

«CUANDO YO ERA NIÑA»: DESPLAZAMIENTOS ENUNCIATIVOS EN LA CANCIÓN DE CUNA DE UNA CRISTIANA CAUTIVA

«CUANDO YO ERA NIÑA»: UTTERANCE DISPLACEMENTS IN THE LULLABY OF A CAPTIVE CHRISTIAN MAIDEN

Marina Di Marco de Grossi

Pontificia Universidad Católica Argentina

mil.marinadimarco@gmail.com

RESUMEN

A la luz de las obras literarias que a él se refieren, el tópico de la cristiana cautiva plantea diversos ejes de temáticos, vinculados muchas veces con la melancolía, el cruce de culturas y la consideración de la otredad. Este es el caso de la canción de cuna “Cuando yo era niña”, que se encuentra recopilada en dos antologías: una, de Francisco Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles*, 1883) y otra, de Fernando Llorca (*Lo que cantan los niños*, 1931). En ella, la alternancia de las voces —pertenecientes a distintas culturas— que acunan al niño se ve traspasada por desplazamientos en el esquema enunciativo del género. Trastocando la finalidad y el alocutario de las nanas tradicionales, irrumpen en este canto nuevas formas discursivas: el relato autorreferencial, el requiebro, la expresión lírica de la emotividad, y la poesía folklórica religiosa. Estos elementos responden a un imaginario cultural ajeno al contexto del niño, y dan cuenta de la amplitud de dimensiones que deben considerarse a la hora de estudiar una nana. Desde esta visión integral de la canción de cuna como género folklórico, y mediante una teoría estructural y pragmática de la lírica, el presente trabajo se propone analizar bajo qué formas pervive, en esta obra dialógica, el tópico medieval de la cristiana cautiva. Así se pondrá de manifiesto hasta qué punto esta pervivencia contribuye a la configuración de una voz lírica marcada por la experiencia del viaje, pero que, al mismo tiempo, no ha perdido la capacidad de transmitir su propia cultura.

PALABRAS CLAVE: cristiana cautiva, canción de cuna, pervivencia, otredad, situación de enunciación.

ABSTRACT

In the light of the literary works that refer to it, the topic of the captive Christian maiden sets out a variety of thematic core ideas, many times related to the feeling of longing, the cultural crossing and the consideration of Otherness. Such is the case of the lullaby “Cuando yo era niña”, compiled in two anthologies, one by Francisco Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles*, 1883) and one by Fernando Llorca (*Lo que cantan los niños*, 1931). In this song, the alternation of the two voices —each from a different culture— that lull the child to sleep is combined with displacements in its utterance situation. Altering the purpose and the receiver of traditional lullabies, there are new discursive forms that intrude into this song: self-referential relations, amorous compliments, emotional expressions of the speaker, and religious folk poetry. These elements belong to a cultural imaginary very different from the one in which the child is being reared, and they account for the amplitude of aspects we must take into consideration to study any lullaby. Based on this comprehensive insight of lullaby as a folk genre, and by means of a theory on poetry both structural and pragmatic, the present work intends to analyze in which manner the medieval topic of the Christian captive maiden survives in this dialogical lullaby. This will show to what extent this survival plays a part in the configuration of a lyrical voice marked by the experience of travel, but that, at the same time, preserves the capability to transmit its own culture.

KEYWORDS: captive Christian maiden, lullaby, survival, otherness, utterance situation.

En el campo de las investigaciones sobre obras de literatura infantil, se torna recurrente la aproximación al tema de la pervivencia y la reformulación de elementos tomados de la tradición de cada pueblo. Así, las variaciones, como reconocía Vladimir Propp (1977), enriquecen los esquemas, y acercan al destinatario niño a tópicos, temas y motivos anteriores al contexto de producción.

Esta característica de la literatura infantil puede verse vinculada con una realidad antropológica y social que envuelve a la infancia y, por lo tanto, a toda obra para niños que —sin desdeñar, como suele ocurrir, el nivel principalmente estético del fenómeno literario— se encuentra impregnada, de forma sutil y bella, por un polo apelativo, en el cual se tiene en cuenta al niño como lector implícito (Alvarado & Masset 1989:

54).¹ Carmen Bravo-Villasante describe esta realidad, connatural a la literatura infantil: «es natural que lo popular y lo infantil vayan unidos. La buena literatura infantil, por fuerza, será siempre popular, es decir, para todos los niños» (1959: 144). En sus inicios, esos cuentos maravillosos que hoy constituyen parte ineludible del canon literario infantil eran relatados oralmente para auditorios que comprendían tanto a niños como a adultos (Carranza 2012). De esta manera, las mismas necesidades del niño y las implicancias de su proceso de formación se ven reflejadas en la multiplicidad de fenómenos folklóricos que rodean a lo infantil. Hasta el día de hoy perviven —y lo sentimos en nuestras diversas infancias, y en nuestros colegios— juegos, canciones, rimas y expresiones antiquísimas, de las cuales cada uno tendrá sus propios ejemplos y versiones.

Dentro de este panorama, que presenta la unión de lo infantil con lo popular, encontramos, a la hora de establecer un paradigma de géneros literarios, la existencia de subgéneros propios de la literatura infantil. A diferencia, por ejemplo, de la novela de aventuras o del cuento fantástico —cuyas incorporaciones al macrogénero infantil exigen una adaptación que parte de la literatura llamada para adultos—, estos surgen en forma de géneros acabados dentro del mismísimo seno de la literatura infantil, y son destinados, desde un primer momento, a un lector —o a un oyente— niño. Tal es el caso de un género muy popular en el mercado editorial contemporáneo, el libro-álbum (Rabasa & Ramírez 2012) o, en el campo de la lírica, de las canciones de cuna.

1 Estas autoras brindan una clave fundamental para comprender la literatura infantil como macrogénero, en un equilibrio cuidado entre quienes se decantan por su funcionalidad pedagógica o moralizante y quienes insisten en hacer hincapié puramente en lo estético. Según ellas, la literatura infantil se ubica «en la intersección de un mensaje estético, literario, y un mensaje que hemos llamado apelativo, en contradicción con el primero» (Alvarado & Masset 1989: 54). El disfrute del lector es brindado por el polo literario del texto, y el valor de la obra residirá, en verdad, en la recuperación de un equilibrio entre ambos campos, equilibrio que permitirá contemplar tanto la cualidad plenamente literaria de la literatura infantil como las bases de su especificidad dentro del campo literario: «Cuando ambas funciones se imbrican y el “prodesse” se funde y se funda en el “delectare”, la contradicción desaparece: entonces, la apelación vuelve a ser connotada y la ficción recupera su capacidad de “revelar” a través de la experiencia estética» (Alvarado y Masset 1989: 54).

Por encontrarse enmarcadas en el ámbito de la literatura para la primera infancia, estas últimas —sobre todo cuando provienen de la tradición popular— están sujetas como ningún otro tipo de producciones a las veleidades y a las riquezas que implica la transmisión oral de los textos. En el presente trabajo, nos proponemos analizar una obra de este género, la canción de cuna de tradición hispánica «Cuando yo era niña», que se encuentra recopilada en dos antologías: *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín (1883) y *Lo que cantan los niños*, de Fernando Llorca (1931).

En ella, como veremos, el tópico medieval de la cristiana cautiva manifiesta su pervivencia, junto con una reelaboración enriquecida por las características genéricas de la canción de cuna. Para el estudio del tópico, nos servirán de referencia, principalmente, tres romances de la tradición hispánica: el *Romance de Moriana*, el conocido *Romance de Don Bueso* o *Romance de la hermana cautiva*, y el *Romance de Flores y Blancaflor*, también llamado *Romance de las hermanas reina y cautiva*. Todos ellos dan cuenta de la configuración tradicional de la cristiana cautiva, que aquí toma como pilares la melancolía —factor estructurante del espacio poético interior/exterior—, la consideración de la otredad —representado en la lírica por la forma dialógica, y de la cual surge la anagnórisis como mecanismo narrativo, con todas sus implicaciones semánticas —, y el cruce de culturas —que girará en torno a la dicotomía fidelidad/traición—. A la luz de este marco teórico, se pondrá de manifiesto hasta qué punto la pervivencia de este tópico contribuye, en la nana «Cuando yo era niña», a la aparición de una voz lírica marcada por la experiencia del viaje, pero que, al mismo tiempo, no ha perdido la capacidad de transmitir su propia cultura.

LA CANCIÓN DE CUNA Y LA CATARSIS DEL LOCUTOR

Al referirnos a la canción de cuna, y buscar su análisis integral en cuanto subgénero, debemos tener en cuenta que se trata de un panorama complejo, por cuanto en él se entrecruzan diversas líneas discursivas. Desde las problemáticas que supone una teoría de la lírica integral —estructural y pragmática—, se puede

reconocer que confluyen en este subgénero el aspecto estético y el aspecto rítmico-melódico, vinculados intrínsecamente desde la funcionalidad que, como parte de la lírica aplicada, posee la canción de cuna: lograr que el niño se duerma. Pedro César Cerrillo Torremocha afirma:

La *nana* o *canción de cuna* es un tipo de canción popular que se ha transmitido oralmente de generación en generación, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño. Se admite comúnmente que la nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que el destinatario de la misma concilie el sueño [...]. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa (Cerrillo Torremocha 2007: 318).

Este autor destaca que, aunque a lo largo del tiempo los niños han adoptado canciones de cuna para jugar a dormir a sus muñecas, el emisor básico del género —al cual el pequeño buscará imitar— es el adulto y, en la generalidad de la tradición hispánica, la mujer. Por otro lado, podríamos decir que la génesis de este subgénero dentro del campo de la literatura infantil, que hemos destacado en nuestra introducción, denota la trascendencia de la presencia discursiva del niño —ya sea como locutor, ya sea, las más de las veces, como alocutario. Ello nos revela una dualidad en el análisis enunciativo del subgénero: así como se ubica en un terreno fronterizo entre lo diurno y lo nocturno, la canción de cuna también se ubica entre el mundo del adulto y el mundo del niño —y, paralelamente, entre lo pragmático o funcional y lo creativo o poético.

Con respecto al mundo del niño, y en la consideración de esta asimetría fundamental —pues el niño alocutario, cuando no se ha apropiado de la canción, es el tradicional representado, mientras que el adulto tiene la capacidad de representarlo (Carli 2006)—, debemos estudiar la representación de niño que conlleva cada nana. Por este camino, la investigación deberá orientarse hacia una cuestión fundamental: cómo la canción de cuna, en su capacidad —folklórica y poética— de configurar un mundo y de retransmitirlo, está forjando, en el imaginario infantil, una visión del mundo que lo rodea (Morera de Horn 1983: 22).

Debemos entonces advertir que se trata de un género que, en principio, podría parecer muy atado a su situación de enunciación —e incluso, limitado por ella—. Sin embargo, un estudio detallado de cualquier corpus amplio de canciones de cuna da cuenta de que, en muchas ocasiones, las letras del canto se apartan, desde lo explícito, de lo que se podría concebir como su principal funcionalidad y, obviando muchas veces a su alocutario, se encaminan en una catarsis lírica de lo que siente el locutor. Y aquí es donde cobra importancia el otro mundo, el correspondiente al adulto.

En este sentido, Cerrillo Torremocha destaca la presencia, como enunciadoras, de las «madres que expresan sentimientos enfrentados: ternura y enfado, nerviosismo y paciencia, soledad y compañía, alegría y tristeza, carencias y regalos, pero por encima de los cuales siempre es perceptible el amor de madre» (2007: 324). Leslie Daiken, en *The lullaby book*, denomina a este tipo de nanas que reflejan la emotividad de quien arrulla «*singing inwards lullabys*» (1959: 13). En ellas se torna recurrente la aparición del contexto de enunciación en el que se da el canto, contexto que se ve descrito ante todo como ámbito de carencia: o se habla de la ausencia del padre («Bye, baby bunting / Daddy's gone a hunting / gone to get a rabbit skin / to wrap his baby bunting in») —quien, en las nanas hispánicas, habitualmente se halla de viaje, o trabajando (Cerrillo Torremocha 2007: 324)—, o bien, se refieren las labores cotidianas que agobian a la mujer que canta («Duerme, mi niño / que tengo que hacer / lavarte la ropa / ponerme a coser»). En estos casos, la unión del dolor y la esperanza nos lleva a concebir la canción de cuna como un género cuya densidad semántica escapa a toda interpretación pragmatista o unilateral. Se trata de la mixtura de tonos que le resulta tan propia, y por la cual García Lorca (1966) reconoce allí la unión entre el misterio y la ironía, entre la inocencia y la angustia.

Teniendo en cuenta estas posibilidades, se comprende que, en las canciones de cuna a las que nos referimos de forma particular —aquellas que expresan la emotividad del locutor—, el niño no deja de aparecer, al menos implícito, como un cómplice sutil de la enunciación. ¿Qué lugar ocupa, si no es aquel al que lo limita la

funcionalidad? Daiken (1959: 13) resuelve que, en las *singing inwards lullabies*, el niño termina siendo, de forma implícita o explícita, un confidente, al cual —por motivos adecuados a su situación, o no—, el locutor le comunica lo que siente.

«CUANDO YO ERA NIÑA»: LA SUPERPOSICIÓN DE VOCES, INTERESES Y CULTURAS

Luego de haber establecido este breve marco teórico sobre las canciones de cuna que Daiken denomina «*singing inwards lullabies*», quedará evidenciado, al leer la obra a la que nos referimos, que —con salvedades y especificidades— «Cuando yo era niña» pertenece a este tipo de nanas. Esta canción fue recopilada por Francisco Rodríguez Marín (en *Cantos populares españoles*, 1883) y Fernando Llorca (en *Lo que cantan los niños*, 1931). En la versión de su primer recopilador, este la introduce, dentro de una sección de nanas, con una breve presentación:

Siguen dos canciones de cuna, recogidas en Simancas por la hija mayor de mi ilustrado amigo Murguía, canciones que él, con su acostumbrada bondad, me ha remitido, y que no quiero dar á conocer sin extractar la explicación que las acompañaba. «Entrambas se cantan á dos voces, una que contesta á la otra. El origen de esta especie de diálogo no lo adivino, á no ser que sean imitación de ciertos dramas litúrgicos, parecidos al que todavía se conserva (en cierto modo) en las funciones de Semana Santa en Santiago (Rodríguez Marín 1883: 9).

Fernando Llorca retoma la presentación conjunta de las dos composiciones recopiladas por Rodríguez Marín, aclarando que tanto «Cuando yo era niña» como el poema *Idilio*, que la acompaña en ambas ocasiones, «son á dos voces: una que contesta á la otra» (1931: 24). Mientras que Rodríguez Marín anuncia el primer poema diciendo que «un rey moro tenía una cautiva cristiana» y que esta «cantaba, mientras dormía un niño» (1883: 10), Llorca lo hace con las siguientes palabras: «Un rey moro y una cristiana cautiva que está acunando a la hija del rey» (1931: 24). Como veremos, esta diferencia presentará significativos cambios en la interpretación de cada versión impresa de la nana. A continuación, reproducimos íntegramente la transcripción realizada por Rodríguez Marín (1883: 10):

1.^a Voz. Cuando yo era niña,
Al campo salía
tras las mariposas;
cual ellas corría.
Cuando yo era niña,
por el campo andaba
tras las mariposas;
cual ellas volaba.
Por el campo fui,
rosales sembré,
espinas cogí.
¡Ea, ea, ea!
Que no soy tan fea;
y si lo soy, si lo soy, que lo sea.
¡Eh, eh, eh!
Si soy fea, ¿qué le importa á usted?
Duérmete, niño,
duérmete.

(El rey, que estaba escuchando, contesta:)

2.^a Voz. Te quiero, niña mía;
Te quiero, duerme,
más que a las flores que nacen
en el campo y el viento mueve.
Más que al arroyo
del prado verde
te quiero, niña mía;
duerme.
Quiéreme, sí;
como á las flores
te quiero á ti.
Duerme tranquila;
duérmete, sí;
como al arroyo
te quiero á ti.

1.^a Voz. Nazarena soy,
nazarena fui;
si soy nazarena,
no soy para ti.
Al run, run, mi vida.
Así dormía su Niño
Santa María.

Y al ron, ron, (¿á la-ro-ro?)
Dormía la Virgen
al Niño-Dios.
Allá arriba en el monte Calvario,
matitas de oliva, matitas de olor,
restañaban la sangre de Cristo
cuatro gilgueritos y un ruiseñor.
Nazarena soy, etc.

Al leer las acotaciones paratextuales de Rodríguez Marín, y con solo mirar el poema, resulta sencillo afirmar que «Cuando yo era niña» constituye una nana peculiar. De hecho, pertenece a un conjunto de canciones de cuna que —en vez de seguir la estructura más habitual de una voz arrulladora—, se permite la introducción de dos voces, que establecen un diálogo. En este caso, es el paratexto del recopilador el que determina qué voz pronuncia cada verso. En general, las divergencias entre Rodríguez Marín y Llorca son significativas, y en este punto llegan a revestir distinciones semánticas —pues la edición de Llorca evidencia una mayor especificación respecto de los papeles enunciativos—: mientras que Rodríguez Marín pone acotaciones entre paréntesis y en bastardilla, y nombra a las voces como «Primera voz» y «Segunda voz», Llorca no duda en denominar a la primera voz «la cautiva», y a la segunda, «el rey».

La primera voz es eminentemente emotiva (McDowell 1977) y expresa en un lenguaje simbólico los elementos que envolvieron la situación de cautiverio. Encontramos aquí el tópico *collige, virgo, rosas*, pero semánticamente superpuesto con el advenimiento de otros dos: el *tempus fugit*, encarnado a través de la frustración que conlleva la captura, y el *in illo tempore*. En este último resuena el mito de la infancia como edad dorada, a través del verso «Cuando yo era niña», que funcionará, por medio de un proceso anafórico, como *leitmotive*.

Además, aquí se plantea una fiel representación del tópico medieval de la cristiana cautiva, por cuanto recoge una imagen presente —ya con el mismo contenido simbólico— en el *Romance de Moriana*. Tomamos la versión que recoge Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*, con el título de *Moriana cautiva*:

Moriana en un castillo
con ese moro Galván
jugando estaba a las tablas
por mayor placer tomar.
Cada vez que el moro pierde
bien perdía una ciudad;
cuando Moriana pierde
la mano le da a besar;
del placer que el moro toma,
adormecido se ha.
Tendió la vista Moriana,
caballero vio asomar;
llorando viene y gimiendo
palabras de gran pesar:
—¡Arriba, canes, arriba,
que mala rabia os mate!;
en jueves matáis el puerco
y en viernes coméis la carne.
¡Ay, que hoy hace los siete años
que ando por aquestos valles,
trayendo los pies descalzos,
las uñas corriendo sangre,
buscando triste a Moriana,
la hija del emperante!;
cautiváronla los moros
la mañana de San Juan,
cogiendo rosas y flores
en las huertas de su padre.
Bien lo conoce Moriana,
con alegría y pesar;
lágrimas de los sus ojos
en la faz del moro dan.
Con pavor recordó el moro
y comenzara a hablar:
—¿Qué es esto, señora?
¿Quién vos ha hecho pesar?
Si os enojaron mis moros,
luego los haré matar;
o si las vuestras doncellas,
harélas bien castigar;
y si pesar los cristianos,
yo los iré conquistar (Menéndez Pidal 2008: 194-195).

Tanto en esta obra como en la canción de cuna recopilada por Llorca y por Rodríguez Marín, la configuración del espacio se revela como un elemento fundamental. Ambos poemas hacen alusión a un espacio exterior —el huerto o el campo—, en el cual la naturaleza se dejaba embellecer —siempre en el recuerdo— por la mano de la doncella. Pero, al contrario de lo que ocurre con Moriana —pues «el jardín y la dama se reflejan el uno en la otra en cuanto a que ambos son tierra separada y cultivada, distinta de los campos abiertos» (Augspach 2005-2006: 132)—, ya en la evocación del recuerdo feliz, la primera voz de la nana «Cuando yo era niña» se tiñe del tono melancólico: el mal está presente desde el principio, incluso en esa edad dorada: «Por el campo fui, / rosales sembré, / espinas cogí». El campo abierto, desde esta perspectiva contrastiva con el jardín, conlleva una carga de transgresión, o quizás de pertenencia a una clase social alejada de la nobleza, dado que, al no constituir un espacio controlado, no resulta propio de una dama. Por ello, el ámbito idílico planteado por el jugueteo con las mariposas cobra una carga de menor inocencia e introduce una cruda realidad, vinculada con el primer verso. En él se desarrolla una proposición circunstancial de tiempo con verbo en pretérito imperfecto («Cuando yo era niña»), y este *in illo tempore* representa en la actualidad de la enunciación ficcional del poema una tragedia: el yo lírico, por las experiencias que ha vivido, ya no es una niña.

Sin embargo, aquí vemos cómo la asimetría niño/adulto (Carli 2006; Montes 2001), en el subgénero de la canción de cuna, termina en algunos casos por desdibujarse. Aquí, para el locutor adulto —o en este caso, adulto precoz—, la memoria funciona como catalizador de un proceso por el cual —contemplando la dificultad del niño para dormir y, en última instancia, el propio miedo a la muerte— identifica su lejana infancia con la del alocutario. El niño-confidente propuesto por Daiken se corporiza aquí como un confidente-espejo, en el cual el hablante, en la expresión catártica de su interioridad, se ve reflejado.

Luego, en «Cuando yo era niña», el encuentro con la otredad, generado a partir de este viaje al que la primera voz lírica se vio forzada («ea, ea, ea, que no

soy tan fea [...] / si soy fea, ¿qué le importa a usted?») hace que la enunciadora se reconozca a sí misma como diferente, y que sus parámetros de belleza con respecto a su autoimagen se vean modificados. La pérdida de la belleza no es percibida solo como una consecuencia del paso del tiempo, del abandono —quizás precoz— de la niñez, sino como la lógica alteración en la concepción estética que genera el encuentro con lo otro. A nivel cultural, pero también a nivel perceptivo y emocional, el cruce forzado de una cultura hacia la otra repercute en el individuo, y en el presente poema llega incluso a generar confusión en la forma de tratamiento que el enunciador elige para el enunciatario del poema. Comparemos, por tomar el caso, estas dos apelaciones al niño: «¿qué le importa á *usted*?», «*Duérmete*, niño, / *duérmete*», que varían de modo arbitrario entre el uso del «usted» y el del «tú» tácito.

A continuación, se introduce la segunda voz, que parecería en principio agotar ciertas fórmulas habituales en las canciones de cuna, como el vocativo con posesivo —«niño mío» (Rodríguez Marín) o «niña mía» (Llorca)— y las promesas de cariño (Daiken 1959). Sin embargo, hay una diferencia entre los recopiladores, que nos lleva indefectiblemente a pensar que nos encontramos ante un caso de lo que podríamos denominar «hipercorrección paratextual», por parte de Fernando Llorca, y que abre una brecha de significado entre ambas versiones.

¿NIÑO O NIÑA? DOS RECOPIADORES, DOS INTERPRETACIONES

En el primer texto, el de Rodríguez Marín, la acotación se refiere a un «niño» al cual acunaba la cautiva que tenía el rey moro —sin explicitar si se trata de un hijo, o de una hija, y sin siquiera mencionar que el bebé es descendiente del rey moro—. Esta referencia choca con el vocativo concreto que el rey utiliza, cuando dice «Te quiero, niña mía», en femenino. En cambio, Llorca ha eliminado este conflicto, resolviendo que la cautiva «está acunando a la *hija* del rey» (1931: 24).²

2 La cursiva es nuestra.

Sin embargo, en la versión de Rodríguez Marín, la denominación de «Primera voz» y «Segunda voz» que el recopilador adjudica a los hablantes líricos de «Cuando yo era niña» pone de manifiesto una conexión clara con la siguiente canción que recopila. Este poema, *Idilio*, se trata de un texto con claras referencias eróticas, o de lo que podríamos considerar poesía popular amorosa, o propiamente, requiebro:

1.^a Voz. Eres paloma blanca
como la nieve;
pósate en el río y bebe.
2.^a Voz. Traigo el ala morada,
color de lirio.
1.^a Voz. Por Dios, blanca paloma,
vente conmigo. (bis)
Traes el ala herida,
paloma blanca.
2.^a Voz. No traigo el ala herida;
que traigo el alma.
1.^a Voz. Tienes alas moradas,
color de lirio;
por Dios, blanca paloma,
vente conmigo.
2.^a Voz. Soy sola, sola, (bis)
sola y sin dueño;
solita, sin amores
y en pueblo ajeno.
Soy sola, sola,
sola y sin dueño.
1.^a Voz. Calla, blanca paloma;
me haces llorar.
Yo te daré las alas
para volar.

Mientras que Rodríguez Marín utiliza tanto para «Cuando yo era niña» como para *Idilio* la denominación de «primera voz» y «segunda voz» para los integrantes de ambos diálogos —asemejando un poema al otro—, Llorca decide mantener esto sólo para *Idilio*, mientras que, en «Cuando yo era niña», cambia los nombres, y —como vimos— pasa a referirse puntualmente al rey y a la cautiva. Así, este caso de

«hipercorrección paratextual», propia de un desborde editorial que se ha aplicado sobre las obras, nos conduce a conjeturar que Fernando Llorca —quizás por motivos ideológicos— busca disociar un poema del otro, haciendo que la cristiana y el rey moro tomen como alocutario, ambos, a la niña —con lo cual, allí, el moro no interactúa con la cristiana... menos que menos para solicitar su amor—, y que el requerimiento amoroso —a pesar de la sospechosa reiteración del color blanco como distintivo de una de las voces de *Idilio*, y de la frase «solita, sin amores / y en pueblo ajeno»— se dé fuera de ese contexto de rey moro-cautiva cristiana.

Pero disociar —a través del cambio en la denominación de las voces y de la especificación de la identidad del bebé— el requerimiento amoroso de la pragmática comprendida en «Cuando yo era niña» resta mucho al poema, pues lo arranca de su raíz medieval, tronchando una parte importante del tópico de la cristiana cautiva: la traición. En el romance *Moriana cautiva* vemos con claridad cómo la protagonista se complace, al principio, en su relación con el moro —vinculada con la poesía de amor cortés y de cancionero, que se presenta bajo la forma simbólica del juego en el interior del castillo (Augspach 2005-2006: 132). De hecho, en su estudio sobre esta pieza del Romancero, Elizabeth Augspach —que usa como fuente para el poema una versión más completa del relato, tomada del *Proyecto sobre el Romancero Pan-Hispánico*— ha afirmado:

Moriana debe morir. Ha cometido una traición, pues no solo ha sido físicamente desflorada sino espiritualmente también. Moriana en el castillo es tan señora como lo habría sido si se hubiera casado con su prometido. El castillo no marca su cautiverio sino su señorío. Su marido de hecho es el moro Galván; su prometido, el caballero. De ahí quizás la ambivalencia que encierra su nombre, mitad mora, mitad cristiana, que da en Moriana. Su arrepentimiento llega con el reconocimiento de su prometido (2005-2006: 136).

En este sentido, el tópico de la cristiana cautiva incluye la traición, pero esta —a su vez— se encuentra rodeada en la concepción medieval por un núcleo narrativo fundamental: la anagnórisis. A través de diversos disparadores —en el caso de Moriana, de la aparición de su esposo y de la reacción inhumana del moro, más

brutal en versiones no recopiladas por Menéndez Pidal—, la cristiana cautiva que ha abandonado su cultura vuelve a tomar conocimiento de su verdadera identidad: «el moro se ha dormido mientras que la conciencia de ella se ha despertado» (2005-2006: 137). Gracias a ello, también reconoce su lugar, su fe y su cultura: «Yo muero como cristiana, y también sin confesare / mis amores verdaderos de mi esposo naturale» (2005-2006: 134). Es preciso aclarar que, en otros romances de la serie de Moriana, que presentan el diálogo de Moriana con el verdugo y el lamento de Galván, muestran que, estando a punto de morir, la protagonista no solo se convierte, es socorrida y retorna a su cultura, sino que hasta logra el arrepentimiento del verdugo —en un movimiento propio de las historias de caballerías, como el perdón que Amadís, bajo el nombre Beltenebros, concede a Cuadragante. Mientras que la traición se correspondía con el concepto de «pecado», la anagnórisis constituye el primer paso hacia el arrepentimiento, y el retorno a la cultura cierra el relato de la cautiva con la posibilidad de la redención.

Tal proceso se repite en algunas versiones del *Romance de Flores y Blancaflor* o *Romance de las hermanas reina y cautiva* —no en aquellas en las cuales la hermana que es reina en país moro decide permanecer allí—: es el caso, entre otras, de aquellas transcripciones que terminan con la frase «y a su tierra se volvían». En este romance, la anagnórisis está dada por el reconocimiento entre las hermanas que comparten la misma historia. No resulta ocioso destacar que, en el *Romance de don Bueso* o *Romance de la hermana cautiva*, la anagnórisis tiene lugar una vez que ya se ha emprendido el regreso: «¿Por qué lloras, flor, / por qué lloras, vida? / [...] veo palacios donde fue nacida» (Menéndez Pidal 2008: 199-200). ¿Por qué ocurre esto? Porque para que la hermana de Don Bueso retorne a su hogar, no es necesario el arrepentimiento: el poema, en sus múltiples versiones, insiste en que se trata de una doncella. Por eso, la cautiva —en muchas transcripciones, debido a los esfuerzos de la reina mora para mantener alejado de ella al rey (Menéndez Pidal 2008: 197-198)— no ha cometido traición. De todo esto podemos concluir que la anagnórisis constituye

un núcleo narrativo del relato de la cristiana cautiva que repercute en el plano del significado, pues representa al arrepentimiento.

Si, siguiendo la versión de Rodríguez Marín, volvemos a hacer abreviar al poema en esta rica línea de la tradición medieval, descubriremos que —aun a pesar de la confusión que le ha generado a la voz de la cautiva el encuentro con la otredad— ella ha permanecido enraizada en su cultura. Si bien es algo ambigua, existe aquí una afirmación de la propia identidad, que torna fútil cualquier posible anagnórisis, y que está marcada por la presencia del «yo» en el primerísimo verso, y por los versos «¡Ea, ea, ea! / Que no soy tan fea; / y si lo soy, si lo soy, que lo sea. / ¡Eh, eh, eh! / Si soy fea, ¿qué le importa á usted?». No hay aquí traición alguna, ni siquiera en el modo de cantar. Sin lugar a dudas, esta fidelidad a lo propio se relaciona, en este poema en concreto, con el género en el cual se encuentra. De hecho, como hemos visto, la canción de cuna cuenta con una enorme capacidad para gestar una imagen de mundo propia, que se hace presente a través de la enunciación poética,³ y que incluso se le retransmite al niño. En un contexto de multiculturalismo, semejante expresión de individualidad no puede no dejar su huella; Daiken describe situaciones similares, nacidas del imperialismo inglés: «They carried with them, these droning women and girls [se refiere a las niñeras provenientes de las colonias], their own folk's home-spun stuff, rich in myth and tunefulness, right into castle and hall and The Big House» (1959: 17). Entendiendo bien, pues, el diálogo entre la cautiva y el moro que tiene lugar en «Cuando yo era niña», y teniendo en cuenta sus matices de requerimiento amoroso, podemos reconocer que aquí confluyen la importancia del tópico medieval de la cristiana cautiva con la reformulación que de él se hace gracias a la especificidad genérica de la canción de cuna: gracias a la voz emotiva que le resulta habitual, gracias a su configuración de una imagen de mundo propia, y gracias a la tradición de niñeras que transmiten su propia creencia dentro de un contexto multicultural.

3 Pues «[el] efecto característico [del poema] es crear su propio contexto o, más exactamente, invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él» (Calles Moreno 1997: 81).

CONCLUSIONES

Hemos desarrollado, a lo largo de este trabajo, la problemática que se desprende del análisis enunciativo de la canción de cuna «Cuando yo era niña», en relación con el género en el que se enmarca, en contraste con el tópico medieval de la cristiana cautiva, y tenido en cuenta la postura editorial adoptada por los sucesivos recopiladores.

Como vemos, la corrección que —voluntariamente o no— realiza Llorca respecto del paratexto acarrea sobre la interpretación de «Cuando yo era niña» cuatro consecuencias negativas. Por un lado, no llega a abarcar el sentido complejo de la obra, dado que, entre otras cosas, choca con la respuesta de la cristiana. En efecto, si el rey no le ha hablado a ella, sino que lo único que ha hecho es repetir fórmulas —tradicionales y vacías— para dormir a su hija, ¿por qué la cristiana diría, en su última intervención del primer poema: «Si soy nazarena, no soy para ti»? En segundo lugar, en razón de las variaciones aplicadas por este segundo editor, «Cuando yo era niña» no logra establecer una relación plena con el *Idilio* que le sigue. En tercer lugar, en la versión de Rodríguez Marín —la más cercana a la transmitida por el testigo, Murguía— se deja entrever como nuevo género el requiebro. Con él, el rey moro interrumpe el canto de la cristiana hacia un niño cuya identidad resulta desconocida y, por lo tanto —según han establecido los tamices del tiempo y de la voluntad de los transcriptoros—, de poca importancia para la interpretación de la obra. Con la variación propuesta por Llorca, que da señas concretas respecto del bebé, se pierde esta riqueza interdiscursiva, pues no hay atisbos de requiebro en la pragmática intrínseca al poema «Cuando yo era niña», ni relación alguna con el requerimiento amoroso del *Idilio*. Por último, en la versión de Llorca —y en razón de cambios, en apariencia, tan insignificantes—, el poema se desliga de toda una tradición medieval que envuelve al tópico de la cristiana cautiva: el mitema de la traición a la propia cultura, que parte de la posibilidad de una relación amorosa con el otro, y que plantea el eje dual pecado / redención, a través del mecanismo narrativo de la anagnórisis.

Se da entonces, en esta canción de cuna, un desdoblamiento, tanto de la representación del alocutario —niño indefinido, o niña hija del rey— como de la representación de quienes lo está acunando. Respecto de esta última, la ambigüedad que se genera entre el requiebro amoroso, la emotividad catártica y la funcionalidad implícita al contexto de enunciación —inherente a la canción de cuna— convierten a este texto en una obra rica en significados. En ella, el encuentro con la otredad, que fue generado por el viaje de cautiverio, lleva a una resignificación de las tradiciones de cada voz lírica, con resonancias —más o menos complejas, según la versión— a la tradición lírica heredada de la Edad Media.

Vinculando estos tópicos a la luz de un análisis semántico y cultural del final del poema, podemos arribar a una observación fundamental. La voz perteneciente a la cristiana cautiva define su propia identidad en base a la de Jesús: no es ya cristiana, sino «nazarena». Esta definición conlleva una preceptiva explícita y una implícita. La explícita —siempre siguiendo la versión de Rodríguez Marín, hechas las salvedades acerca de la hipercorrección de Llorca— gira en torno a la negación de la propuesta del rey moro en su requiebro. Sin embargo, desde la preceptiva implícita, la cristiana cautiva siente la necesidad de transmitir las creencias propias, asumiendo tanto el imaginario como los cantos pertenecientes a su cultura, pues Rodríguez Marín (1883: 10) identifica los últimos cuatro versos con los que aparecen en *Cuentos y poesías populares andaluces* de Fernán Caballero. Así, la canción de cuna, a través del viaje, se transforma en un modo de intercambio cultural que permite expresar, en la emotividad de una sola mujer, la cosmovisión de todo un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUGSPACH, Elizabeth (2005-2006), «La traición de Moriana: el espacio como eje determinante de moralidad en un romance medieval», *Letras* (Buenos Aires), 52-53, pp. 131-137.
- ALVARADO, Maite, & Elena MASSET (1989), «El tesoro de la Juventud», *Filología*, xxiv/1-2, pp. 41-59.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1959), *Historia de la Literatura Infantil Española*, Madrid, Revista de Occidente.
- CALLES MORENO, Juan María (1997), *La modalización en el discurso poético*, Valencia, Universitat de València.
- CARLI, Sandra (2006), «El problema de la representación. Balances y dilemas», en *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino*, ed. Graciela Frigerio, Buenos Aires, Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, pp. 80-88.
- CARRANZA, Marcela (2012), «Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil», *Imaginaria*, 313 <<http://www.imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>> [2 de enero de 2016].
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César (2007), «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica», *Revista de Literaturas Populares*, 7/2, pp. 318-339.
- DAIKEN, Leslie (1959), *The Lullaby Book*, London, Edmund Ward.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996), «Las nanas infantiles», en *Obras completas*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- LLORCA, Fernando (1931), *Lo que cantan los niños*, Valencia, Prometeo.
- MCDOWELL, Margaret (1977), «Folk Lullabies: Songs of Anger, Love and Fear», *Women's Studies*, 5, pp. 205-218.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2008), *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Terramar.
- MONTES, Graciela (2001²), «No hay como un buen ogro para comprender la infancia», en *El corral de la infancia*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 29-43 [1ª ed.: 1990].
- MORERA DE HORN, Enriqueta (1983), *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanos de la cebolla: crítica filológica*, Concepción del Uruguay, El Mirador.
- PROPP, Vladimir (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RABASA, Mariel, & María Marcela RAMÍREZ (2012), *Desbordes. Una mirada sobre el*

libro-álbum, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1883), *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y C^ª.