

PARA DORMIR AL NIÑO ESCONDIDO: HACIA UNA ESTÉTICA DE LAS CANCIONES DE CUNA A LA LUZ DE LOS ESCRITOS DE WALTER BENJAMIN

TO LULL THE HIDDEN CHILD: TOWARDS AN AESTHETIC OF LULLABIES IN THE
LIGHT OF WALTER BENJAMIN'S WRITINGS

Marina di Marco¹

RESUMEN: A la hora de analizar un género como la canción de cuna, se debe tener en cuenta diversos elementos, que ponen de manifiesto la necesidad de un abordaje interdisciplinario. En principio, destaca su surgimiento en el ámbito de la poesía funcional, con una fuerte base folklórica. Esta vinculación primigenia de la canción de cuna con las necesidades concretas de la vida cotidiana, como la de dormir a los niños, hace patente la importancia de abordar su estatuto estético desde una teoría comprensiva de los alcances artísticos de la cultura popular y de sus inspiraciones. Por ello, consideramos que el pensamiento de Walter Benjamin resulta muy productivo como metodología de base para el estudio de la estética del género, en particular por sus nociones de aura y huella, por la importancia que le atribuye a la irrupción de la vida en la esfera del arte, y por la presencia del pasado en el potencial estético del *kitsch*. Tomando como ejemplo para ampliar estas ideas tres canciones de cuna contemporáneas de autores argentinos, el presente trabajo se propone realizar una aproximación comparatística entre la estética benjaminiana y las canciones de cuna. Esta indagación acerca de los puntos en común entre ellas iluminará, como conclusión, nuestra comprensión de la representación de niño y de adulto subyacentes a este género: mientras que el niño, imbuido por la magia del juego, vivirá la enunciación de la nana como un momento aurático, el arrullador adulto se conectará con su propia infancia bajo la forma de la huella, y con la memoria —y su fuerza emotiva y renovadora— como elemento disparador del disfrute estético.

Palabras clave: Canciones de cuna; Walter Benjamin; cultura popular; memoria poética; estética *kitsch*.

ABSTRACT: When analyzing a genre such as lullabies, we must take into account various elements, which highlight the need for an interdisciplinary approach. The one that first stands out is the fact that they arise within the limits of functional poetry, strongly related to folklore. This primordial connection of lullaby with the concrete needs of everyday life, such as sleeping children, emphasizes the importance of approaching its aesthetic status from the point of view of a comprehensive theory, capable of understanding the artistic scope of popular culture and

¹ Becaria doctoral cofinanciada UCA-CONICET, con el proyecto "Oralidad y corporalidad en un género para niños: poética de la canción de cuna de autor conocido (Argentina, siglos XX y XXI)". Profesora asistente en la cátedra de Teoría y Análisis del Discurso Literario I (FFyL, UCA). Centro de Estudios de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana", Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA)

its inspirations. This is why we consider Walter Benjamin's ideas to be highly productive as a suitable theoretical framework for the study of this genre. We specially consider his notions of aura and trace, the importance he attributes to the irruption of life in the sphere of art, and the presence of past in the aesthetic potential of *kitsch*. Using as examples three contemporary lullabies by Argentine authors, the present work aims to propose a comparative approach between Benjaminian aesthetics and lullabies. As a conclusion, this study of the common points between them can illuminate our understanding of the representation of both child and adult that underlies this genre. While the child, imbued with the magic of playing, will experience the enunciation of the lullaby as an auratic moment, the lulling adult will connect with his own childhood in the form of a trace, and with memory –and its emotional and renewing strength– as a trigger for aesthetic enjoyment.

Key words: Lullabies; Walter Benjamin; popular culture; poetic memory; *kitsch* aesthetics.

1 Introducción

En términos de Walter Benjamin, para entender la relación entre el sujeto y la obra de arte se debe tener presentes como conceptos fundamentales el aura y la huella. El aura, asida a la noción de autenticidad de la obra de arte, consiste en “la manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar [aquello que la provoca]” (BENJAMIN, 1973, p. 24). A ello corresponderá, en oposición productiva, la huella: “la aparición de una cercanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca” (BENJAMIN, 2005, p.450). En ello, la memoria juega un papel fundamental, y Benjamin añade: “En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros” (2005, p. 450). Estas bases de la estética benjaminiana pueden contribuir al estudio de diversas producciones de la cultura popular, sobre todo si se busca una mirada integradora, no parcializada, de este fenómeno, que entienda tanto la vitalidad de las obras en su contexto de producción como la experiencia que generan en su receptor.

Desde este punto de vista, resulta provechoso analizar las canciones de cuna como obras de arte con una alta consideración del sujeto receptor niño, y –a su vez– una búsqueda estética por parte del adulto emisor. Originadas en el ámbito de la poesía funcional, estas formas líricas se ubican por fuera de lo que Benjamin identifica como la esfera de la autonomía del arte: en las canciones de cuna, el arte no puede separarse de la vida. Lo poético consiste aquí en dotar de valor poético a lo que antes no lo tenía, a lo cotidiano, a aquello que –como una madre pobre que intenta dormir a su hijo con frases diletantes– no podría exhibirse en un museo. A aquello que sólo un niño escondido, desde el extrañamiento de sentirse metamorfoseado con la casa en silencio, puede observar como bello.

Género menor dentro de un macrogénero también marginado por la crítica, como lo ha sido la literatura infantil, la canción de cuna resulta permeable para teorizar desde el punto de vista de la cultura popular. Así, en las nanas de autores conocidos –quienes escriben sus propias obras sobre la base de las folklóricas y tradicionales– se identifican con facilidad elementos del *kitsch* según lo describe Benjamin en relación a la visión de los surrealistas.

En primer lugar, el presente trabajo expondrá el estatuto de las canciones de cuna en el marco de la literatura popular, para luego analizar el concepto benjaminiano de la esfera del arte y la esfera de la vida, en una obra de una autora argentina paradigmática del género: se trata de “Don dolón dolón”, de María Elena Walsh (en *Canciones para mí*, 1963). A

continuación, indagaremos en los escritos de Benjamin que se expresan acerca de la literatura infantil y de los modos de lectura de los niños, y relacionaremos estos conceptos con el niño receptor ideal de la canción de cuna como género. En este caso, tomaremos como ejemplo la canción de cuna en forma de libro-álbum contemporáneo *Arrorró*, de Ruth Kauffman y Cristian Turdera (Pequeño Editor, Buenos Aires, 2013), que nos permitirá también reflexionar en torno al estado actual de la recepción del libro-álbum, conforme a esquemas de análisis benjaminianos. Por último, pondremos de relieve la importancia del papel de la memoria, como punto de contacto clave entre la estética del *kitsch* y las canciones de cuna, que influye en la relación entre sujeto y objeto; verificaremos cómo estos conceptos contribuyen de modo decisivo a la configuración del espacio en la nana “Luciérnaga”, con letra de María Emilia López y música de Mariana Baggio (en el libro-disco *Luna con duendes*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2013).

Vocativos animalescos que casi parecen describir figuritas de porcelana, juguetes, elementos que representan el folklore que rodea a la infancia... En todos ellos se perciben esas energías que duermen en el mundo de las cosas extinguidas, configurada en el “árbol totémico de los objetos en la espesura de la prehistoria” al que se refiere Benjamin (2005, p. 231), y que es necesario encontrar para comprender el sentido cabal de la estética de las canciones de cuna.

2 Vida y arte: la canción de cuna como espacio de confluencias

Para situar inicialmente las canciones de cuna como parte del macrogénero de la literatura infantil, cabe recordar que nos referimos a un ámbito cuya conformación como campo resultó dificultosa, pues —orientado hacia un destinatario específico, y, por tanto, lamentablemente lábil ante las intrusionas de la moral, la pedagogía y la psicología (DÍAZ RÖNNER, 1989, p. 18)— plantea como principal tensión la pregunta por su especificidad. ¿Se debe hacer hincapié en lo estético, por ser literatura, o en el destinatario, por ser infantil? No podría reducirse a “la [literatura] que se escribe para los niños [...] y que los niños leen con agrado” (BRAVO-VILLASANTE, 1959, p. 11): de hecho, en sus orígenes, los 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).

A pesar del desprestigio inicial (MARIÑO, 1999), en Argentina la crítica —sin cerrarse a las múltiples interrogantes que aún encierra el problema— ha logrado acercarse a una definición más estricta de la literatura infantil, propiciada entre otros factores por la línea divisoria que lograron establecer la prosa y la poesía para niños de María Elena Walsh (ALVARADO & MASSET, 1989, p. 55). Entre una bibliografía que hacía más hincapié en el receptor (BRAVO-VILLASANTE, 1959) o en su cualidad literaria (ANDRUETTO, 2008), Maite Alvarado y Elena Masset (1989) presentan una postura que, si bien resulta equilibrada, no deja de dar cuenta de las tensiones propias del género. Alvarado y Masset han descrito a la literatura infantil como aquella que se ubica “en la intersección de un mensaje estético, literario, y un mensaje que hemos llamado apelativo, en contradicción con el primero” (1989, p. 54). El disfrute del lector es brindado por el polo literario del texto. El valor de la obra residirá, entonces, en el encuentro entre ambos campos y, entre la tensión y el equilibrio, 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” [“educar”] se funde y se funda en el “delectare” [“agradar”], 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, p. 54)

Dentro de este campo, las canciones de cuna constituyen un género de particular interés, puesto que, pese a su aparente sencillez, comportan una gran complejidad semiótica. Se trata de un discurso híbrido, que reposa sobre una estructura verbal poética y una funcionalidad pragmática: calmar al niño, lograr que se duerma. Su génesis dentro del campo de la literatura infantil denota la trascendencia de la presencia discursiva y enunciativa del niño y, por tanto, de las representaciones de niño subyacentes², y guía la investigación 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, p.22), y representando un imaginario de infancia (VIGGIANO ESAIN, 1954).

Como se ve, en un tema que aparece en infinidad de culturas (DAIKEN, 1959), la relevancia de una aproximación teórica nos exige recurrir a un marco teórico adecuado para la conformación de una estética de la canción de cuna. Teniendo en cuenta preliminarmente su clarividencia en cuanto a la cuestión de la cultura popular, consideramos fructífero referir este tema a los escritos de Walter Benjamin. La mayor parte de su obra se sitúa en el período de entreguerras, en el que la crisis de la representación propia de las vanguardias se foguea en un clima social de pesimismo extremo, pero también en un clima artístico de libertad creativa (COHEN, 2002). En este contexto, Benjamin piensa en el surgimiento de nuevas formas artísticas, que favorezcan una imbricación entre la esfera de la vida y la esfera del arte³. Se trata de dejar que la vida, sus necesidades y sus objetos irruman en el arte aurático, consagrado en unos museos inaccesibles a cualquier otro tipo de manifestación cultural. Este desmoronamiento del aura se ve propiciado por “la importancia creciente de las masas en la vida de hoy”, pues “acercar espacial y humanamente las cosas [, reducir esa distancia aurática,] es una aspiración de las masas actuales” (BENJAMIN, 1973, p. 24).

Desde este punto de vista, las canciones de cuna, dado su origen dentro de la lírica funcional, constituyen, a nuestro entender, un género paradigmático a la hora de romper esa esfera de la autonomía del arte. Por un lado, su pertenencia a la esfera de la vida es innegable. Por el otro, ¿quién podría, por ejemplo, negarle valor estético a ese concierto para piano y

² En palabras de Cecilia Bajour y Marcela Carranza, la representación de niño es “aquello que imaginamos los adultos que es un niño, sus supuestos intereses, gustos, necesidades, deseos, miedos... La literatura infantil en muchos casos se ata a una figuración rígida del destinatario, y esta representación del niño está presente no sólo en decisiones del autor, sino también en maestros, bibliotecarios, padres, editores, libreros, etc.” (BAJOUR & CARRANZA, 2005, párr. 10).

³ En particular, el predominio del panorama artístico sobre el que Benjamin orienta su pensamiento lo tiene el surrealismo, tal como lo describe Ibarlucía: “Las producciones surrealistas no son arte en el sentido clásico del término, sino más bien testimonios de ‘un nuevo concepto, afirmativo, de barbarie’, como escribe [Benjamin] en ‘Experiencia y pobreza’ (1933): en sus manifiestos, imágenes y poemas ‘la humanidad se prepara para sobrevivir incluso, si es preciso, a la cultura’” (1998, p. 19).

soprano de Carlos Guastavino titulado “Seis canciones de cuna”, y basado en poemas de Gabriela Mistral? Y, a la vez, ¿se podría negarle ese mismo valor a la canción de cuna que, entre desvelados intentos, murmura una madre somnolienta que necesita dormir a su hijo? Luego se discutirán, en todo caso, cuestiones de técnica, de calidad, de gusto subjetivo... Pero, en el panteón universal de las canciones de cuna, ambas son igual de valederas, pues el género gira en torno a una función concreta, que la hipotética madre cumple en su puesta en voz, y con la que Guastavino —con versos de Mistral— establece una relación mimética. Ambas, por tanto, exponen este contacto entre el arte y la vida social, en una relación productiva a nivel artístico entre la cultura de masas, la cultura popular y la cultura de élites⁴.

Así vistas, las canciones de cuna —como para Benjamin lo hacían, a través de la “risa revolucionaria”, las películas de Chaplin (IBARLUCÍA 2019, p. 144)— conforman un espacio en el que la vida ingresa en el mundo del arte, y ambas esferas se evidencian interrelacionadas. En el corpus de la literatura argentina, un buen ejemplo de esta imbricación entre arte y vida que se da en las nanas lo trae la canción “Don dolón dolón”, de María Elena Walsh (en *Canciones para mí*, 1963):

Duermo en el aljibe
con mi camisón apolillado,
don dolón dolón,
duermo en el aljibe con mi camisón.

No son las polillas,
son diez mil estrellas que se asoman,
don dolón dolón,
por entre los pliegues de mi camisón.

Cuando sale el sol
tengo que meterme en el aljibe,
don dolón dolón,
duermo en el aljibe con mi camisón.

Cuando yo aparezco
todos duermen y la araña teje,
don dolón dolón,
salgo del aljibe con mi camisón.

⁴ Como vemos, si bien la canción de cuna, como género, surge como una manifestación popular, cabe señalar, con Raúl Augusto Cortazar, que el ámbito del “folk” y el ámbito de la ciudad no se revelan como espacios aislados, pues, del mismo modo que el folklore incorpora “la asimilación de elementos irradiados por los centros y ciudades prestigiosos” (CORTAZAR, 1959, p. 38), la ciudad recibe las producciones folklóricas, para resignificarlas y reproducirlas a través de los medios que le son propios. Esta fluidez entre el campo y la ciudad resuena en la bibliografía más reciente bajo la forma de las “culturas híbridas” a las que se refiere Néstor García Canclini (2012), quien destaca la coexistencia actual de la cultura popular con la cultura de masas y la cultura de élites. Según este autor, la posmodernidad cuestiona “la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, [lo cual permite] elaborar un pensamiento más abierto, para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva” (CANCLINI, 2012, p. 23). La canción de cuna, con una presencia indudable en la sensibilidad colectiva, atraviesa estos tres niveles.

A simple vista, comprobamos la proliferación de elementos que —más cercanos a las caricaturas de Grandville que a obras canonizadas como *La Gioconda*— no ingresarían fácilmente a la esfera del arte: el “camisón apolillado”, la personificada araña que teje en soledad, la onomatopeya que funciona a modo de *leitmotiv*... Sin embargo, son estos mismos elementos los que, bajo una forma artística, colaboran con el cumplimiento de la funcionalidad de la canción de cuna: el camisón presenta a la imaginación una escena nocturna, la araña apela a la mente infantil, acostumbrada a la aparición literaria de animales antropomorfizados, y la onomatopeya, en su juego con la rima, induce a un ritmo constante, propicio para el balanceo⁵ (CERRILLO TORREMOCHA, 2007, p. 318).

La maestría poética de esta letra reside en su modo de hilvanar todos los elementos en una escena bella y delicada, pero también intrigante. La luna, personificada pero escondida, ilumina la escena con ciertos rasgos de inefable extrañamiento, que en un texto de *Infancia en Berlín hacia 1900* encontramos potenciados en un grado mucho mayor. Allí, Benjamin describe la sensación sobrecogedora que sentía con el ingreso de la luz de la luna a su cuarto —en un imaginario infantil perceptiblemente acostumbrado al procedimiento literario de personificación de la luna—, y dice: “La otra cara de lo extraño que la luna me infundía [podía ser la pregunta...]: ¿por qué había algo en el mundo, por qué existía el mundo?” (1982, p. 134). Sin llegar a este planteo filosófico, pero apelando a la vez a la sensibilidad del receptor y a su intelecto, la voz del yo lírico ignoto de “Don dolón dolón” se nos muestra a través de indicios. Gracias a ello, María Elena Walsh logra revalorizar aquí, a la vez, dos géneros comúnmente marginados, propios de la cultura popular infantil: la canción de cuna y la adivinanza.

En efecto, la canción de cuna ha sufrido ese olvido por parte de la crítica hacia todo lo comúnmente llamado “literatura menor”, etiqueta que recae también sobre la literatura infantil en general. Pero que aquí vemos que semejante minorización no tiene razón de ser en absoluto, y se nos muestra, más bien, como consecuencia de los prejuicios de un sistema formal del arte, cerrado por completo a la esfera de la vida y, por lo tanto, también a las manifestaciones culturales que apelen a la conexión entre ambos mundos. Por ello, puede aplicarse a los libros para niños aquello que Benjamin opina sobre las novelas popularizadas entre las clases populares del siglo XIX: “la historia de la literatura, en lugar de interesarse únicamente por las cumbres, como hace siempre, [...debería...] explorar la estructura geológica del gran macizo del libro [...]. No es sorprendente que se haya despreciado toda esta literatura durante todo el tiempo en que existió la idolatría del ‘arte absoluto’” (2012, pp. 86-87).

3 La literatura infantil en el contexto de la recepción de masas

Benjamin se refiere también en particular a la literatura infantil, en su faceta histórica: según relata en su artículo “Viejos libros infantiles”, los libros infantiles alemanes nacen en la Ilustración, con resultados moralistas, edificantes y de tono deísta (1989, p. 67). Afirma sobre ellos: “Su aridez, su falta de significación para el niño son innegables”. Pero, por otro lado, agrega:

⁵ Es de notar que, aunque aquí no hemos presentado la música, la misma letra de la canción puede, gracias a estos elementos formantes del ritmo, proponer al lector que no conozca la melodía una idea de cómo puede sonar la musicalización de estas palabras.

Esos errores de antaño son leves en comparación con las aberraciones que, a causa de la supuesta empatía con el ser infantil, están de moda hoy en día: la desconsoladora y distorsionada alegría de las historias rimadas, los ridículos monigotes ideados por dibujantes poco sutiles que creen interpretar al niño. El niño exige del adulto una representación clara y comprensible, no infantil; y menos aún quiere lo que éste suele considerar como tal (1989, p. 67).

Su principal preocupación se relaciona con las pretensiones comerciales de las obras: habla de aquella literatura que, en “vanidosos esfuerzos por atraer la atención del público, perdió aquel contenido ético que confiere su dignidad aun a los más frágiles ensayos de la pedagogía clásica. [...] Se dirigen al niño a través del medio deshonesto de las preocupaciones y modas del día” (1989, p. 71). En el caso de las canciones de cuna, la búsqueda de un interés común tanto a niños como a adultos resulta legítima —sobre todo cuando se dirigen a niños con mayor comprensión lingüística—, porque las consecuencias de su primigenia funcionalidad suponen un espacio de confluencia y conformidad entre la voz niña y la voz adulta: se debe conciliar el gusto subjetivo del arrullador adulto con una unión de voz, canto y balanceo (CERRILLO TORREMOCHA, 2007) que complazcan al arrullado (GARCÍA LORCA, 1969, p. 102). Vale decir: si a uno de los dos, sea el niño o el adulto, no le agrada la canción de cuna, esta no alcanzará su objetivo.

Esta realidad aparece bellamente representada en una canción de cuna en formato de libro-álbum⁶ titulada *Arrorró*, de Ruth Kauffman y Cristian Turdera. Allí, el padre arrullador y la niña rebelde van dialogando, alternándose las estrofas, mientras debaten los motivos y ejemplos por los cuales hay que dormir —esto lo dice el padre— y los motivos y ejemplos por los cuales no hay que dormir —desde luego, según la niña—. Se trata de “un texto principalmente lírico, pero [que], a través del mensaje icónico, termina organizándose en núcleos narrativos” (DI MARCO, 2017, p. 373), y cuyas imágenes —en particular, a través del patrón de colores— finalmente nos revelan que la niña se deja convencer y, apenas ella se duerme, también lo hace el padre, despatarrado sobre una mesa demasiado pequeña para él.

En *Arrorró*, sólo la confluencia de voluntades permite conciliar el sueño, y ello se ha cuidado en la representación de niño que subyace al libro-álbum: este formato exige un lector activo, que pueda decodificar esa intersemiosis entre palabra e imagen —pues nada está explicitado, ni siquiera quién canta cada estrofa del diálogo—. Evidentemente, se ha pensado en un niño “no infantil”, al que se le pueda brindar de la realidad “una representación clara y comprensible”, y que incluso le exija un esfuerzo interpretativo. Este mismo tipo de lector activo niño es aquel que, como describía Benjamin, “se mezcla con los personajes mucho más que el adulto. Los acontecimientos y las palabras intercambiadas le afectan indeciblemente, y cuando se levanta, está completamente cubierto por la nieve de lo leído” (BENJAMIN, 2011, p. 43).

⁶ El libro-álbum constituye un género posibilitado a partir de la década del cincuenta por las tecnologías de la impresión gracias a las cuales texto escrito e imagen podían convivir (SILVA-DÍAZ, 2006, p. 33). Con una importante expansión en los años 80, ha llegado a conformar un elemento principal en canon de la literatura infantil contemporánea. En él, las imágenes, a diferencia de lo que ocurre con las ilustraciones tradicionales, pasan a construir significado en un nivel de interdependencia total respecto de la palabra, al punto de que “uno [el texto] no se puede entender sin las otras [las palabras]” (SILVA-DÍAZ, 2006, p. 32). Lejos de repetir lo enunciado por el texto, las figuras lo complementan, lo contradicen o incluso, para un lector atento, pueden sugerir nuevas interpretaciones. Ello pone en juego la relación espacial y visual entre lo verbal-escrito y lo icónico, elevando también el diseño a un factor de producción de significado.

Niño y adulto deben, entonces, compartir un interés común, para la idoneidad de un libro infantil. Pero, ¿es preciso buscar ese interés común en las “preocupaciones y modas del día”? Con ello, Benjamin se refiere evidentemente a una estrategia comercial, que poco tendrá de criterio estético. Pensemos, sin ir más lejos, en las mesas de literatura infantil de las librerías de grandes cadenas, atestadas a simple vista de los ídolos pasajeros del momento: ¿cuántas veces no debimos agacharnos a ras del piso, o estirarnos para alcanzar el estante más alto, para encontrar uno de esos preciados libros infantiles que sabemos de calidad...? Y ni hablar de poesía para niños, cuyo requerimiento desconcierta hasta al empleado más bienintencionado. Ello, a pesar de lo que acertadamente señala Karen Coats, en el ámbito estadounidense:

Poetry is certainly alive, if not entirely well, in children’s culture [...]. Moreover, children’s poetry is a thriving market concern, with picturebooks featuring the work of a single poet or with rhyming text, omnibus and more discretely themed anthologies, and verse novels forming a healthy percentage of the five thousand books published for children in the US each year. In fact, there is so much poetry in the swirl of childhood life and culture that Tarr and Flynn say we take it for granted (COATS, 2013, pp. 127-128).

Pero esta recepción de masas se muestra como un arma de doble filo. Por un lado, Benjamin la considera como una base para la revolución por medio del arte, pues —como señala Ibarlucía— para Benjamin, “la literatura debe nutrirse del riguroso intercambio entre acción y escritura” (IBARLUCÍA, 1998, p. 82)—. Y en estos términos introduce las ideas relativas a ello presentadas en el “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”:

Los conceptos que seguidamente introducimos por primera vez en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística (1973, p. 18).

Así planteado, ¿bajo qué aspectos se relaciona el arte —en nuestro caso, la literatura para niños, más entendida como experiencia (IBARLUCÍA, 1998, 92-93) que como medio estandarizado y consagrado— con la revolución? Como puntualiza Ibarlucía, “para Benjamin, la politización del arte no consiste en la transmisión de contenidos revolucionarios a través de los canales de la cultura burguesa, sino en la creación de las formas mismas de una cultura radicalmente nueva” (1998, p. 90). En este sentido, el libro-álbum, género al que pertenece *Arrotró*, y que se evidencia como un desarrollo artístico posibilitado por el surgimiento de nuevas tecnologías de diseño y edición, podría conservar, en su configuración del lector ideal niño como lector activo, el “potencial político de los procedimientos de vanguardia”, que Benjamin elogiaba en el surrealismo, “fundamentalmente por su uso disruptivo de la técnica” (IBARLUCÍA, 1998, 96).

Sin embargo, si se piensa en que “el capitalismo es, para Benjamin, un espeso sueño que se ha derramado sobre Europa”, mientras que “el ‘despertar’ colectivo es sinónimo de la toma de conciencia revolucionaria” (IBARLUCÍA, 1998, pp. 11-12), la recepción de masas puede también resultar funcional a esta somnolencia del capitalismo. El mismo del libro-álbum, cuyo

potencial intersemiótico hemos descrito, en el caso de *Arrorró*, como favorable para la configuración de un lector activo niño, ha demostrado en estos últimos tiempos correr el riesgo de transformarse en una moda, víctima de la mercantilización editorial. Por ella, el libro-álbum, que, entre muchas otras características, hereda del cine esa cualidad de que en su recepción de masas coincidan “la actitud crítica y la fruitiva” (BENJAMIN, 1973, 47) puede llegar a descartar esa actitud progresiva, instalándose en una nueva convencionalidad. En este sentido, conservaría actualidad la percepción de Benjamin (1989, p. 71) respecto de los libros para niños con temáticas de moda: estos acatan los dictámenes de un sistema que, por considerar todo reproducible, lo hace también vendible, desdeñando la posibilidad que hubieran tenido de erigirse como un espacio de libertad tanto para el autor como para el lector.

4 ¿En qué piensan arrullador y arrullado? Memoria poética, objetos del *kitsch* y puesta en voz

En el marco de las canciones de cuna, y ante su inherente necesidad de una confluencia que permita dormir al niño, ¿en qué pueden coincidir, entonces, el interés del niño y el del adulto, si no conviene recurrir a los temas de moda, y si muchas veces —como se evidencia en *Arrorró*— sus intereses son contrapuestos? En esa cualidad, podríamos decir, mágica de las canciones de cuna que permite, en el momento de la puesta en voz, una suspensión del tiempo, para que convivan distintos tiempos. Ello nos introduce en la cuestión de la memoria y de las dimensiones estéticas que supone.

En efecto, ante el impulso de la historia hacia el futuro —que Benjamin describe bajo la forma del ángel de la historia, quien “ha vuelto el rostro hacia el pasado”, y es impulsado hacia el futuro, al que le da la espalda (BENJAMIN, 1973, p. 183)—, la memoria constituye el único modo de salvar lo que inevitablemente se pierde. Por ello, en el ámbito que nos interpela, todo enunciador de una canción de cuna —sea un arrullador empírico, sea un autor que escribe un poema sentado a su escritorio, sea un cantante que debe interpretar una versión ya musicalizada...— debe ponerse en contacto, así sea de modo inconsciente, con el niño que fue; y ello se da a través de la memoria⁷.

Preciso es, en este sentido, reconocer sus imperfecciones y limitaciones, pues Benjamin comenta también: “Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia” (1982, p. 76). Así, el filósofo se apega a la nostalgia, como proceso paralelo a la memoria en la mirada individual hacia el pasado, por cuanto aquello que se rememora despierta la nostalgia, en una relación metonímica con la totalidad, que incluye tanto lo que se recuerda como lo que se ha olvidado: “La nostalgia que despierta en mí [su juego favorito de la niñez] demuestra cuán estrechamente ligado estaba a mi infancia. Lo que busco realmente es ella misma, toda la infancia” (BENJAMIN, 1982, p. 77).

La mirada hacia el pasado, caracterizada aquí por la nostalgia y la memoria, acompaña una relación particular entre el sujeto y el mundo de las cosas. En este ámbito se desarrolla la noción del *kitsch* que Benjamin expone en su temprano escrito “Onirokitsch”, vinculado al “mundo de las cosas [*Dingwelt*]”. Este “reviste dos caras: el kitsch de la vida cotidiana [...] y la

⁷ El sentido político de esta mirada hacia el pasado es acertadamente apreciado por Susan Buck-Morss: “Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia adelante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal como ésta realmente ocurrió, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido)” (1995, p. 112).

cultura material que rodea a la infancia” (IBARLUCÍA, 1998, p. 20). La relación entre el niño y las cosas se encuentra signada por una repetición, en una forma de banalidad enriquecida: “La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos [...], con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca” (BENJAMIN APUD IBARLUCÍA, 1998, p. 112). De forma análoga, los surrealistas están “sobre la huella [...] de las cosas” (BENJAMIN APUD IBARLUCÍA, 1998, p. 113). Por ello, Ibarlucía transmite que, en la visión de Benjamin, los surrealistas, “súbitamente de regreso en la infancia, [...] dan vueltas alrededor de los objetos caídos en desuso” (IBARLUCÍA, 1998, p. 64).

Esos objetos, que muchas veces, en los hogares, reviven gracias a la imaginación del niño, destacan en la configuración espacial de la canción de cuna “Luciérnaga”, con letra de María Emilia López y música de Mariana Baggio (en *Luna con duendes*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2013):

Duérmete, mi luciérnaga,
que ya no es hora
de encender unicornios
ni caracolas.
Duérmete, mientras tejo
cantos del día,
salpicando a la luna
con tu alegría.

Si te traigo un carrito
lleno de duendes,
es para que te ayuden
con lo que sueñes.
Si te arrullo en mi aroma
de fruta fresca,
los jilgueros que duermen
se desperezan.

Duérmete, mi luciérnaga,
que ya no es hora
de encender unicornios
ni caracolas.

El hablante lírico aparece aquí caracterizado desde la labor cotidiana del tejido, que en las canciones de cuna tradicionales es una de las tareas representativas de una vivienda popular; pero esta acción se ve metaforizada, remitiendo al canto el lugar del tejido, para desde allí revivir el día, en el ámbito nocturno custodiado por la luna. Resulta notorio que, si bien la voz poética reconoce que “ya no es hora”, con una proyección hacia el sueño futuro, no deja de mirar hacia el pasado, para recuperar lo vivido en el día. El espacio, si bien difuso e íntimo, está salpicado por una nómina de objetos que mezcla elementos del mundo natural con personajes maravillosos: por un lado, “luciérnaga”, “caracola”, “jilguero”, “caracolas”; por el otro, “unicornios” y “duendes”. Esta recopilación de elementos, único detalle de descripción espacial, podría representar, puestos a buscar un hilo conductor, una colección de adornitos dispares, de

las que se suelen encontrar en las estanterías de las casas, y que despiertan la fascinación de la mirada infantil. Por ello, la acción del niño, que la canción busca evitar, es la de encender esos objetos —uno de cada mundo, pues se resiste a dejarlos escapar del mundo de las cosas conocidas y, por lo tanto, utilizadas.

Surgido en la época de la reproductibilidad técnica, como una “caída vertical’ desde el más alto nivel del genio al ‘plano de la banalidad’”, y, en consonancia con el desmoronamiento del aura, identificado con “toda manifestación de ‘mal gusto’, cultivada o no”, el *kitsch* tiene como “objetivo básico [...] la estetización, lo decorativo, el efecto bello” (IBARLUCÍA, 1998, p. 63). Pero, como comprobamos en la mirada infantil de “Luciérnaga”, su verdadero potencial se revela en el descubrimiento de un nuevo tipo de relación entre el sujeto y los objetos. Y, al igual que los surrealistas descritos por Benjamin, los autores de canciones de cuna sondan en esta relación, para su configuración del espacio, “en el matorral de la prehistoria [...] buscan el árbol totémico de los objetos”. Y, concluye Benjamin, “la suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch. Éste es la última máscara de banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación, para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas” (BENJAMIN APUD IBARLUCÍA, 1998, pp. 113-114).

De este modo, la memoria y la recurrencia de objetos del pasado, teñidos por el encanto del *kitsch*, tienden puentes entre el hoy y el ayer, entre el niño que fui y quien hoy es niño, entre la aparición de lo sobrenatural y la del juego, como mostración vital de los valores estéticos. Sólo a través de la memoria el adulto podrá apelar a esa “infancia eterna” (PESCETTI, 2018, p. 13) que reside en todos nosotros⁸. ¿Y para qué? Benjamin es claro al respecto:

Es conocida la escena de la familia reunida bajo el árbol de Navidad: el padre profundamente concentrado en jugar con el trencito que acaba de regalar al hijo, mientras éste lo observa llorando. Si el adulto se ve invadido por semejante impulso de jugar, ello no es producto de una simple regresión a lo infantil. Es cierto que el juego siempre libera. Rodeado de un mundo de gigantes, los niños al jugar crean uno propio, más pequeño; el hombre, brusca y amenazadoramente acorralado por la realidad, hace desaparecer lo terrorífico en esa imagen reducida. Así le resta importancia a una existencia insoportable y ello ha contribuido en gran manera al creciente interés que han despertado desde el fin de la guerra los juegos y libros infantiles” (1989, pp. 81-82).

Socorrido en su angustia existencial por esa mirada de infancia, en la que los objetos relumbran, el adulto puede identificarse con el niño escondido detrás de la cortina: entre la presunta seguridad de los conocidos recovecos, surge el extrañamiento, anclado en el Yo que se metamorfosea. La mirada es estética, y la función del esconderse consisten en teñir todo lo demás de magia, generando un extrañamiento (BENJAMIN, 2011, p. 44). Gracias a esta misma mirada, el niño no resulta frente a los libros ilustrados un lector pasivo, para nada. Al respecto, afirma Benjamin:

⁸ Benjamin parece hacer patente esta eternidad de la infancia, inscripta dentro de cada adulto, en sus escritos acerca de los niños, o, en particular, de su propia niñez. *Infancia en Berlín hacia 1900* (Benjamin, 1982) constituye un paradigma de ello.

No son las cosas las que surgen de las páginas a los ojos del niño que hojea las ilustraciones, sino que es él mismo quien, por su contemplación, va a penetrar en ellas, como una nube se sacia del policromo resplandor del mundo de las imágenes [...]. En ese mundo tenso de colores, poroso, donde a cada paso todo cambiará de sitio, el niño es acogido como un compañero de juego. Cubierto con todos los colores que capta en su lectura y en su visión, se adentra en una mascarada y participa en ella (2012, p. 106).

Este modo de ver el mundo es lo que le permite al niño —y al adulto transformado— disfrutar de los “universos diminutos” (BENJAMIN, 2012, p.153) que le supone el juego. Sobre esta mirada de niño y su productividad poética, Cecilia Bajour— ha dicho:

En su gradual descubrimiento del mundo a través de la palabra, los niños suelen asociar con total desparpajo elementos insospechados y así activan usinas de metáforas y animaciones de lo inanimado [...], donde el choque entre las imágenes disímiles o cercanas, las inversiones lógicas o la desautomatización de frases hechas son algunos de los atajos para llegar al camino metafórico (BAJOUR, 2013, párr. 49).

Tal mirada desautomatizadora del niño es la que pone en acto Benjamin cuando, en Infancia en Berlín hacia 1900, recuerda la canción infantil del “hombrecillo jorobado”. Sobre la base de la obra literaria, según la cual el hombrecillo siempre se adelanta a los pasos del niño, la imaginación desautomatiza el mundo circundante, hasta el punto de que todas las cosas se transfiguran, ante la preeminencia casi palpable de la figura irreal: “Las cosas se sustraían [...], se encogían y parecía que les crecía una joroba que las incorporaba por largo tiempo al mundo del hombrecillo” (BENJAMIN, 1982, p. 138).

Siguiendo este aspecto de la poesía infantil, abierto al extrañamiento y a la metáfora, la canción de cuna propone también una versión reducida del mundo, una “visión de mundo a escala de poema” (BAJOUR 2013, párr. 27). Allí, los objetos y las acciones se poetizan de modo tal que el receptor se sumerja en ese mundo, generando lo que Oomen llama “espacio de percepción”: “en poesía [...] se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él” (OOMEN APUD POZUELO YVANCOS, 1999, p. 189). Estas palabras de Oomen para describir una cualidad de la lírica bien pueden corresponderse con la descripción benjaminiana de los sueños, pues para Benjamin, “las imágenes oníricas no se presentan signadas por la lejanía, sino por la cercanía y la familiaridad” (IBARLUCÍA, 1998, p. 32).

En cierto sentido, las canciones de cuna —populares y masivas— recuperan en parte el carácter aurático, pues se enuncian en —o tematizan— un momento en el que la inmediatez de la imperiosa funcionalidad y la intimidad de la puesta en voz erradican cualquier posibilidad de reproductibilidad. En este instante performático —que también es juego para que el adulto cansado logre “resta[r] importancia a una existencia insoportable” (BENJAMIN, 1989, p. 82)—, la voz logra hacer presente al cuerpo, como un excedente suyo: se trata de la experiencia espacio-temporal del acto de decir poético. Sin embargo, la voz poética que enuncia una canción de

cuna no se muestra lejana, sino que esa familiaridad del espacio de percepción que refería Oomen acerca al niño al mundo enunciado. Y ello se da incluso en las canciones de cuna que García Lorca denomina “de aventura poética”, aquellas en las que, en un tono melancólico, se describe un paisaje, generalmente nocturno, en el que uno o dos personajes innominados desarrollan una acción muy sencilla. El efecto de este tipo de nanas reside en que “la madre lleva al niño fuera de sí, a la lejanía, y le hace volver a su regazo para que, cansado, descanse” (GARCÍA LORCA, 1969, p. 100).

Así, un género de consabida dualidad —entre lo apelativo y lo afectivo (GARCÍA LORCA, 1969), entre lo íntimo y lo polifónico...— presenta, además, una conjunción entre la lejanía y el acercamiento. El adulto aleja al niño, considerándolo otro; pero la memoria opera de modo tal que el arrullador debe volver a acercar al niño, acercándose, primero, al niño que él antes fue. Este movimiento acorta distancias insospechadas: el mismo Benjamin recuerda: “en aquella época [en la infancia] la orilla de ser adulto me parecía separada de la mía por el cauce de muchos años”⁹ (1982, p. 53). Y el proceso tampoco finaliza en el momento de enunciación particular, sino que surge allí, también en términos benjaminianos, la huella que dejará la enunciación concreta de una canción de cuna en el niño: a través de la representación de la corporalidad vocal del arrullador, que el pequeño conservará en su memoria¹⁰.

5 Conclusiones

Como hemos visto en el presente trabajo, la voz niña y la adulta confluyen en las canciones de cuna, unidas no por las modas pasajeras, sino por la magia de un juego poético sin afectaciones. En ese momento de perfecta unión entre el arte y la vida, el niño percibe el momento aurático en una duermevela forzosa que lo hipnotiza hasta el sueño; el adulto, por su parte, reconoce en su voz arrulladora la huella de su propia infancia, e incluso de las voces de quienes lo precedieron —lo que Monteleone llama “linajes culturales” (MONTELEONE, 1999, p. 150)—, y la expresión de esa memoria, tiñendo la configuración del espacio poético de objetos del pasado, recupera el *kitsch* como energía, como potencialidad renovadora.

Enunciadas, a través del canto, en un contexto regido por las necesidades conjuntas del niño y el adulto, las nanas nos proponen sumergirnos en un gesto estético en el que se aúnan la memoria y la nostalgia, para así repensar desde nuestra adultez la imagen de niño al que nos dirigimos. Un niño que, poniéndose al margen de un sistema homogeneizante, pueda recuperar desde la recepción un ámbito de libertad.

⁹ Resulta curioso pensar que, para poder evocar esto, Benjamin ya debió recorrer de vuelta ese camino de años, a través de la memoria.

¹⁰ Un excelente ejemplo de este proceso nos lo brinda el contexto dramático original en el que se inserta la conocida pieza “Summertime”, compuesta por Gershwin como parte de su ópera *Porgy and Bess* (1935), con libreto de Ira Gershwin y DuBose Heyward. En el contexto de la ópera, “Summertime”, con su melodía y su texto, figura dos veces. La primera, al inicio del primer acto, cuando Clara intenta infructuosamente dormir a su bebé. La segunda, al principio del tercer acto, cuando Bess canta al bebé, ante la ausencia de sus padres, que acaban de morir. Allí se configura como una suerte de calma después de la tormenta, que tensiona la atmósfera posterior al clímax. Esta repetición pone en evidencia que la voz de esta madre que describe el mundo y lo transmite queda inscripta en la melodía y en el texto de su arrullo, independientemente de su interpretación concreta —de más está mencionar la innumerable cantidad de interpretaciones que ha tenido esta pieza, desligada ya del contexto dramático de la ópera—. Por ello, la reaparición de “Summertime” al principio del tercer acto, en boca de Bess, no resulta antojadiza, pues expresa la necesidad de representación de la voz materna, en el contexto del dolor de su pérdida.

Bibliografía citada

Bibliografía primaria (obras de Walter Benjamin, y canciones de cuna analizadas)

- BAGGIO, M. et al. *Luna con duendes. Canciones, arrullos y susurros para la hora de dormir*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Tesis de filosofía de la historia. In: _____. *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.
- BENJAMIN, W. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- BENJAMIN, W. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad. J. Thomas. Buenos Aires: Nueva visión, 1989.
- BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedeman. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, W. Ampliaciones. In: _____. *Calle de sentido único*. [Digital]. Trad. A. Brotons Muñoz. Titivillus, 2011.
- BENJAMIN, W. *Desembalo mi biblioteca: el arte de coleccionar*. Trad. F. Ortega. Barcelona: Centellas, 2012.
- KAUFMAN, R.; TURDERA, C. *Arrorró*. Buenos Aires: Pequeño Editor, 2013.
- WALSH, M. E. *Canciones para mí*. [Disco de vinilo]. Buenos Aires: CSB – Entré, 1963.

Bibliografía secundaria

- ALVARADO, M.; MASSET, E. El tesoro de la Juventud. *Filología*, Buenos Aires, v. XXIV, 1.2, pp. 41-59, 1989.
- ANDRUETTO, M. T. Hacia una literatura sin adjetivos. *Imaginaria*, Buenos Aires, v. 242, 2008. Disponible en: <<http://www.imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>>. Acceso en: 12 en. 2020.
- BAJOUR, C. Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy. *Imaginaria*, Buenos Aires, v. 332, 2013. Disponible en: <<http://www.imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>>. Acceso en: 5 mar. 2020.
- BAJOUR, C.; CARRANZA, M. Abrir el juego en la literatura infantil y juvenil. *Imaginaria*, Buenos Aires, v. 158, 2005. Disponible en: <<https://www.imaginaria.com.ar/15/8/abrir-el-juego.htm>>. Acceso en: 15 mar. 2020.
- BRAVO-VILLASANTE, C. *Historia de la Literatura Infantil Española*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor, 1995.

- CARRANZA, M. Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil. *Imaginaria*, Buenos Aires, v. 313, 2012. Disponible en: <<http://www.imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>>. Acceso en: 28 abr. 2020.
- CERRILLO TORREMOCHA, P. C. Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica. *Revista de Literaturas Populares*, Morelia, v. 7/2, pp. 318-339, 2007.
- COATS, K. The Meaning of Children's Poetry: A Cognitive Approach. *International Research in Children's Literature*, Edinburgh, v. 6, 2, pp. 127-142, 2013.
- DAIKEN, L. *The lullaby book*. London: Edmund Ward, 1959.
- DI MARCO, M. Poesía infantil y diálogo intersemiótico: la teoría de la lírica frente a un receptor niño que lee imágenes. *Meridional*, Santiago de Chile, v. 9, pp. 355-379, 2017.
- DÍAZ RÖNNER, M. A. *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1989.
- GARCÍA LORCA, F. Las nanas infantiles. In: _____. *Prosa*. Madrid: Alianza, 1969.
- IBARLUCÍA, R. *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- IBARLUCÍA, R. Revolutionary Laughter: The Aesthetico-Political Meaning of Benjamin's Chaplin. *Aisthesis*, Firenze, v. 12 (2), pp. 135-150, 2019.
- MARIÑO, R. Cambiando de tema.... *La Mancha*, Buenos Aires, v. 8, 1999. Disponible en: <<http://www.imaginaria.com.ar/00/4/cambiandodetema.htm>>. Acceso en: 24 jul. 2020.
- MONTELEONE, J. Voz en sombras: poesía y oralidad. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, v. 7, Rosario, 1999.
- MORERA DE HORN, E. *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador, 1983.
- PESCETTI, L. *Una que sepamos todos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- POZUELO YVANCOS, J. M. Pragmática, poesía y metapoesía en «El Poeta» de Vicente Aleixandre. In: CABO ASEGUINOLAZA, F. (coord.). Madrid: Arco Libros, 1999.
- SILVA-DÍAZ, M. C. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10803/4667>>. Acceso en: 19 jul. 2017.
- VIGGIANO ESAIN, J. *El niño en función folklórica*. Córdoba: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Doctor Pablo Cabrera", Universidad Nacional de Córdoba, 1954.

Recebido em: 04/08/2020

Aceito em: 14/10/2020