CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS. e-ISSN: 2448-6019. Núm. 31, julio - diciembre 2025, e555.

ARTÍCULO

Cosmovisión y performatividad en canciones de cuna mexicanas: una aproximación desde el análisis preceptivo y filosófico

Worldview and performativity in Mexican lullabies: an approach from prescriptive and philosophical analysis

DANIELA ALANIS HERNÁNDEZ
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-0966-8845
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
aguilena_02@hotmail.com

Resumen:
Se analiza la cosmovisión presente en tres canciones de cuna contenidas en el libro *Lírica infantil de México* (1984) de Vicente T. Mendoza, a partir de la *Teoría de las concepciones del mundo* (1974) de Wilhelm Dilthey, así como de los conceptos de *performatividad* y *performance* desarrollados por Jonathan Culler en *Theory of the Lyric* (2017). El estudio determina que en los arrullos seleccionados subyacen concepciones religiosas y poéticas del mundo fundamentadas

Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

en dicotomías, denotando un aprovechamiento de la imaginación del adulto para inducir en la mente infantil escenarios con alto contenido ideológico. Se concluye que la *performatividad lírica* de los arrullos posee una trascendencia singular, puesto que permite crear realidades ficticias y al mismo tiempo afectar la percepción de la realidad por parte del oyente. Además, se observa que el adecuado *performance* de estas composiciones propicia la fijación de sus estructuras y contenidos básicos en el imaginario colectivo, lo que demuestra su efectividad para lograr el efecto que desean producir.

Palabras clave:
lírica infantil, lírica popular mexicana, imaginario, concepción poética del mundo, performance.

Abstract:
The worldview present in three lullabies contained in the book *Lírica infantil de México* (1984) by Vicente T. Mendoza is analyzed, based on Wilhelm Dilthey's *Teoría de las concepciones del mundo* (1974), as well as on the concepts of performativity and performance developed by Jonathan Culler in *Theory of the Lyric* (2017). The study determines that the selected lullabies possess religious and poetic conceptions of the world based on dichotomies, which denote an exploitation of the adult's imagination to induce scenarios with high ideological content in the child's mind. It is concluded that the lyrical performativity of the *arrullos* has a singular transcendence, since it allows the creating fictitious realities at the same time that it affects the listener's perception of reality. In addition, it is observed that the adequate performance of these compositions allows the fixation of their structures and basic contents to be fixed within the collective

imaginary, which demonstrates their effectiveness in achieving the effect they wish to produce.

Keywords:
children's lyrics, Mexican popular lyric, imaginary, poetic conception of the world, performance.

Recibido: 11 de diciembre de 2024.
Aceptado: 25 de junio de 2025.
Publicado: 1 de julio de 2025.

DOI: https://doi.org/10.36798/critlit.i31.555

Introducción

Como consecuencia de la naturaleza empírica de las composiciones artísticas, resulta posible vislumbrar en ellas una red subyacente de ideas tejida a partir de las vivencias que el emisor ha revestido por medio de la creación poética, creando y recreando mensajes hegemónicos heredados por su sociedad. Este fenómeno sucede de manera particular en las canciones de cuna, las cuales constituyen un puente lingüístico y musical por el que se lleva al infante del estado de vigilia hacia el sueño, sirviéndose de personajes, escenarios y acontecimientos extraordinarios, los cuales, sin embargo, encuentran su punto de origen en la experiencia de la realidad. Estas canciones "moldean en cierto modo su sensibilidad" (Mendoza 15) a partir de "la herencia cultural transmitida y la persistencia de estas manifestaciones" (15) que ofrecen "un desarrollo ideológico literario y musical mucho más evolucionado que las que improvisan los niños" (15). Bajo esta

afirmación, es posible argumentar que detrás de los elementos que componen un arrullo existen aspectos ideológicos que inculcan en el niño o niña cierta percepción de la vida. Es decir, los arrullos manifiestan *cosmovisiones* que son preservadas por medio de la tradición oral de las comunidades en las que se transmiten.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el presente trabajo se propone identificar e interpretar las ideas del mundo subyacentes en tres canciones de cuna contenidas en el libro *Lírica infantil de México* (1984) de Vicente T. Mendoza, elegidas con base en su variedad temática: "Santa Margarita", "Duérmete, niña bonita" y "Arrullo de negros". Para lograr nuestro propósito, nos basaremos en la *Teoría de las concepciones del mundo* (1974) desarrollada por Wilhelm Dilthey, quien considera que la *cosmovisión* de los poetas atraviesa cada etapa del proceso de creación artística, definiendo tanto su forma interna, como su significación. Por otro lado, con el fin de analizar el efecto logrado por las nanas mediante aspectos formales, retomaremos los conceptos de *performatividad* y *performance* propuestos por Jonathan Culler en la obra *Theory of the Lyric* (2017), que nos permitirán definir los medios por los que las concepciones ideológicas en estas canciones consiguen impactar y prevalecer. Además, en lo que respecta al análisis preceptivo, usaremos como apoyo los libros *Métrica española* (2014) de José Domínguez Caparrós, *Principios de la Ortología y métrica de la lengua castellana* (1981) de Andrés Bello y *Manual de versificación española* (1973) de Rudolf Baehr. Finalmente, dado que cada canción es un caso particular, sumaremos otros recursos pertinentes para la interpretación de las metáforas o símbolos que requieran la consulta de fuentes específicas.

Esta investigación parte de la necesidad de subsanar la poca profundización de las historias de las literaturas en las manifestaciones

literarias populares como las canciones de cuna (Cerrillo Torremocha, *La voz de la memoria* 18), un género lírico particularmente marginado, siempre "al margen de las manifestaciones públicas, navegando las aguas subterráneas de la tradición oral intrafamiliar" (Fernández Gamero 161). Asimismo, resulta pertinente la propuesta de nuevas perspectivas que vinculen el análisis de su contenido con la filosofía y la preceptiva poética, ya que son escasos los trabajos —no sólo sobre este género, sino sobre lírica popular infantil en general— que aplican esta metodología. Los seis apartados que el lector encontrará en el artículo se distribuyen de la siguiente manera: en el primero, se exponen brevemente estudios sobre los temas, formas y funciones de la canción de cuna; en el segundo, se expone el marco teórico, en el que se definen y explican la teoría de las concepciones del mundo, la concepción religiosa de la vida, la concepción poética de la vida y los conceptos de performatividad y *performance* en la lírica; en los apartados tercero, cuarto y quinto se exploran las nanas "Santa Margarita", "Duérmete, niña bonita" y "Arrullo de negros", respectivamente.

Estado de la cuestión

Si bien no existen hasta el momento muchas investigaciones que sigan propiamente nuestra línea teórica filosófica, es importante mencionar algunas consideraciones respecto a las estructuras y contenidos ideológicos de las canciones de cuna hispanas que han sido señaladas por otros estudios. Por su naturaleza, al igual que otras muestras de la lírica popular hispana, los "arrorrós" presentan determinadas características en su forma básica, tales como aliteraciones, diminutivos, metáforas simples, juegos de palabras, irregularidad

métrica, etcétera; a ello se suma la multiplicidad de variantes originadas en el proceso de transmisión oral entre comunidades a lo largo del tiempo, lo que les confiere el carácter de material cultural colectivo (Cerrillo Torremocha, *La voz de la memoria* 22-30; Frenk 10).

Además de estas, las canciones de cuna suelen mostrar otras marcas propias de su género, como versos breves, ritmos lentos y melodías simples, lo que hace fácil identificarlas como tal sin importar la lengua o cultura de su procedencia (Banderas Grandela; Mehr et al. 365). La prevalencia de estas particularidades en nanas de todo el mundo nos habla de su eficacia para inducir el sueño en los niños (Barbacci 97; Corbeil et al. 384; DCasper y Fifer 208), lo que a su vez favorece la pervivencia de sus formas y contenidos esenciales través de lo que Culler considera, como veremos más adelante, la *performance lírica* de la composición.

Otro rasgo distintivo de los arrullos, y uno de los más importantes para esta investigación, es que, a diferencia de otras canciones de la lírica popular infantil, el creador es siempre un adulto, generalmente una mujer y, en específico, una madre (Cerrillo Torremocha, "Amor y miedo" 323). Esto implicará que los contenidos literarios de la canción queden condicionados a una óptica con tendencia adultocentrista, aunque no necesariamente femenina, como bien señala Mariana Masera (218), puesto que, como creaciones colectivas, los puntos de vista de las nanas reflejan las ideas que varias generaciones de adultos aceptaron, perpetuaron y mantuvieron vigentes. De ahí que, como señala Kasapoğlu, las nanas de regiones distintas manifiesten una igualdad de condiciones domésticas y sociales, así como de sentimientos y experiencias propias de la humanidad (171).

De este modo, se establece que, a través de las canciones de cuna

conservadas por la tradición del adulto (o mejor dicho, la polifonía del adulto, entendido como un ente colectivo), conocemos el mundo de este, con todo lo que esto conlleva. Así pues, dada esta precisión, es inexorable la aparición de ciertas particularidades que la crítica literaria ha decidido explorar y que aquí nos atañen. En primer lugar, se señala la existencia tanto de un matiz afectivo —motivado por su carácter inherentemente maternal, expresado por medio de muestras verbales de ternura y cariño filial—, como de un matiz imperativo, donde el adulto manifiesta su autoridad al ordenar —e incluso amenazar— al niño por diferentes medios para que duerma (Cerrillo Torremocha, *La memoria olvidada* 66; Cillán Cillán 57; Fernández Poncela, "Canción de cuna" 187). Por otro lado, la crítica se ha interesado en profundizar en la función de la canción de cuna como medio de catarsis para la mujer agobiada, analizando sus expresiones de cansancio y dolor ante un sistema ideológico claramente opresivo que es perpetuado por la comunidad (Fernández Poncela, "Canción de cuna" 211 y "Género y canción infantil" 56-57; Tejero Robledo 212), además del potencial de las nanas como medio de resistencia para los pueblos históricamente dominados (Bustamante Petit 196).

De igual forma, se han estudiado las características de la voz poética predominantemente femenina, identificando y describiendo los mecanismos comunes con los que induce el sueño al niño, tales como el ofrecimiento de dones, bendiciones o regalos; la enunciación de peticiones a entidades religiosas, de actividades cotidianas, de vivencias gratas o no gratas de la madre o padre; así como la invocación a personajes fantásticos temibles, agradables o pertenecientes al contexto familiar del niño como animales, plantas, objetos, entre otros (Banderas Grandela; Cerrillo Torremocha, "Amor y miedo" y "El adulto en las nanas españolas" 172-173; Cuéllar Escamilla 34-35;

Kasapoğlu 166; Masera, "Las nanas" 207-212).

Ahora bien, más cercana a nuestro tema de investigación, es destacable la aportación de Carlos Nogueira, quien considera que las canciones de cuna son una vía por la cual el niño es colocado "en el centro mismo de un proceso de construcción de afectividades, identidades y sentimientos estéticos" (245), donde la composición surge de la realidad externa al pequeño, pero también crea una realidad interna que le dicta una experiencia vital que poco a poco reconoce (251). El trabajo de Nogueira es probablemente el más cercano al planteamiento de esta investigación, pues además involucra el análisis fónico como apoyo a sus argumentos; sin embargo, encontramos su aproximación al aspecto ideológico de las nanas bastante reducido, lo que justifica nuestra necesidad de profundizar más en el tema, atendiendo los mecanismos de su formulación dentro del contexto performático del arrullo.

TEORÍA DE LAS CONCEPCIONES DEL MUNDO

Según Wilhelm Dilthey, la perspectiva con la que concebimos el mundo nace a partir de la reflexión y unión de experiencias individuales que, en la convivencia y a lo largo del tiempo, se precisan y afirman gracias a su repetición regular (42). Esta *cosmovisión* determina de qué manera se vincula el mundo exterior a cada uno y cómo nosotros nos vinculamos a él (43), pues mediante la interpretación de la realidad y la dotación de significados a las experiencias vitales, la humanidad ha adoptado ideales y principios supremos (46).

Dilthey considera que, para los humanos, todo en sí mismo posee una función vital (42), además de que existe una experiencia general de la vida, creada a partir del cúmulo de vivencias que son

comunes para todos. Precisamente, debido a la repetición de estas experiencias particulares, se forma "una tradición de expresiones de ellas, y éstas adquieren en el curso del tiempo cada vez mayor precisión y seguridad" (42), donde las más importantes son aquellas que limitan, presionan y frenan nuestra manera de desenvolvernos en el mundo (43).

Respecto a la multiplicidad de ideas en el mundo, Dilthey apunta que sólo perduran aquellas "que favorecen la comprensión de la vida y conducen a fines vitales útiles" (47), lo que implica un proceso de selección. Aunque estas ideas pueden cambiar conforme se descubren nuevas perspectivas, para el autor, existen algunos tipos de concepciones del mundo que están exentas "de la vinculación social, del trabajo en cuestiones restringidas, de la subordinación a lo asequible dentro de los límites de la época y de la situación histórica". Estas últimas son la visión religiosa, la poética y la metafísica del mundo[1], que se distinguen por enfrentar la realidad con libertad y soberanía. El alma humana siempre intenta aprehender todas las experiencias o situaciones que se le presentan; sin embargo, dado que le resulta imposible abarcarlas todas, surgen "representaciones imaginativas que tienden a hacer comprensible ese hecho" (Dilthey 44). En consecuencia, a partir de esta noción de lo incognoscible, surge, por un lado, la visión religiosa del mundo, la cual se fundamenta en la afirmación de que siempre hay algo que supera los límites de la racionalidad, lo que subordina al ser humano a una fuerza superior que controla todo aquello que a él se le escapa de las manos (52). Esto permite el surgimiento de comunidades en torno a una "tradición de experiencia religiosa de la vida" (52), que dirige sus acciones y las lleva a una interpretación de la realidad en la que los santos, las vírgenes, los

[1] La visión metafísica del mundo no se tratará en este trabajo.

ángeles y los demonios son los símbolos que configuran su visión del mundo (52-53).

La concepción poética del mundo, por otro lado, parte de la consideración de que existe *algo* especial en la obra de arte que se conecta desde su totalidad con nuestros sentidos y expresa el ideal de las experiencias vitales humanas (54). No es que el arte tenga este efecto por sí solo, sino que son las ideas del mundo del artista las que lo impregnan en todos los aspectos. De acuerdo con Dilthey, no se trata de adjudicarle una cosmovisión al arte, sino de entender la cosmovisión con la que fue creado y que atraviesa todas sus capas (55), teniendo en cuenta que su objetivo no es conocer la realidad, sino dotarla de significado, el cual está sujeto al tiempo en el que se vive y que, por lo tanto, necesita constantemente "hacer comprensible de nuevo la vida por sí misma" (56).

Finalmente, Dilthey apunta que la poesía expresa su idea de la vida mediante el *símbolo*, el cual representa "un complejo intuido en la vida —intuido desde la experiencia vital del poeta—" (56). El símbolo "nace para el poeta de la naturaleza de la vida misma, interpretada desde su propio modo de vivir" (56). Este potencial se demuestra en su estructura, ya que de acuerdo con las perspectivas de la vida que posea el artista, se determinará la forma interna que tendrá la composición poética (56-57).

PERFORMATIVIDAD Y PERFORMANCE EN LA LÍRICA

En *Theory of the Lyric* (2017), Jonathan Culler retoma la teoría de Austin acerca de los actos de habla, la cual indica que existen enunciados[2] que

[2] En su teoría, Austin divide los actos de habla en tres tipos: *locutivo* (la acción de decir

realizan las propias acciones a las que se refieren; por ejemplo, el prometer, jurar o declarar, que no reportan un acto o representan la realidad, sino que son en sí mismos el hecho que enuncian (125). No obstante, aunque Austin no se focaliza en la literatura para sus estudios, Culler indica que es posible considerar al lenguaje literario como un acto en lugar de simple representación.

Para Culler, esto sucede principalmente en la literatura ficcional, donde personajes y situaciones son traídos a la existencia por medio del lenguaje, el cual crea realidades que, antes de ser escritas y leídas, no existen (126). Sin embargo, el autor encuentra un problema: ¿puede considerarse la lírica como *performativa*, aunque no utiliza los mismos mecanismos que la literatura ficcional? El autor encuentra una posibilidad: generalmente, la poesía no crea mundos ficcionales, pero articula afirmaciones sobre el mundo; es decir, trae a nosotros la realidad por medio de declaraciones figurativas sobre ella (128), las cuales se valoran como afortunadas o desafortunadas. En cualquier caso, Culler prefiere evitar considerar la lírica como *performativa*, salvo casos particulares en los que esta logra provocar aquello que describe; en su lugar, prefiere concebirla como *interpretación*. Asimismo, da preferencia al concepto *performance lírica*, el cual describe como "the lyric action or lyric event, the poem's functioning in the world" (131). En la *performance lírica*, la facultad creadora del poema recae en su poder para convertirse en un lugar común dentro del imaginario social, donde ser suficientemente memorable puede llevarlo a convertirse en un cliché.

La propuesta de Culler es bastante afortunada y nos permite contemplar diferentes perspectivas en las que la poesía genera efectos y

algo), *ilocutivo* (la intención o motivo de lo dicho por el emisor) y *perlocutivo* (el efecto o consecuencia que produce lo enunciado en el receptor). Para más detalles, puede consultar la obra completa *How to do things with words* (Langshaw Austin, 1962).

realidades a través de su composición. Esta teoría, en conjunto con la idea de *cosmovisión*, nos ayudará a interpretar los mecanismos poéticos de los que se vale la canción de cuna para lograr su función primordial, a la vez que implanta en el receptor esas concepciones que la madre, desde su experiencia de la vida, decide comunicar.

ANÁLISIS 1: "SANTA MARGARITA"

La primera canción por analizar es "Santa Margarita"[3]. Se trata de una canción conformada por seis cuartetas con versos hexasílabos de tipo llano y un verso de arte menor característico de la lírica popular, que por su brevedad permite que los ritmos resalten al oído. Aunque Baehr señala que, para la lírica clásica, el ritmo trocaico y dactílico tipifican al hexasílabo (93), en esta canción encontramos segmentos trocaicos y anfíbracos dispuestos de manera mixta y variable, rasgo que, como señalamos antes, denota su voz popular (Frenk 12).

En esta nana, el niño es espectador de los paisajes evocados por la madre, que constituyen una serie de seducciones visuales y sonoras que van envolviendo al pequeño entre los hilos del sueño hasta quedarse dormido. No obstante, cabe señalar que este sueño no será uno cualquiera, sino aquel al que la madre decida guiarlo. Nogueira apunta que "el texto es un respaldo mágico que actúa en la (in)consciencia del oyente […], incluso más allá del momento del canto" (249); es decir, las palabras tienen el poder de predisponer su imaginación a un destino específico, dibujando en su mente una cara

[3] A lo largo de este artículo se citan las versiones de "Santa Margarita", "Duérmete, niña bonita" y "Arrullo de negros" que Vicente T. Mendoza incluye en su *Lírica infantil de México* (Fondo de Cultura Económica, 1984). Se trata de los ejemplos núm. 83, núm. 22 y núm. 29, respectivamente.

concreta de la vida que, paulatinamente, sigue proyectándose aun después de que el niño ha alcanzado el estado de inconsciencia. Este mecanismo puede explicarse como una parte fundamental del proceso de generación de ideas, que se refiere a la "comprensión de un algo dado inconcebible por medio de otro más claro" (45). Para el ser humano, el sueño es una realidad alterna que no funciona bajo el razonamiento típico, por ello, los medios para comprenderlo se alejan de lo usual. Así pues, cuando el lenguaje común deja de ser suficiente para la verbalización de los acontecimientos oníricos, surgen la visión poética de la vida —con sus metáforas y símbolos— y la *performatividad* lírica, que facilitan los recursos, como medios precisos para comprender lo extraño a partir de lo familiar.

En esta canción, vemos cómo la idea del *dulce sueño*, que explica el mundo onírico como un lugar seguro, moldea la composición. La primera señal de este carácter benigno es la invocación a una entidad sagrada en las primeras dos estrofas, por medio de la fórmula: *Santa Margarita* + *carita de*… + *duérmeme este niño* + *que tengo*…, que a su vez corresponde a la forma básica de una plegaria: *invocación* + *petición*. Por su prevalencia en los versos iniciales de las estrofas, así como en aquellos que consisten en demandas, se infiere que el trocaico representa el *ritmo de la invocación*, de la voz imperativa de la madre que se expresa mediante la gravedad y reposo de su compás (Bello 143). Por otro lado, como Dilthey señala, esta visión religiosa del mundo parte de la concepción humana de un plano inaccesible para el entendimiento, lo que lleva al ser humano a sentirse dependiente de una fuerza mayor que le permite tener éxito en situaciones que lo sobrepasan (52). En este sentido, la invocación del emisor parece sugerir dos cosas: primero, que inducir el sueño en los infantes es una labor que excede las capacidades humanas; y segundo, que la relación

adulto-infante se define en función de un conflicto de intereses, donde las necesidades del niño deben ser resueltas por la madre con el fin de que esta resuelva las propias. Esto pone de manifiesto la vulnerabilidad y dependencia que ella misma se adjudica según su pensamiento religioso. Cabe señalar la naturaleza irónica de la petición, pues aunque la madre se muestra humilde respecto a sus habilidades persuasivas, es su canto, su *performance*, lo que al final logra el efecto que desea producir.

La figura elegida para auspiciar tal propósito es Santa Margarita, específicamente, Santa Margarita de Antioquía, a quien se le atribuye haber derrotado a un dragón y haber sometido al demonio colocando el pie sobre su cuello. De acuerdo con Joan Cerdà Subirachs, aunado a su poder auxiliar para combatir al enemigo, Santa Margarita es conocida por ser la abogada de las mujeres embarazadas, un valor que ella misma se adjudica en una plegaria antes de morir, en la que declara "ser propicia en los partos, evitar la muerte repentina y curar las hemorragias" (24). A tal efecto, la afiliación de la santa a la protección de los hijos justifica su invocación en un caso como este, que además sugiere un simpático símil entre la dificultad de vencer a un dragón y la ardua tarea que supone dormir a un bebé.

Por otro lado, para reforzar el aura divina de Santa Margarita, la madre resalta su semejanza con la luna y, en consecuencia, su parecido con el queso, elementos comúnmente asociados en la poesía. La referencia lunar llama particularmente la atención respecto a la simbología que Cerdà relaciona con la santa, al apuntar que el étimo latino *margarita* significa "perla", un "elemento sensible a todo aquello que es el agua, y por tanto sensible a la luna, la mujer y al erotismo" (23). En este contexto, la imagen de Santa Margarita adquiere diversos matices: en primer lugar, el parecido de las perlas con la luna magnifica

la idea de resplandor de la joya y resalta su presencia etérea; en segundo, su asociación con la feminidad la hace propicia para entablar cercanía con la mujer e interceder por ella en caso de dificultades; en tercero, dado que la luna es un símbolo nocturno por excelencia y representación de la luz en medio de la oscuridad, resulta apropiada la invocación de una *entidad lunar* que sirva como guía para quien se dispone a dormir (actividad idealmente nocturna, aunque el mero hecho de cerrar los ojos, sin importar la hora, ya implica una entrega a la oscuridad). Por su parte, la alusión al queso parece responder más a una intención de la madre por causar gracia o entretener al niño con el juego lírico.

En cuanto al papel de la madre, podemos observar el predominio del pensamiento jerárquico con el que organiza la realidad: el ser con capacidades extraordinarias es colocado en el nivel superior, seguido del adulto, después el niño y, por último, todos aquellos seres no humanos. Dentro de esta cosmovisión jerárquica, el niño es expuesto ante Santa Margarita como un "necio". Esta característica atribuida por el adulto, al interpretar terquedad e ignorancia en la renuencia a dormir, comienza a formar la identidad de su hijo. Asimismo, dado el contexto católico en el que se inserta la canción, podemos aducir la asociación del término *necio* con las personas de poca sensibilidad moral que deciden ignorar la existencia de Dios en sus vidas: "Dice el necio en su corazón: No hay Dios" (Salmos 14:1). No obstante, y a pesar de estos "defectos", vemos que la inocencia y pureza de alma, atribuidos a los niños incluso antes de nacer, les permite ser considerados por los adultos como merecedores del trato celestial, logrado a través del puente que resulta ser la madre, conocedora de los medios para solicitar la ayuda del cielo.

Esta perspectiva atraviesa todos los elementos de la canción, tal

y como adelanta Dilthey (55), los cuales concuerdan con la delicadeza que suele atribuirse a los infantes; así también lo observa Masera, al decir que "en estas nanas, quizás las más dulces, el niño aparece relacionado con elementos celestiales" (208). En el plano fónico, por ejemplo, el ritmo anfíbraco, en sintonía con la cordialidad de la voz maternal, se delega a la construcción de paisajes y sensaciones agradables para la tierna imaginación infantil, descritos con un ritmo sosegado. Asimismo, llama la atención el uso constante de sufijos diminutivos resaltados por la vocal tónica —como en "car/it/a", "borregu/it/os", "ros/it/as", "pajar/it/os" e incluso "Margar/it/a"—, los cuales añaden un matiz afectivo. Además, en el contexto vocálico de la canción, el uso de la "i" en palabras que rodean a los términos en diminutivo —como "niño", "necio", "nacimiento", "florecieron", etcétera—, ayuda a que la evocación de ternura sea enfática, si bien el propósito utilitario de estas aliteraciones también contempla la aceleración de la inducción al sueño (Banderas Grandela).

En la tercera y cuarta estrofa encontramos una narrativa donde los animales y plantas, últimos en la escalera jerárquica, realizan acciones simples en un escenario que nos remite al *locus amoenus*, congruente con las emociones pacíficas que se desea transmitir. Así pues, cada elemento se enmarca en una visión optimista de la vida: primero, los "borreguitos", animales de aspecto suave, blanco y cálido enlazados con el sueño (hay que "contar borreguitos" para dormir); segundo, las "laderas", que proyectan un paisaje en el que se puede estar con libertad; tercero, las "rositas de la primavera", cuadro que ofrece a la vista el color de las flores, su perfume al olfato y el calor de la primavera al cuerpo; posteriormente, se suman "pajaritos", animales pacíficos que evocan la sonoridad de su canto; y por último, en sintonía con la primavera, acontece el renacimiento de la vida, donde

los árboles y las plantas comienzan a florecer.

Respecto a la estrofa final, esta parece ser la única fuera del optimismo de la canción, un fragmento que, según Culler, calificaríamos como *desafortunado*, dado el propósito performativo de un arrorró: "Borreguito de oro, / de todo mi anhelo, / de las almas justas / lleva mi alma al cielo" (28). Aunque reaparece el "borreguito" de los versos anteriores, esta vez de "oro" (en referencia a Jesús, "el cordero de Dios"), lo cierto es que la petición en este caso, o mejor dicho *oración*, plantea ideas más inclinadas hacia una perspectiva pesimista de la vida: al "borreguito de oro", ser con facultades divinas en este contexto, se le expresa un anhelo, un deseo fuera del control humano: este es llevar el alma del emisor (¿o quizás receptor?) al cielo después de morir.

En la cosmovisión católica, sólo las almas buenas o justas pueden llegar al paraíso y obtener vida eterna; por el contrario, las almas pecadoras son arrojadas al infierno o, en su lugar, al purgatorio. Este destino, sin embargo, nunca se da por hecho, ya que ningún ser humano está libre de pecado, de ahí la necesidad de rogar a Dios por socorro. Esta idea ha estado presente desde las oraciones católicas medievales como el *Anima Christi*, que fue incluida en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, y en la que el emisor reitera su dependencia de Cristo: "En la hora de mi muerte, llámame. Y mándame ir a Ti. Para que con tus santos te alabe" (Bruno M.). La cosmovisión católica de la vida después de la muerte conlleva, pues, un temple pesimista que se percibe en la posibilidad de que el alma no alcance el paraíso, decisión que, en última instancia, no le corresponde.

La razón de este cambio temático podría derivar de una intención oculta en la invocación a Santa Margarita, motivada por las siguientes consideraciones. En primer lugar, cabe mencionar la

irrupción de las preocupaciones que el adulto evoca mientras canta, como suele suceder en las nanas donde "el emisor es su propio receptor y el supuesto receptor no parece ser considerado o tomarse en cuenta" (Fernández Poncela, "Canción de cuna" 210). En segundo lugar, hay que advertir que existe la consciencia de que todos, sin importar la edad, podemos morir; es el *memento mori*, que añade al ritual del arrullo el propósito de protección para que el niño no muera mientras está dormido. De hecho, de acuerdo con Cerdà Subirachs, otra facultad de Santa Margarita es que funge como "talismán para evitar la muerte repentina, morir solo" (28), por lo que su invocación no se justificaría sólo por las razones ya expuestas, sino también porque este poder va encaminado a resolver una preocupación específica, ya sea que el niño esté enfermo o simplemente se busque su bienestar. Finalmente, no podemos dejar de lado la existencia de la concepción del sueño como prefiguración de la muerte, una idea que, de acuerdo con Tausiet, ha estado presente desde la mitología griega —en la que se representaba al Sueño (*Hipnos*) y a la Muerte (*Tánatos*) como hermanos gemelos—, así como en rituales de protección antes de dormir propios de la Edad Moderna. En síntesis, la consciencia que el emisor demuestra sobre su mortalidad, así como la asimilación del sueño como reflejo de la muerte, permiten considerar el cierre de la canción como un monólogo interior del adulto para el adulto o, como señalaba García Lorca, una usurpación de la voz del infante, en cuya boca se coloca un deseo —en este caso una plegaria— que no puede emitir por su cuenta (García Lorca 37).

En general, "Santa Margarita" refleja principalmente perspectivas optimistas sobre el mundo, según es concebido por la madre desde su experiencia vital. El tono de la canción queda estipulado desde el título, que anuncia la influencia religiosa pero también la temática primaveral

de la composición. Así pues, la *performatividad* de la nana está presente en su efectividad para producir aquello que describe y en crear realidades en su enunciación. Y es que oraciones como "duérmeme este niño", "corran borreguitos" o "canten pajaritos" constituyen órdenes que demandan la creación de una realidad que no existía antes de ser enunciada. En este sentido, "como cualquier texto literario, la canción de cuna se crea por una realidad y crea, ella misma, una realidad que interactúa con aquella, diciéndola y diciéndose" (Nogueira 250). Dicha voz imperativa, mecanismo primordial de los arrullos, funge como canal para la inserción de emociones, ideas o creencias selectas en la configuración de un mundo onírico deseable, pero también denota una cualidad que las propuestas de Culler nos permiten adjudicar al género: que las canciones de cuna, en su proceso de generación de realidades, en el que personajes y escenarios adquieren un fin particular, se plantean por medio de estrategias narrativas propias de la literatura ficcional. Esto, en términos de Culler, nos permite entablar el diálogo con los arrullos no sólo en su cualidad de *performance lírico*, sino también de *lírica performativa*.

Análisis 2: "Duérmete, niña bonita"

Al contrario de la canción antes analizada, en "Duérmete, niña bonita", se destaca la visión pesimista de la vida, a pesar de que el título insinúe lo contrario. En su estructura breve, que consiste en una estrofa de cinco versos de arte menor que oscilan entre las siete y nueve sílabas, se conjugan ideas que reflejan una forma de pensamiento organizado en dicotomías, en las cuales el elemento negativo tiende a inclinar la balanza a su favor, según es la intención de la madre.

La canción da comienzo con un emisor solicitando amorosamente a su hija que ya se duerma, gentileza que es acompañada por el enérgico andar del patrón dactílico, el cual transmite la alegría propia de quien camina dando saltos (Bello 143): "Duérmete, niña bonita, / duérmete, chiquitita […]" (37). La dulzura perceptible en estos versos es resaltada por el uso de diminutivos con matiz apreciativo en las palabras "bonita" y "chiquitita", que al igual que en la nana anterior generan en la niña un sentido específico de identidad, una forma positiva de autoconcepción y valoración propias. Detrás de esto, por supuesto, se encuentra el juicio estético de la madre, quien califica a su hija desde el prisma ideológico que le ha sido heredado, y en el que existe una asociación común entre lo "bonito" y otras cualidades como la bondad, la juventud, la inocencia, entre otras.

Hasta este punto, las palabras de la madre parecen ser más una apelación afectiva que una orden autoritaria; sin embargo, al tercer "duérmete" el discurso se torna inesperadamente amenazante: "duérmete, que ahí viene el viejo / y te arrancará el pellejo / y te pondrá otro más viejo" (37). La violencia expresada en estos versos es congruente con el cambio abrupto del patrón rítmico, que comienza a fluctuar entre el dactílico y el trocaico, entre el ánimo alegre y el ánimo sosegado que ahora se destina a versos oscuros. Vemos que la cualidad efímera de la belleza, así como la perspectiva dicotómica del adulto, se convierten en las claves que permiten a este invertir la gravedad de sus palabras: lo feo, contraparte de lo bello, y lo viejo, contraparte de lo joven, son utilizados para infundirle a la criatura miedos que sólo la madre reconoce: temor al dolor y a la pérdida, una amenaza contra su sentido de identidad.

Desde este panorama, es notable cómo la forma interna de la canción manifiesta el estado anímico de la voz poética: las repeticiones

del "duérmete", la asignación de un don a la niña para luego amenazarla con quitárselo de manera brutal y la brevedad de la estrofa que no da espacio para alternativas son mecanismos que indican frustración y premura, a la vez que refieren la imagen del mundo del emisor, el cual considera que, cuando la amabilidad deja de ser útil para convencer a otros, puede imponer su voluntad con el uso de la fuerza (en este caso, de forma verbal), de acuerdo con lo que antes identificamos como cosmovisión jerárquica. Incluso la fonética cambia: "arrancar", "viejo" y "pellejo" poseen una sonoridad compuesta por sonidos fricativos y vibrantes, que en este contexto aportan cierta sensación de aspereza e incomodidad que es enfatizada por la repetición de "ejo" en la rima. El propio verbo "arrancar" ya conlleva una acción violenta y la palabra "pellejo" es una manera ciertamente despectiva de nombrar a la piel humana, que además pertenece a una bebé.

Nótese aquí que la arrulladora nunca es la persona que lastima al niño, sino que se adjudica el papel de emisario y salvador en la realidad que ella misma crea. Se trata de un mecanismo de reafirmación de su autoridad, pues al generar en el infante un ansia de abrigo y límite seguro (García Lorca 33), el adulto busca ser concebido como un ser noble que le ofrece a aquel la llave para su salvación. Este sentimiento de seguridad proyectado hacia el niño y adjudicado a su vez por la voz poética hacia sí misma nace de una valoración de la existencia propia a través de la valoración del infante según conceptos como la racionalidad, la superioridad y el poder. Con base en esto, y como señala Dilthey (46), al niño se le atribuye un *valor de eficacia* respecto al adulto, ya que puede elevar y ampliar su existencia; es decir, dado su cuerpo pequeño, su debilidad y falta de raciocinio, la madre encuentra en el niño la posibilidad de favorecer la imagen autoritaria de sí misma.

Curiosamente, el estatus sobresaliente de la madre se denota más en una canción como esta, donde se exponen los peligros del mundo terrenal para orillar al receptor a buscar el sueño. No se dan causas o explicaciones ante el peligro inminente que, gracias a la *performatividad* lírica, se vuelve real por unos instantes; se trata de una amenaza repentina que exige acción inmediata, retrato de las situaciones inesperadas que, sin razón aparente, alteran nuestra vida. Es una manifestación del sinsentido del mundo, de esa parte de la realidad que es incomprensible, injusta y desagradable, porque ¿qué razón habría para que un viejo le arranque el pellejo a una bebé? Al parecer, basta con negarse a dormir.

No obstante, para Anna Fernández Poncela, una amenaza como la de esta nana "no puede servir, porque creemos que no es entendida como tal", pues "a determinada edad, comienza a ser inteligible" ("Canción de cuna" 198). Antes de esto, lo que en realidad siente el niño "es el tono, la modulación del adulto en cuestión, que le puede transmitir sensaciones diversas" (197-198). Desde esta perspectiva, parece ser que lo más importante para nanas de este tipo es el *performance*; es decir, la adecuada interpretación de la madre para producir los efectos esperados de la canción. Sin embargo, cabe aclarar que, desde nuestro punto de vista, las ideas proyectadas por la voz creadora no pierden ningún valor sean comprendidas o no por el infante, pues no invalida la cosmovisión expresada en ellas, perteneciente a la voz poética.

Este método para inducir el sueño es uno de los que más ha llamado la atención de los investigadores, pues es clara la contradicción entre el propósito de los arrullos y el mecanismo que implementan para lograrlo. Este problema puede explicarse si consideramos la existencia de una concepción generalizada respecto a los niños, desde

la cual se les define como seres frágiles que requieren amor y protección. Bajo este pensamiento, es razonable esperar que todas las canciones de cuna manifiesten sólo emociones e imágenes amenas; sin embargo, concordamos con Pedro Cerrillo al señalar que esta ambivalencia es una prueba de "la propia dualidad de la vida misma desde sus orígenes, así como los sentimientos que más vivamente han caracterizado al hombre" ("Amor y miedo" 363). No olvidemos que el creador es un adulto que se cansa, que se frustra, que aún dentro de todo su amor puede llegar al límite de su paciencia; porque el arrullar a un niño puede significar más que un acto ritualista para beneficio de este: puede ser también un acto de profunda necesidad para el adulto agobiado.

Análisis 3: "Arrullo de negros"

En lo que respecta al "Arrullo de negros", este se compone por cuatro estrofas de tres versos, que van desde las siete a las doce sílabas distribuidas con relativa uniformidad. Aunado a su forma "imperfecta", que delata su origen popular, notamos un cambio constante de ritmo que va del dactílico al trocaico al anapesto, lo cual es interesante considerando la ausencia de este último en las canciones antes analizadas. Cabe señalar que esta cláusula rítmica, para Bello, se caracteriza por su rápida ligereza, en la que "la movilidad es más uniforme y continua" (143), lo que genera la expectativa de un contenido anímico particular en los versos de este tipo.

Por su parte, todas las estrofas tienen rima abrazada terminada en /a/ tónica, lo que enfatiza la imperatividad del adverbio "ya" con el que concluye el primer verso de cada una. En cuanto a los segundos

versos, estos están marcados por un final vocálico distinto: la /o/ en la primera, tercera y cuarta estrofa; y la /a/ átona en la segunda. Dado que la función de estos versos es nombrar a los seres que la arrulladora solicita, su contraste fónico es una marca de singularidad y de transgresión, de la presencia extraña que irrumpe en el escenario. Por su parte, en los segundos versos observamos una inclinación por el anapesto, a excepción de la cuarta estrofa, que mezcla entre el yámbico y el trocaico. Estos cambios aportan un matiz más enérgico que concuerda con su contenido, consistente sobre todo en amenazas.

La nana abre con la ya tan conocida tonada del "A la rorro, niño, a la rorro ya" (39) de la que se destaca, además de su ritmo, la repetición seguida de la doble erre. Esta pequeña fórmula marca de inmediato el propósito de la canción, pues no hay forma más característica del género que esta. El propio término *arrorró* viene de *arrau* o *arrew* de origen bereber, una forma antigua para llamar a los niños pequeños o recién nacidos, a la que más tarde se añadieron los términos *ur* y *rur*, que juntos significan "no llores" (Santana). Esta frase, prueba fehaciente de la eficacia de su forma, es el primer nudo que teje el puente hacia la ensoñación y, como si fuera un canto de sirena, nos predispone a un destino fijo; es un *leitmotiv* fijado a través del tiempo gracias a la eficacia *performática* de la transmisión oral.

Sin embargo, que una canción comience con palabras dulces no siempre conlleva que el resto sea igualmente gentil, pues el ya expuesto autoritarismo del emisor también hace su intervención en esta nana, como se observa en el "ya" que exige a la criatura que deje de llorar. Esta superioridad sigue desarrollándose en la advertencia del verso siguiente: "ay, podque si viene el Coco, / te comeá y te comeá" (39). A través de la *performatividad* del lenguaje, el emisor transforma el sueño repentinamente en una situación de vida o muerte, creando un

monstruo al que se le confiere toda la potestad sobre el infante, mientras que, convenientemente, el adulto elide cualquier otra posibilidad de salvación que no sea dormir.

De acuerdo con Del Campo Tejedor y Ruiz Morales, aunque el origen del *Coco* o *Caucón* es incierto, etimológicamente se le ha relacionado con varios significados como "deforme", del griego *kakos*; "capucha", del latín *cuculus*; "escarlata", del gálico *cocos* e incluso se ha hablado de su relación con el fruto del cocotero, dado que su forma se asemejaría al rostro de un monstruo (3). Aunque existen muchas disyuntivas, los investigadores mencionados encuentran plausible que la idea de la creatura haya surgido por la emulación de gestos simiescos, mientras que su nombre se debería a una lexicalización del sonido "co-co-co" emitido por las monas enojadas (5). A esto debemos sumar su naturaleza vinculada a la oscuridad y al miedo hacia ella, "un sentimiento acaso universal, primario, arraigado en todos los niños, que las culturas han encarnado en genios, monstruos y personajes concretos" (11); de ahí que al Coco "se le invoca, no se le describe" (10), pues no es posible distinguirlo.

Estas conjeturas nos permiten observar las asociaciones semánticas que constituyen la cosmovisión, religiosa y poética detrás del Coco. De acuerdo con Dilthey, "la eficacia de lo invisible es la categoría fundamental de la vida religiosa elemental" (52). En este sentido, todo aquello que para la humanidad es incognoscible se explica bajo la creencia en fuerzas suprasensoriales que genera "una vida imaginativa efectivamente condicionada" (52), además de que "las formas típicas de estas visiones religiosas del mundo encierran desde el principio la oposición entre los seres benéficos o malignos, entre la existencia sensible y el mundo superior" (53). El miedo a la oscuridad se funda, precisamente, en lo incognoscible. El Coco surge de esto, del

temor a lo inconmensurable, de ahí que no tenga ni deba tener una forma específica. Ya lo decía García Lorca: "la fuerza mágica del Coco es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos" (32).

La existencia mítica del Coco reitera la existencia de una separación entre lo divino y lo diabólico, en la que él sólo puede ser concebido, en primera instancia, como malévolo, ya que su tarea designada es comer o robar niños. La brutalidad del Coco, sin embargo, es una característica que el adulto coloca con el fin de ser obedecido. Al avivar en el niño el temor a la oscuridad (pues bien podría imaginar un ser benigno entre las sombras) y a "la separación familiar en unas edades en que el niño se experimenta indefenso" (Del Campo Tejedor y Ruiz Morales 16), el adulto demuestra su visión punitiva de la vida, desde la cual todo aquel que actúa mal merece ser castigado. Así, si el niño llora y se niega a dormir, se ha de inventar un monstruo que la mente infantil pueda creer con facilidad y que le orille a darse cuenta de que no tiene otra manera de evitar el castigo que obedeciendo.

Paradójicamente, la única solución que se le ofrece al niño implica cerrar los ojos para entregarse a la oscuridad. En este sentido, al quedarse dormido bajo la influencia de tales arrullos, se instala en el receptor una interpretación sobre el propio acto de dormir: la vista activa comienza a asociarse con la conciencia sobre el mundo, con el advertir y la confirmación; con los ojos abiertos "eso" existe o puede existir. Por el contrario, cubrir la vista se convierte en el principal método de evasión de los peligros de la realidad. Así, como señalaba García Lorca, cuando lo que nos produce miedo resulta "cósmico" o inaprehensible para nuestros sentidos (llama al Coco una "abstracción poética"), entonces no podemos salvarnos colocando límites objetivos

(32). Esto explicaría por qué nos ocultamos bajo las sábanas para protegernos de lo que, creemos, nos acecha en la oscuridad: cuando no vemos afuera, el peligro "cósmico" desaparece. De igual forma, cubrirnos del exterior nos convierte, de una manera tan abstracta como el objeto de nuestro temor, en seres inexplicablemente invulnerables ante lo que sea que esté ahí afuera. Es el principio del ocultamiento de lo desagradable como forma de invalidar su existencia.[4]

No obstante, puesto que el Coco es un medio para explicar lo que parece indescifrable, existe en él una dimensión poética. El monstruo nace de lo desconocido y a la vez lo simboliza. Así, en su desdibujo existe un intento de dibujo, materia sin forma que sigue siendo materia. Si para Dilthey el propósito de la poesía es dotar de significado al mundo al mismo tiempo que lo vuelve más familiar, entonces lo temible por desconocido adquiere cercanía a nosotros por medio de un nombre: el "Coco". De este modo, sin importar qué aguarde en las tinieblas, nuestra imaginación puede, al menos, saber que una criatura mágica estará allí, tenga la forma que tenga. Cuando los niños crecen y comprenden que el Coco no es más que una abstracción poética (García Lorca 32), entonces su familiaridad se vuelve menos incómoda y, aunque el miedo a lo desconocido sigue presente, esta creatura ya no lo es más.

Ahora, prosiguiendo con nuestro análisis, la canción avanza

[4] García Lorca también habla sobre cómo el miedo a lo desconocido depende de la forma que le damos en nuestra imaginación. Pensar que lo que no vemos en realidad es agradable funciona como un medio de protección que implica la adopción de una percepción más positiva de la vida, haciendo uso del conjunto de creencias que relacionamos, justamente, con lo bueno o agradable. Por supuesto, esto también posee una carga ideológica trascendental: que lo bueno y lo malo pueden definirse por su aspecto, lo que sin duda afecta a un nivel importante la manera en la que nos relacionamos con otras personas.

hacia los versos siguientes: "Duédmete niño, y duédmete ya, / podque si viene el tata / te pegadá y te pegadá" (40). De nuevo el emisor recurre a la amenaza, esta vez con un sujeto del mundo real, el *tata* del niño, que vendrá a agredirlo si no se duerme. Los miedos del mundo sensible son tangibles y más familiares, incluso podemos suponer que el *tata* y sus golpes son dos cosas que tanto el niño como la madre reconocen, por ello su eficacia como elemento amenazante es igual o mayor a la de lo invisible, como el Coco; aunque en ambos casos se trata de seres con más poder que el adulto que canta y, por lo tanto, que el niño, quien es la "presa fácil" de todos los peligros.

Nótese cómo la arrulladora, en este caso, hace uso del mismo mecanismo de reafirmación de autoridad que la de la nana anterior. Así, tras generar en el niño la necesidad de protección, la figura materna se eleva aún más ante él como salvadora. Esto es posible gracias a la *performatividad* del lenguaje: las palabras crean la ilusión de libre albedrío, cuando en realidad cada elemento está colocado para llevarnos a una sola decisión. Es decir, el adulto crea el problema y luego ofrece la solución, manipula la voluntad sirviéndose tanto de su propia capacidad imaginativa como de la inferioridad intelectual que adjudica al niño, quien debe usar la imaginación en su contra para proyectar las crueles realidades que el adulto le presenta.

Frente al mal que acecha en todas las dimensiones, la tercera estrofa ofrece la contraparte positiva: "Duédmete, niño, y duédmete ya, / ya vienen los angelitoj / y te llevadá y te llevadá" (). Como sabemos, en la cosmogonía católica los ángeles han sido representación del bien absoluto, la pureza, el amor e incluso de la buena fortuna. El nombre "ángel", del latín tardío *angĕlus* y este del griego *ángelos*, significa "mensajero", un ser "creado por Dios para su ministerio" (RAE), capaz de moverse entre el reino de los cielos y el reino terrenal para

hacer llegar a sus hijos su voluntad. En este fragmento encontramos una idea común para un gran número de cosmogonías alrededor del mundo: el sueño como un estado propicio para la comunicación entre seres divinos y humanos.

Respecto a la cosmogonía cristiana, existen en la Biblia algunos pasajes que nos remiten a esta idea, por ejemplo, cuando un ángel enviado por Dios aparece en los sueños de José para explicarle la concepción de Jesús (Jacobs). Al respecto, Emmanuel Taub retoma el caso especial de Jacob, quien en un sueño observó cómo los ángeles subían y bajaban por una enorme escalera apoyada en la tierra, cuyo extremo superior tocaba el cielo, donde estaba Dios (108). El autor observa aquí "la conexión entre el sueño y la epifanía como forma de recibir la revelación divina, y además se explicita el tránsito entre lo terrenal y lo celestial al cual están llamados los ángeles, para actuar como transmisores y ordenadores de ambas dimensiones espaciales en el sentido de un puente" (108). Ese puente es la canción que el adulto dispone a través de su *performance*, de su canto, pero también de la *performatividad* del lenguaje, que construye la imagen mental de ángeles y santos que guían a su hijo hacia la región celestial, donde los seres de oscuridad, restringidos por los límites de la voz creadora, no pueden acceder. De esta manera, el peligro invocado por las estrofas anteriores resulta apaciguado y la presencia de los ángeles como protectores del niño ante las acechanzas del mal refuerza la idea del sueño como estado deseable.

La canción concluye de la siguiente manera: "Cierra tus ojitoj, tus ojitoj ya, / lo mismo de mañosito / como el papá, como el papá" (40). Al igual que en "Santa Margarita", en estos versos se le atribuye una característica negativa al niño: antes era "necio", ahora es "mañosito". La madre sigue definiendo la identidad de su hijo en

función de juicios negativos que pueden o no estar justificados; es decir, sin considerar la posibilidad de que su renuencia a quedarse dormido no se deba a un acto de maña, sino a otra causa que su perspectiva parece no contemplar. Sin embargo, la agresividad del calificativo no es tan significativa considerando su atenuación mediante la partícula de diminutivo, además de que la culpa impuesta sobre el niño respecto a su mal carácter es aminorada por la mención de su origen: el parecido con el padre. Dado que la madre distribuye el peso del problema entre el niño y otra figura con la misma o mayor autoridad que ella, entonces la gravedad de este rasgo es menor; en este sentido, el cambio de "mañoso" por "mañosito" podría deberse no sólo a una causa formal, sino también a un sentimiento de respeto por la figura masculina. En último término, cabe señalar que, aunque la canción fue nombrada "Arrullo de negros" por Vicente T. Mendoza, probablemente considerando el origen de su emisor, el único rasgo que permite asociarla con una etnia específica está en la sustitución de algunos sonidos consonánticos que el autor ha trasladado de la oralidad a la escritura.

Conclusiones

Elegir entre ternura o crueldad, alegría o tristeza, gentileza o fuerza… la voz anónima de la canción de cuna tropieza entre disyuntivas mientras prueba crear por medio del lenguaje (eje de la existencia humana) un camino lleno de recovecos, seleccionando sólo aquellas ideas que más favorecen su comprensión de la vida y por las que el niño transitará hasta alcanzar el estado de sueño. No obstante, advertimos que, como Dilthey explica, dado que la cosmovisión del

poeta afecta la obra incluso desde su concepción, las nanas analizadas parecen despuntar de un conflicto humano mucho más básico: la disyuntiva entre el ser niño y el ser adulto, entre la necesidad de abrigo que él mismo experimentó en el pasado y el carácter autoritario con el que debe exigir que se le obedezca.

En medio de la imperfecta comprensión del adulto acerca de los modos de la mente infantil, este se deja llevar también por su ser imaginativo, en un intento por estrechar la brecha entre ambas partes. Sin embargo, en la búsqueda de convencimiento y ante la dificultad que supone estar más cerca del otro (quien es reflejo de su pasado), el adulto más bien termina atrayendo al niño hacia los complicados enredos de su mundo dicotómico, sirviéndose de canciones creadas bajo los influjos de un yo poético que sólo ha experimentado la vida desde sí mismo. De este modo, los arrullos terminan proyectando en el oyente una serie de cosmovisiones transmitidas por los contextos en los que la mujer o el hombre se desenvuelve y fijadas a través de las formas preferidas de la voz popular (y eficaces en su propósito), de manera que el infante se asimila cada vez más a los autores del mundo que está por descubrir.

Las canciones de cuna ponen de manifiesto los pilares ideológicos de la civilización humana, tanto en su forma (llena de aliteraciones, juegos y asimetrías), como en su contenido (rico en emociones, valores y creencias). El carácter performativo de los arrorrós podría ser incluso más poderoso que el de la literatura ficcional, porque no sólo crea realidades y efectos dentro del mundo diegético, sino que trasciende hasta la propia realidad del sujeto, al punto de que son estas ideas las que moldean y dan sentido a su existencia desde los primeros años de su vida.

El análisis aquí presentado podría ser mucho más extenso, tan

profundo como la vasta y compleja cosmovisión humana. Sin embargo, dados los límites que nuestra labor demanda, y considerando que nuestra muestra de análisis fue reducida (pero no por ello menos significativa), por ahora proponemos la incorporación al estudio de canciones de cuna mexicanas contemporáneas, esto con el fin de advertir de qué manera han cambiado las ideas del mundo adulto de hace cuarenta años a la actualidad. Asimismo, se sugiere un estudio comparativo entre canciones de cuna mexicanas en lengua española y canciones de cuna provenientes de lenguas indígenas dentro del territorio nacional, con el propósito de observar si existen diferencias considerables motivadas por la disparidad cultural o si realmente, como algunos autores afirman, reflejan perspectivas similares derivadas por las mismas experiencias humanas.

BIBLIOGRAFÍA

"Ángel". *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, https://dle.rae.es/%C3%A1ngel.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducido y adaptado por Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Gredos, 1973.

Banderas Grandela, Daniela. "Madres que arrullan: significaciones y funciones de la canción decuna". *Epistemus: Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, vol. 11, no. 2, dic. 2023, 059, https://doi.org/10.24215/18530494e059.

Barbacci, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. Melos, 2016.

Bello, Andrés. "Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos". *Obras completas*, vol. 6, La Casa de Bello, 1981.

Bruno M. "Alma de Cristo: Es una oración que todo el mundo debería rezar y meditar a menudo." *Catholic.net*, https://lc.cx/Z9jmZZ.

Bustamante Petit, Armando. "Dormir para despertar: la canción de cuna como espacio de resistencia y creación de conciencia colectiva en la América negra". *A Contracorriente:Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 21, no. 2, feb. 2024, pp. 195-216, https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2135.

Cerdà Subirachs, Jordi. "La Leyenda de Santa Margarita de Antioquía en Cataluña". *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II, editado por Juan Paredes, Universidad de Granada, 1995, pp. 23-31, https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas5.2/02.pdf.

Cerrillo Torremocha, Pedro César. "El adulto en las nanas españolas." *Revista de Folklore*, no. 77, 1987, pp. 170-173. *Fundación Joaquín Díaz*, https://funjdiaz.net/folklore/06sumario.php?num=77.

____. "Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica". *Revista de Literaturas Populares*, vol. 7, no. 2, jul.-dic. de 2007, pp. 319-339.

____. *La memoria olvidada: estudios de poesía popular infantil*. Bonilla Artigas Editores, 2017.

____. *La voz de la memoria*: *estudios sobre el Cancionero Popular Infantil*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

Cillán Cillán, Francisco. "El coco y el miedo en el niño." *Revista de Folklore*, tomo 28a, no. 326, 2008, pp. 51-59, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm927.

Corbeil, Marième, et al. "Singing Delays the Onset of Infant Distress". *Infancy*, vol. 21, no. 3, abr. 2016, pp. 373-391, https://doi.org/10.1111/infa.12114.

Cuéllar Escamilla, Donají. "El sistema del don en la tradición hispano-

mexicana de las nanas: ruegos, obsequios y bendiciones". *Revista de Folklore*, no. 474, ago. 2021, pp. 26-36, https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4745&NUM=474.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard UP, 2017.

DCasper, Anthony J., y William P. Fifer. "Of Human Bonding: Newborns Prefer Their Mothers' Voices". *Science*, vol. 208, jun. 1980, pp. 1174-1176, https://doi.org/10.1126/science.7375928

Del Campo Tejedor, Alberto, y Fernando C. Ruiz Morales. "Aún viene el Coco. Origen, pervivencia y transformación de un clásico del miedo infantil." *Athenea Digital*, vol. 18,no. 2, jul. 2018, https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2040.

Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Universidad Nacional de Educación a Distancia,2014.

Fernández Poncela, Anna M. "Canción de cuna: arrullo o desvelo". *Anales de Antropología*, vol. 39, no. 2, oct. 2009, https://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/9971.

____. "Género y canción infantil". *Política y Cultura*, no. 26, 2006, pp. 35-68, *Redalyc*, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702603.

Frenk, Margit. "Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular". *Ocnos*, vol. 9, 2013, pp. 7-20, https://doi.org/10.18239/ocnos_2013.09.01.

García Lorca, Federico. "Canciones de cuna españolas". *Imaginación, inspiración, evasión*, editado por Miguel García-Posada, Gredos, 2023, pp. 25-46.

Jacobs, Jarrod. "Los cuatro sueños de José". *Iglesia de Cristo La Vista*, 26 sept. 2024, https://www.lavistachurchofchrist.org/es/cms/josephs-four-

dreams/.

Langshaw Austin, John. *How to do things with words*. Oxford UP, 1962.

Kasapoğlu Akyol, Pinar. "From Tradition to the Future Universal Language of Love: Lullabies." *Desarrollos recientes en las artes*. Editado por Zbigniew Bialas et al., E-BWN, 2017, pp. 159-168.

Masera, Mariana. "Las nanas: ¿una canción femenina?". *Disparidades. Revista De Antropología*,vol. 49, n. 1, jun. 1994, pp. 199-219, https://doi.org/10.3989/rdtp.1994.v49.i1.284.

Mehr, Samuel A., et al. "Form and Function in Human Song". *Current Biology*, vol. 28, feb. 2018, pp. 356-368. *Cell Press*, https://doi.org/10.1016/j.cub.2017.12.042.

Mendoza, Vicente T. *Lírica infantil de México*. Fondo de Cultura Económica, 1984.

Nogueira, Carlos. "Lullabies from the Iberian Peninsula: yesterday and today". *La voz de la memoria. Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura popular de tradición oral*. Editado por César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejeda, Ediciones de la Universidad deCastilla-La Mancha, 2019, pp. 245-251.

Santana, Ana. "El arrorró, una antigua canción de cuna bereber que llegó a España y América". *La Vanguardia*, 7 abr. 2015, https://www.lavanguardia.com/local/canarias/20150407/54429713105/el-arrorro-una-antigua-cancion-de-cuna-bereber-que-llego-a-espana-y-america.html.

Taub, Emmanuel. "Los ángeles y el poder celestial: el racionalismo de Maimónides versus el misticismo y la duplicidad del trono". *Universitas Philosophica*, vol. 35, no. 70, mar. 2018, pp. 103-129, https://doi.org/10.11144/Javeriana.uph35-70.apcm.

Tausiet, María. "Vivir, dormir, morir: soñar acaso". *Revista de Libros*, 21 ene. 2019, https://www.revistadelibros.com/sasha-handley-

sleep-in-early-modern-england-maria-tausiet/.

Tejero Robledo, Eduardo. "La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer". *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 14, 2002, pp. 211-232, https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0202110211A.

Wilhelm, Dilthey. *Teoría de las concepciones del mundo*. Traducido por Julián Marías, Ediciones de la Revista de Occidente, 1974.