprensión lingüística, en la intimidad de la relación maternofilial que se actualiza en la canción de cuna sí hay un tipo de comunicación, basado en placenteros acercamientos a los sentimientos, a los propios y a los ajenos, a la vez.

⁶⁴ Lc 2, 19.





Pero, puntualiza Piero Coda, la reciprocidad «se da solo a través de la mediación de la corporeidad»⁶⁵. ¿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 ellas 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

- Alvarado, Maite y Masset, Elena. «El tesoro de la Juventud». *Filología* 1-2, Vol, XXIV (1938): 41-59.
- Arancet Ruda, María Amelia «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 (2007): 163-194. Consultada en mayo 20, 2020, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042007000200002&lng=es&tlng=es.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia. «Hospedar la gloria del amor como fenómeno originario. De la estética teológica a la fenomenología del don». *Revista Teología* 127, Vol. 55 (2018): 177-188.
- Balthasar, Hans Urs von. *Gloria. Una estética teológica, 5. Metafísica*. Edad Moderna. Madrid: Encuentro, 1988.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1979.
- Cerrillo Torremocha, Pedro César. «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica». *Revista de Literaturas Populares* 2, Vol. 7 (2007): 318-339.
- Coda, Piero. «Donde uno es el otro. Tras las huellas de la matriz primigenia del amor», *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología «El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia»*, VI, 17-19 mayo 2016. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Consultada en mayo 20, 2020, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/donde-uno-otro-huellas-matriz-coda.pdf>.
- Coda, Piero. *Para una ontología trinitaria. Si la forma es relación*. Buenos Aires: Ágape, 2018.
- Daiken, Leslie. *The lullaby book*. London: Edmund Ward, 1959.
- Di Marco, Marina. «“Cuando yo era niña”: desplazamientos enunciativos en la canción de cuna de una cristiana cautiva». *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 7 (2018): 46-65.
- Di Marco, Marina. «De lo afectivo a lo apelativo: hacia una tipología lorquiana de las canciones de cuna». *Boletín GEC* 24 (2019): 65-79.
- Fijman, Jacobo. «El sentido de las canciones de cuna». *Número 6* (1930), 49-52.
- Fijman, Jacobo. *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2007.
- García Lorca, Federico. «Las nanas infantiles». En *Prosa*, 141-168. Madrid: Alianza, 1969.

⁶⁵ Piero Coda, *Para una ontología trinitaria*, 86.





- Gosio, Lino. «Trabalenguas, retahílas... significado de lo insignificante en la literatura infantil». Traducido por R. Ciancio. *Espacios para la lectura* 5 (1990), 10-11.
- Juan Pablo II (15 de agosto de 1988). Carta apostólica *Mulieris dignitatem* sobre la dignidad y la vocación de la mujer. Consultada en mayo 20, 2020, http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1988/documents/hf_jp-ii_apl_19880815_mulieris-dignitatem.html#_ednref14.
- Kaldis, Cynthia, *Latin music through ages*. Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1991.
- Mistral, Gabriela. *En verso y en prosa. Antología*. Lima: Alfaguara, 2010.
- Mistrorigo, Alessandro. *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- Monteleone, Jorge. «Voz en sombras: poesía y oralidad». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7 (1999), 147-154.
- Montes, Graciela. «No hay como un buen ogro para comprender la infancia». En *El corral de la infancia*, 29-43. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Monti, Luna & Quintero, Juan. *Después de usted*. [CD-ROM] Buenos Aires: Los Elefantes (producción a cargo de los autores), 2013.
- Morera de Horn, Enriqueta. *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador, 1983.
- Oyola Pérez, José María. *Éxitos musicales y sus versiones: lógica creativa y causalidad. Summertime, de George Gershwin, como caso de estudio*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014.
- Porrúa, Ana. «La voz y el espacio: documentos artísticos de una filiación». *Otra travessia*, 15 (2013): 175-187.
- Pozuelo Yvancos, José María. «Pragmática, poesía y metapoesía en “El Poeta” de Vicente Aleixandre». En *Teorías sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza (Madrid: Arco Libros, 1999), 177-201.
- Riera, Carme. Ed. *El gran libro de las nanas*. Barcelona: El Aleph, 2009.
- Rodríguez Marín, F. Ed. *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas, 1951.
- Serrano, María de los Ángeles. Ed. *Voces de infancia*. Buenos Aires: Colihue, 2000.
- Shifres, Fabián. «Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música: el poder expresivo del *rubato*». En *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, ed. Silvia Español, 21-70. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Tejero Robledo, Eduardo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer». *Didáctica (lengua y literatura)* 14 (2002): 212-213.
- Zaffaroni Bécker, Zahara. *Poesía folklórica infantil del Uruguay (contribución)*. Montevideo: edición del autor, 1956.

Enviado: 11 de agosto de 2020
Aceptado: 20 de septiembre de 2020

