

RITMOS Y SÍMBOLOS EN TORNO A LA CUNA: ELEMENTOS DEL *NONSENSE* Y DE LAS COPLAS TRADICIONALES ESPAÑOLAS EN TRES POEMAS DE JULIO ALFREDO EGEA

MARINA DI MARCO

Resumen:

Las canciones de cuna y los ritos que anteceden al sueño constituyen lugares privilegiados para la enunciación y el enriquecimiento del imaginario infantil. En los poemas del español contemporáneo Julio Alfredo Egea, este imaginario se nutre del estilo del *nonsense* y de los temas presentes en las coplas de cuna tradicionales de España, siempre para renovar la interpretación de estos géneros. Tanto en su musicalidad interna como en las isotopías que atraviesan su contenido, las nanas de Egea se regirán por una unión entre lo tradicional y lo moderno, que deriva de la identificación del enunciador adulto con el enunciatario niño. Todo ello nos llevará hacia una concepción de la infancia en la que la voz del canto inocente se confunde con los ecos de la guerra y con el rugir de los medios de comunicación.

Palabras clave: Infancia – Canciones de cuna – Julio Alfredo Egea – *Nonsense* – Coplas tradicionales españolas.

Abstract:

Lullabies and other rituals that come before bedtime imply privileged places for the enunciation and enrichment of the imagination of children. In poems of the contemporary Spanish poet Julio Alfredo Egea, this imaginary arises from the style of *Nonsense* and on the themes presented in Spanish traditional songs, always to renew the interpretation of these genres. In their internal music, as well as in the isotopies that go through them, Egea's lullabies will be the result of a combination of both traditional and modern elements. Such combination, which comes from the fact that the adult identifies himself with the child, shall guide us into an image of childhood in which the voice of innocent singing mingles with the echoes of war and the roaring of the mass media.

Keywords: Childhood – Lullabies – Julio Alfredo Egea – *Nonsense* – Spanish folk songs.

Introducción

La canción de cuna, que se encuentra dentro de la lírica aplicada, se define por su función específica: hacer dormir al niño. En su misión ritual, muchas veces desdeña el sentido de la letra —como lo atestigua el género inglés *nonsense*, cuyas composiciones se han llegado a utilizar como canciones de cuna—, para privilegiar aspectos fonéticos, rítmicos y melódicos que acierten a cumplir esta tarea. En el esquema enunciativo del género, los elementos fundamentales serán, por lo tanto, el enunciador —la madre, la nodriza, el padre...— y el enunciatario, es decir, el niño. El contenido de las canciones toma muy a menudo al niño como receptor, enunciándolo desde la presencia de algún vocativo. Por lo general, estas apelaciones directas vienen acompañadas por el posesivo singular —‘mi niño’, ‘niño mío’— o incluso por un epíteto, como ‘niño lindo’, que —con la fuerte base antropológica de que ninguna madre verá a su niño feo— termina siendo sumamente formulístico. Además, en la expresión catártica de la madre, ella incluirá elementos de su quehacer diario, dando así cuenta del contexto que se vive en el hogar. Mientras ella canta, el ambiente se llena de una cantidad de seres sobrenaturales benéficos, y otros seres del mismo tipo son conjurados en defensa del niño. En otros casos, sucede lo contrario: los seres maléficos son invocados por la madre como forma de amenaza si el niño no se llega a dormir. En definitiva, como expresa Enriqueta Morera de Horn, “la voz de la madre, idealmente, acompaña la entrada del niño a un mundo de maravilla”¹. Las canciones de cuna y los ritos que anteceden al sueño constituyen lugares privilegiados para la enunciación y el enriquecimiento del mundo del niño.

El presente trabajo forma parte de un estudio más amplio, que gira en torno al género de las canciones de cuna y, puntualmente, a aquellas composiciones que podemos considerar como ‘canciones de cuna de autor’. Teniendo en cuenta sus raíces folklóricas y la preeminencia de su funcionalidad, buscamos analizar las letras de las nanas desde un enfoque discursivo en el que se recupere toda la información posible acerca del enunciador y del enunciatario, sin olvidar el contexto en el que se desarrolla este canto. Pretendemos, en última instancia, establecer en qué medida se hacen presentes el niño, los responsables de que se duerma y el lugar en el que se encuentran.

En el caso particular del autor español contemporáneo Julio Alfredo Egea, resulta fundamental el vínculo que el ‘yo lírico’ establece entre su propia infancia y la de su enunciatario niño. Por medio de esta voz, se unen, en los poemas de *Nana para dormir muñecas* (1965), temas recurrentes del cancionero tradicional español y elementos propios de la segunda mitad del

¹ MORERA DE HORN, E., 1983: 21.

siglo XX. Este autor sintetiza tanto el problema de lo religioso como el peso de la voz del adulto —identificado con el niño— y del contexto del cantar. Por otro lado, la utilización de formas métricas variadas nos permite recurrir al *nonsense* inglés y a las coplas de la tradición española, como fuentes folklóricas del poeta. Trascendiendo la descripción de un contexto inmanente al poema, Julio Alfredo Egea introduce también el valor del contexto de producción, y eleva la importancia de la cuestión social, valiéndose de la voz autobiográfica de la experiencia, y de un meditado tono de denuncia hacia los medios de comunicación.

* * *

Julio Alfredo Egea y la poesía infantil

Como hemos dicho, las canciones de cuna se encuentran dentro de la lírica aplicada. A ello podemos sumarle dos distinciones genéricas importantes: su pertenencia a la literatura infantil y su relación con lo folklórico. Las canciones de cuna llamadas 'de autor', como las que retomamos en este trabajo, no dejan de vincularse con este elemento anónimo, ya que en ellas se proyectan características de las nanas tradicionales. A la hora de interpretar las nanas de Julio Alfredo Egea, este panorama nos abre un extenso campo de posibilidades comparatísticas.

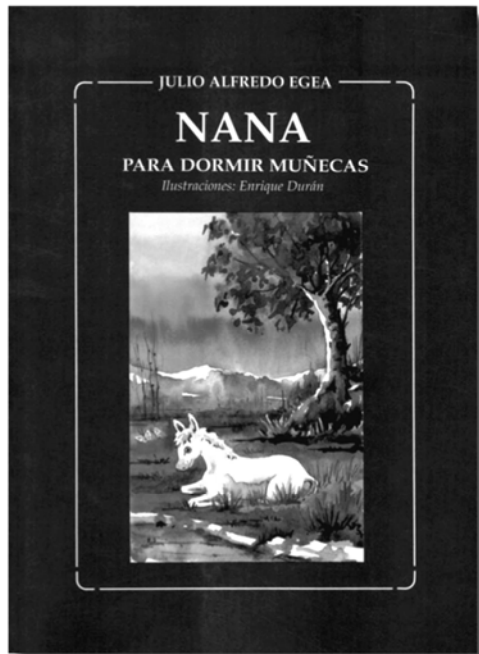
Ante todo, debemos discernir una cuestión fundamental: ¿qué se entiende por 'literatura infantil'? Tomaremos aquí la definición que Carmen Bravo-Villasante da en su *Historia de la Literatura Infantil Española*, y diremos que "[...]literatura infantil es la que se escribe para los niños"², aunque se incluyen también obras que los niños, con el tiempo, se han apropiado, y se excluyen aquellas que no son del agrado de los lectores a los que iban dirigidas. En una definición más específica de este macrogénero, Maite Alvarado y Elena Masset distinguen en la literatura infantil la intersección entre un elemento literario y un elemento apelativo, producto de la asimetría entre el autor empírico adulto y el lector empírico niño, y que "[...] supone a su vez un esfuerzo suplementario: el de construir a ese destinatario"³. Según estas autoras, lo ideal es que no se dé una contradicción entre estas dos funciones, con una apelación connotada y capaz de ser revelada por la primacía de la experiencia estética.

En este sentido, *Nana para dormir muñecas*, publicado por Julio Alfredo Egea en 1965, constituye un libro fundamentalmente propio de la literatura infantil, y en el que la referencia a un destinatario niño se evidencia desde la voluntad de atenuar el vínculo asimétrico, mediante la

² BRAVO-VILLASANTE, C., 1959: 11.

³ ALVARADO, M. & MASSET, E., 1989: 56.

construcción de una voz lírica infantil, que, necesariamente, presenta los aspectos apelativos del mensaje de forma connotada —esto sucede, entre otros, en el poema que da título a la obra, “Nana para dormir muñecas” y en poemas de juego como “La cometa”). El mismo paratexto editorial, desde la portada, indica qué tipo de lector que se encuentra implícito en la obra.



Portada de *Nana para dormir muñecas* (1ª ed., Madrid: Editora Nacional); ilustración de Enrique Durán

Para comprender el significado profundo de sus poemas, para poder hacer nuestra la voz del niño que canta a sus juguetes, debemos retornar a aquella edad en la que la naturaleza y el canto eran una sola cosa, y la poesía un modo de manejarse en el mundo. Así, la ilustración de la tapa presenta un escenario similar al del “Platero” de Juan Ramón Jiménez, de quien Egea reconoce recibir influencias⁴.

⁴ Jiménez Martínez, en EGEA, J. A., 2010: 33.

Francisco Jiménez Martínez, crítico de la obra de Egea, afirma que “[...] el subgénero infantil se rige por unas convenciones literarias específicas, que lo alejan y lo hacen distinto”⁵. Por ello, no duda en relativizar la importancia de *Nana para dormir muñecas* en el desarrollo de la poesía de Egea, y lo excluye de cualquier posible periodización. Sin embargo, creemos que la resignificación que hace Julio Alfredo Egea de los elementos folklóricos, sumando aportes de las coplas tradicionales y del *nonsense* al género de las canciones de cuna, incluyen la posibilidad su recepción por parte de un público adulto. Como señala Carmen Bravo-Villasante, “es imposible en algunos casos trazar una línea formal entre el género infantil y el de los adultos”⁶.

Pero esta frontera no aparece difuminada solamente en lo que respecta a la construcción del receptor de la obra. Tomamos para este trabajo sólo tres poemas, “Nana del miedo”, “Súplica” y “Ya no hay brujas”, y en ellos podemos distinguir, como factor común, la presencia de una voz poética en la que, a través de la enunciación o de la memoria, se confunden el niño y el adulto, y se acortan las distancias entre el mundo infantil y el del hombre maduro.

* * *

El niño-receptor y los ritos del sueño

Las necesidades del niño y las implicancias de su proceso de formación se ven reflejadas en la multiplicidad de fenómenos folklóricos que lo rodean. En su conferencia “El niño en función folklórica”, Julio Viggiano Esain explica: “[el niño] es elemento fundamentalmente eficaz en la dinámica funcional del patrimonio folklórico [...]. No solamente encierra sino que también recoge y difunde por su propia necesidad vital infinidad de hechos folklóricos”⁷. Así, muchas de estas realidades están presentes en las canciones de cuna, y van configurando una imagen del niño, desde el punto de vista temático: “Duérmeme mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa / ponerme a coser”⁸. En esta expresión catártica de la madre, el niño aparece rodeado de las obligaciones que conlleva para ella, y el sueño constituirá principalmente el alivio de la mujer.

Sin embargo, el niño muchas veces se presenta como enunciatario —tal vez, no demasiado consciente— del discurso de quien lo acuna. Esto ocurre en “Nana del miedo”, de Julio Alfredo Egea:

⁵ En EGEA, J. A. *op. cit.*: 29.

⁶ BRAVO-VILLASANTE, C. *op. cit.*:151.

⁷ VIGGIANO ESAIN, J.,1954.

⁸ RIERA, C. (ed.), 2009: 23.

“Cinco soldados traigo
de chocolate.
Mi corazón estaba
late que late.

Cómetelos, mi niño,
muy despacito,
cómete al capitán
y al soldadito.

Tú no irás a la guerra,
Dios no lo quiera;
sólo sabrás historias
de primavera.
No me preguntes nunca
qué es la trinchera.
Para ti sea la tierra
sólo pradera.

Duerme soñando
que el Ángel de la Paz
te está guardando.”⁹

La situación inicial del poema, reflejada en su primera estrofa, establece una relación estrecha con el título: para la voz poética —cuya vivencia podemos conectar con un elemento autobiográfico: Egea vivió su infancia durante la Guerra Civil Española—, el miedo que trae la guerra es tan grande que aún la forma simbólica y dominada de un soldadito de chocolate infunde terror. Según indica Fryda Schultz de Mantovani, “el miedo, en todas sus gradaciones, hasta la que llega al estado zozobante del terror, es uno de los acontecimientos que más impresionan la vida infantil”¹⁰.

¿Qué le dará al niño, entonces, la seguridad que necesita, frente al canto de una voz poética azorada por los recuerdos de su propia infancia sin paz? Llama la atención, con respecto a la mayoría de las canciones de cuna que toman como enunciatario explícito al niño, que el primer verbo en imperativo, el más cercano al vocativo ‘niño mío’, no se vincule con el dormir, sino con el comer. Este acto de la nutrición previene un posible daño, que volvería real aquello a lo que se teme, y que se simboliza en los

⁹ EGEA, J. A. *op. cit.*:393.

¹⁰ SCHULTZ DE MANTOVANI, F., 1968: 22.

soldados de chocolate. Por otro lado, la tercera estrofa presenta una súplica —“Dios no lo quiera”—, y se refiere al tema de las historias que narra el padre o la madre, y ante las cuales el niño está lleno de preguntas. Recién en la cuarta estrofa llegamos al imperativo “duerme”, matizado por la suavidad del gerundio “soñando”. Así, un análisis detallado de las estrofas nos permite descubrir que la “Nana del miedo” se encuentra atravesada por un eje semántico fundamental para el género de la canción de cuna: los ritos que anteceden al sueño, en este caso, la comida, el cuento y la oración. Estos tres elementos se vinculan para garantizarle al niño la paz, bajo la custodia de un ángel.

Excepto por la eliminación de un posible último verso, la estrofa final guarda una estrecha relación, desde su métrica —versos impares heptasilábicos libres, y pares pentasilábicos, con rima consonante— y desde su significado, con canciones de cuna en forma de copla de seguidilla, pertenecientes a la tradición española:

“Duérmete, niño mío,
duerme y no llores,
que te mira la Virgen
de los Dolores.”¹¹

Así, la memoria del enunciador y el género tradicional de la copla se unen para instrumentar una canción de cuna en la que el rito previo al sueño aparece pleno de sentido, y cumple su función primordial de invocar a un protector sobrenatural para el niño.

* * *

El niño-enunciador y la denuncia a los medios de comunicación

A diferencia de “Nana del miedo”, el poema de *Nana para dormir muñecas* “Súplica” presenta como enunciador al niño. El enunciatario es la abuela, a quien el niño le suplica atención:

“Cuéntame ese cuento, abuela,
y apaga el televisor,
de la princesa encantada
y de aquel lobo feroz.

Dime si en la primavera
hará nido el ruiseñor
en el rosal del jardín

¹¹ RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.), 1951: 27.

y bajo la acacia en flor.

Cuéntame como veías
el mundo a tu alrededor
cuando eras como yo.
Repásame la lección.

Quiero mirar a la Luna
mientras escucho tu voz
y espero a la primavera.
Apaga el televisor.”¹²

La repetición del leitmotiv “apaga el televisor” expresa, en esta resignificación de lo religioso, una fuerte denuncia contra los medios de comunicación. Si lo relacionamos con cada punto de la petición del niño, veremos que, desde la concepción del enunciador niño —contagiada, por así decirlo, de una visión adulta—, el televisor se presenta en el contexto de enunciación del poema como un elemento físico avasallador, que impide la presencia de las cosas que le gustan al niño: los cuentos de hadas, la naturaleza, las anécdotas familiares y la paz, que está simbolizada en la luna.

La forma tradicional de copla romanceada que adopta este poema —con sus versos octosilábicos de rima asonante en los pares— nos permite establecer, desde su rima, algunas asociaciones interesantes con la palabra “televisor”. En la primera estrofa, su rima con “feroz” lo reviste de una cantidad de significados que, desde el imaginario infantil, se vinculan directamente con el mal. En la última estrofa, en cambio, su rima con “voz” establece una relación antitética: la abuela no podrá hablar si el televisor sigue encendido. Por eso es que el enunciador del poema no puede sino ser el niño. Por ello, el pequeño dirige su súplica a su abuela, y esta súplica toma la forma de un poema. Nobile afirma:

“[la poesía] reivindica un papel y un significado importantes en la civilización tecnológica, deformante y caótica [...], como salvaguardia de la libertad de la persona y de la individualidad irrepetible de la persona, contra los peligros presentados por una sociedad heterodirigida, áridamente tecnocrática, alienante y masificadora”¹³.

Pero esta fuerte denuncia, expresada de forma calma por intermedio de la voz del niño, no puede quedar sin una solución, sin una respuesta. El

¹² EGEA, J. A. *op. cit.*: 408.

¹³ NOBILE, A., 1920: 68.

tema de lo social, según Jiménez Martínez, es una constante en la obra de Egea, pero no a la manera de la poesía social de la Generación del 50:

“El planteamiento teórico de fondo en la obra de Julio Alfredo Egea es distinto y contiene otra dimensión, de tipo moral y cristiano [...]. Poesía social, crítica, solidaria y Cristiana, de un cristianismo de base.”¹⁴

Desde su cristianismo de base, Egea retoma aquí una posible solución a la alienación que rodea, amenazante, a la infancia: no puede resultar tan difícil alejarse del televisor, y brindarle a los niños aquello por lo cual nos suplican: una figura que enseñe y que proteja.

* * *

Un testigo del rito: símbolos y sinsentido

En el poema “Ya no hay brujas”, y en su estructura de aparente *nonsense*, encontraremos la respuesta que da Egea a todos esos males que aquejan a los niños, desde la posibilidad de la guerra hasta la alienación provocada por los medios de comunicación.

“Fue que la Luna
pintó las chimeneas
una por una.
Se han muerto las brujas.
Burbuja
de bruja
no queda en la noche.
Los ángeles rubios
que viajan en coche
por la Vía Láctea
lo pueden decir,
que sí,
que no queda ni una
gracias a la Luna.
La noche roba
y convierte en estrella
la última escoba.
Lo puede decir
el mochuelo cojo
que desde su olivo
rascaba su ombligo
y cerraba el ojo.

¹⁴ En EGEEA, J. A. *op. cit.*: 31.

Que sí.
Yo también lo vi.
Que no queda ni una
gracias a la Luna.”¹⁵

Aquí, los males están claramente representados por las brujas, antagonista habitual en los cuentos de hadas (GONZÁLEZ, 1995). Pero, ¿quién vence a este agresor? El yo lírico aparece sólo como testigo. Lo acompañan en esta función dos personajes que habitualmente ayudan al protagonista, y que aquí se limitan, también, a observar su accionar: los ángeles y el “mochuelo cojo” que vive en el olivo, y que, podemos arriesgar, tiene como fuentes posibles al personaje que cumple la función de donante en el tradicional cuento “El pájaro verde”, de Fernán Caballero. ¿Quién es, entonces, el héroe? Sin ningún ayudante, la vencedora es la Luna, gran figura de los *nonsense* tradicionales. Este aparente *nonsense* de Egea, que intercala versos de tres sílabas y genera una musicalidad en la que predominan el ritmo y un cierto sonido de balanceo, constituye, desde los aspectos de su letra que remiten al imaginario, una verdadera nana.

Para comprender esto, es necesario estudiar el nivel simbólico en el que la Luna y la noche se funden en un solo actante, para ver en “Ya no hay brujas” la solución a los problemas del niño. Morera de Horn explica que las canciones de cuna se encuentran ligadas, en sus orígenes, a formas rituales de magia blanca, por medio de la cual se conjuraba a los espíritus malignos: la aparición de la luna, las estrellas, el sueño y la noche ejercen, según esta autora, una función benéfica para el individuo. Morera de Horn se pregunta:

“¿Constituyen las canciones de arrullo, entonces, al menos poéticamente, especies cantadas de la ‘magia blanca’, con una carga pragmática y ceremonial? ¿Lilith [una fuerza demoníaca] y los genios malos de la noche están huyendo desde entonces conjurados por Heng-ngo, la luna Blanca, señora Buena de la noche que diluye el miedo con su claridad [...]?”¹⁶.

Efectivamente, en “Ya no hay brujas”, Julio Alfredo Egea ha logrado un poema perfecto para mostrar qué necesita de los adultos la infancia, y mediante qué formas se expresa esta necesidad en el imaginario de los más pequeños. En su sabiduría primigenia, la magia blanca de las canciones de cuna plantea la necesidad de que, frente a las brujas o demonios de la guerra y de los medios de comunicación, los adultos les brindemos a los

¹⁵ EGEEA, J. A. *op. cit.*: 411.

¹⁶ MORERA DE HORN, E., 1983: 40.

niños, con nuestra voz, el testimonio protector de que el bien siempre vence al mal.

Hemos visto cómo el poeta Julio Alfredo Egea toma los géneros tradicionales del *nonsense* y la copla, para brindarles, en su confluencia con la canción de cuna, un nuevo significado. A través de sus tres poemas “Nana del miedo”, “Súplica” y “Ya no hay brujas”, este poeta expresa una visión de la infancia en la que el efecto protector de los ritos del sueño, a través de la música, tiene un papel fundamental. Desde su visión de mediados del siglo XX, este poeta incluye, como parte del imaginario que rodea a los niños, los peligros posibles de la guerra y los medios de comunicación.

¿Cuál es la defensa que tienen los niños ante estos ataques del mundo moderno? ¿Cómo les damos ese indispensable testimonio de que el bien vence al mal? ¿Cuál es la mejor atención que podemos hacerles? Sin duda, resultará fundamental acompañarlos desde la presencia de los cuentos, los mitos y las canciones, que irán generando, en torno a su cama, un espacio de protección. G. K. Chesterton resume perfectamente la importancia de estos ritos.

“At the four corners of a child’s bed stand Perseus and Roland, Sigurd and St. George. If you withdraw the guard of heroes you are not making him rational; you are only leaving him to fight the devils alone”¹⁷.

Es esta imagen, la del niño resguardado por un contexto en el que lo apelativo de la transmisión del imaginario se connota en una enunciación primordialmente estética, la que Julio Alfredo Egea construye en *Nana para dormir muñecas*, a través de la presentación de un niño enunciatario con el cual se identifica la voz adulta, de un niño enunciador consciente de los males que lo acechan, y de un contexto de la enunciación en el que el mal es ahuyentado por los poderes benéficos.

* * *

¹⁷ CHESTERTON, G. K., 2008. (“En las cuatro esquinas de la cama de un niño se encuentran Perseo y Rolando, Sigurd y San Jorge. Si retiras la guardia de los héroes no estás volviéndolo racional: solamente lo estás dejando luchar solo con los demonios”)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- EGEA, J. A.
2010 *Poesía completa*. Instituto de Estudios Almerienses.
Edición digital, disponible en
<http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDkQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.dipalme.org%2FServicios%2FAnexos%2Fanexos%2FVAnexos%2FIEA-PCJAE-V1%2F%24File%2FEgeaV1.pdf&ei=2Z11UJSJG5Ci8QScjoD4Dw&usg=AFQjCNExe5PbZ3knmEo8GrYiWtpGpKgUuQ&sig2=J9r7VvMJMOH1fkVOA0bS8g>
Consultado por última vez el 15 de noviembre de 2013.

Bibliografía consultada

- ALVARADO, M. & MASSET, E.
1989 “El tesoro de la Juventud”. *Filología, Año XXIV*
1.2, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, pp.41-59.
- BELTRÁN, V.
1976 *La canción tradicional: aproximación y antología*.
Tarragona: Tarraco.
- BETTELHEIM, B.
1979 *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BLEILER, F. (ed.).
1970 *Mother Goose's melodies*. New York: Dover.
- BRAVO-VILLASANTE, C.
1959 *Historia de la Literatura Infantil Española*. Madrid:
Revista de Occidente.
- CHESTERTON, G. K.
2008 *Tremendous trifles*. Mobile Reference.

- CRESTA DE LEGUIZAMÓN, M. L.
1984 *El niño, la Literatura Infantil y los medios de comunicación masivos*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- EGEA, J. A.
2012 “Confesión biográfica”. En <http://www.julioalfredoegea.com/entrada.htm>. Consultado por última vez el 28 de septiembre de 2012.
- GARCÍA LORCA, F.
“Las nanas infantiles”. Disponible en <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.htm>. Consultado por última vez el 31 de octubre de 2011.
- GÓMEZ YEBRA, A. A.
1990 “La más cara máscara”. En Cerrillo, P. et al. *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ, J. et al.
1995 “Transformaciones del mito en los cuentos infantiles”. En Actas del II Coloquio Internacional de Literatura Comparada “El cuento”. Homenaje a Ma. Teresa Maiorana, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995. Vol. 2, pp. 293-295.
- MORERA DE HORN, E.
1983 *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador.
- NOBILE, A.
1920 *Literatura infantil y juvenil: La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid: Morata. Marichalar, I. (trad.).
- RIERA, C. (ed.).
2009 *El gran libro de las nanas*. Barcelona: El Aleph.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.).
1951 *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.

SCHULTZ DE MANTOVANI, F.

1968 *El mundo poético infantil*. Buenos Aires: El Ateneo (3era ed.).

SERRANO, A. (ed.)

2000 *Voces de infancia*. Buenos Aires: Colihue, 2000.

TAYLOR, J. et al.

1924 *Rhymes for the nursery*. London: Harvey and Darton.

TEJERO ROBLEDO, E.

2002 “La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer”.
En *Didáctica (lengua y literatura)*, n. 14, pp. 211-232.

VIGGIANO ESAIN, J.

1954 *El niño en función folklórica*. Córdoba.

ZAFFARONI BÉCKER, Z.

1956 *Poesía folklórica infantil del Uruguay (contribución)*.
Montevideo; CEFU.

* * *

Marina di Marco. Nacida en Buenos Aires en 1990. Cursó la Licenciatura en Letras en la UCA. Participó como expositora en las X Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Pontificia Universidad Católica Argentina), en el XXII Simposio de Estudios Clásicos (Universidad Nacional de Tucumán), y, con trabajos sobre las canciones de cuna, en el VI Ateneo del CILA (UCA Pontificia Universidad Católica Argentina en la IX Semana de la Música y la Musicología (Pontificia Universidad Católica Argentina) y en el III Simposio de Literatura Infantil y Juvenil del Mercosur, en la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente, se encuentra cursando la Diplomatura de Estudios Avanzados en Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM), y escribiendo su tesis de licenciatura.

* * *