

**Dormir para despertar: la canción de cuna como espacio de resistencia  
y creación de conciencia colectiva en la América negra**

**Armando Bustamante Petit**

Pontificia Universidad Católica del Perú

Mi único consuelo es que los períodos de colonización pasan,  
que las naciones duermen solo por un tiempo,  
y que los pueblos permanecen.

—Aimé Césaire

“Duerme, duerme, negrito, que tu *mama* está en el campo, negrito” [cursiva agregada]. Una mujer negra, anciana ya, le canta con dulzura a un niño, se diría de dos o tres años. Aún no cae el sol en los cañaverales, allá afuera la pampa todavía se cubre de hombres desherbando, regando, arando, champeando y cortando caña, mientras las mujeres aún cuidan del ganado o de los alfalfaes de los cuales se alimentan los bueyes, y algunas otras siguen pastoreando a las cabras en busca de pastos en el monte. Es tiempo de cosecha y la jornada de trabajo ha empezado hace largas horas con el canto del gallo, con los primeros rayos del alba apenas el caporal, un negro como todos, dijo fuerte, como hizo ayer y como hará mañana, para que lo escuche cada esclavo de la hacienda: “Compañeros a la pampa, con amor a trabajar”. “Te va a traer rica fruta para ti. Te va a traer muchas cosas para ti. Y si el negro no se duerme, viene el diablo blanco y ¡zas! Le come la patita, ¡chacapumba! ¡chacapumba!”, sigue cantando la cuidadora, en el galpón donde duermen, viven y mueren todos, apacigua el llanto del pequeño, hijo de otra esclava como ella, solo que más joven, lo arrulla, lo induce al sueño del final de la tarde. El sol empieza a despedirse, a bajar. La noche no

llega todavía, pero el negrito, en ese galpón donde nació y llegó a sobrevivir al mal de los siete días,<sup>1</sup> con alguna esperanza de probar todo aquello que su madre le traerá al volver del campo, duerme por fin la siesta.<sup>2</sup>

No cuesta mucho imaginarse esta escena de una hacienda del siglo XVIII, aunque el uso específico de esta canción de cuna, en la que se profundizará más adelante, es una licencia literaria que, sin embargo, es de mucha utilidad para imaginar el camino seguido por la tradición oral específica de las nanas infantiles y su función más allá de su propósito puntual de hacer dormir a un niño, ya sea un bebé recién nacido o un pequeño que empieza a hablar y a andar. Una función social de “dar y recibir significado” (Chokler citado por Salomone 2016) que cobra especial importancia en grupos subalternos como la población negra esclava en América y la afrodescendencia contemporánea, que sigue experimentando, hasta hoy, diversas variantes de discriminación racial.

Es en ese sentido que las canciones de cuna, como parte de la tradición oral, por lo general anónima y popular, permitirían una forma concreta de resistencia cultural de un pueblo dominado alrededor de un espacio de creación de conciencia colectiva, identidad y memoria, desde donde puede canalizarse la lucha contra la opresión y la formación de un “nosotros” en oposición a un “ellos”. Según Salomone (2016), “[d]e esa trama desordenada y anónima [trama identitaria surgida del caos subalterno], con raíces multiformes, se alimenta el campo de la música popular y la poesía de transmisión oral, proponiendo estrategias de legitimación en las diversas áreas como la Literatura desde sus leyendas, cuentos y cancioneros”. Es mediante el lenguaje y la oralidad que “el sujeto subalterno reclama su lugar en la sociedad y pugna contra los que aún persisten en subyugarlo” (Oviedo 2019, 12).

Las nanas infantiles se unen, de este modo, a la imaginación/ficción desplegada en los cancioneros y relatos populares, como una vía alternativa para la comprensión del mundo y, también, para la manifestación de sentires comunes y áreas de agrupación a través del legado de un origen y la herencia de una problemática. De esta manera, aportan a lo que Aníbal Quijano identificó en sus estudios sobre lo cholo como *grupualización*, esto es, permiten el desarrollo de un conjunto de elementos de

---

<sup>1</sup> No era otra cosa más que la imposibilidad de producir defensas naturales contra los agentes patógenos externos debido a las precarias condiciones de salubridad e higiene de las haciendas de la costa peruana del siglo XVIII.

<sup>2</sup> Esta escena, salvo el uso de esta determinada canción de cuna, ha sido reconstruida a partir de las descripciones, documentación y el cotejo de información sobre la vida esclava en el siglo XVIII en Perú y en Venezuela encontrada en Vega Loyola 2003 y Samudio 2002, respectivamente.

conciencia de grupo, que hace entrar a sus miembros en un sistema de identificación (Quijano 1980, 63).<sup>3</sup>

De esta manera, los diferentes matices de las canciones de cuna, en tanto letras, ritmos y códigos compartidos, permitirían recuperar y entender su performance como una “auténtica resistencia a los intentos hegemónicos desde lo estético” (Salomone 2016). En su rol de vehículo cultural—mediante su circulación/reinterpretación durante y más allá del período esclavista—, las canciones de cuna han podido persistir en el imaginario como un medio no solo para canalizar lazos, sino también aspiraciones de liberación y vínculos de protección desde una perspectiva doblemente vulnerable: por un lado, el cuidador que canta desde una condición subalterna y busca además ofrecer seguridad a quienes tiene a su cuidado y, por el otro, el niño que escucha y absorbe, mientras despierta al mundo desde una posición adversa.

Pensando en la potencia de las canciones de cuna para canalizar mensajes, la antropóloga cultural Anna Fernández Poncela—refiriéndose a la reproducción de roles de género machistas, de la mujer como ama de casa y responsable del cuidado infantil—observa que estas están inscritas dentro de un discurso social hegemónico que, aún a día de hoy, forma parte del imaginario social del universo simbólico, a menudo legitimador del estado de las cosas (Fernández Poncela 2005, 211). Siguiendo su lógica, y a la vez en sentido opuesto, se puede afirmar que las canciones de cuna creadas desde un grupo subalterno están también inscritas dentro de un discurso social que también forma parte del imaginario social del universo simbólico, pero como espacio de resistencia ante el estado de las cosas. Sea con un sentido o con el otro, sea para reforzar lo hegemónico o para contrarrestarlo, el peso de la canción de cuna en la construcción de imaginarios se mantiene como “una acción orientada a crear y recrear definiciones y sistemas de valores que agrupa a colectividades culturales. Un discurso intangible y que poco a poco se hace inteligible y desde los primeros años se reitera y amplía” (Fernández Poncela 2005, 212).

Del mismo modo, por características propias del género infantil, las canciones de cuna permitirían también lo que el psiquiatra y revolucionario Frantz Fanon, pensando especialmente en todo aquello que acontece en la niñez y en la juventud, llama *catarsis colectiva*:

En toda colectividad existe, debe existir, un canal, una puerta de salida por la que las energías acumuladas bajo forma de agresividad, puedan ser liberadas. A eso se dirigen los juegos en las instituciones para niños, los psicodramas en las curas colectivas y, de una forma más general, los semanarios ilustrados para los jóvenes. (Fanon 1952, 136)

---

<sup>3</sup> Texto de su Tesis Doctoral “La emergencia del grupo cholo y sus implicancias en la sociedad peruana”, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964 [1969].

En esta dirección, las canciones de cuna son mucho más que simples melodías dulces para adormecer a los bebés. Al respecto, el poeta español Federico García Lorca, confeso amante del poder de las nanas infantiles y estudioso del género, afirmaba que quien canta una canción de cuna “no solo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo introduce [al niño] de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo” (García Lorca 1928).

Este impacto dramático, vital, de la nana infantil es una manifestación particular, temprana, acaso la más antigua y determinante<sup>4</sup> del poder emancipador de las canciones en general, del acto de cantar y de compartir un mensaje, e incluso de declamar versos con ritmo, dentro de una comunidad subalterna o de un grupo que tiene alguna reivindicación que encauzar, una problemática que canalizar o una estrategia de supervivencia cotidiana que implementar, como es el caso del contexto de subyugación de los esclavos negros a lo largo de América. Ejemplo de esta potencia expresiva son las *work songs* de los esclavos norteamericanos, o los versos de los negros en la pampa durante la cosecha de la caña de azúcar en la costa peruana.

De la función de las primeras, de las canciones de los esclavos negros norteamericanos, se encuentra una descripción a la vez precisa y poética en *Beloved*, novela de la afroamericana Toni Morrison, cuya obra estuvo centrada en la esclavitud, el racismo y la segregación:

Con una almádena en la mano y Hi Man en cabeza, los hombres aguantaban. Aguantaban cantando y golpeando, truncando las palabras para que no fueran entendidas, amañándolas de modo que las sílabas formaran otros significados. Cantaban a las mujeres que conocían, a los niños que habían sido, a los animales que habían domado o visto domar. Cantaban a los capataces, los amos y las amitas, a las mulas y los perros, a la desfachatez de la vida. Cantaban amorosamente a los cementerios y a las hermanas desaparecidas. (Morrison 1987, 252).

Por su parte, están los ejemplos de los segundos, de los versos de los negros en los cañaverales en Perú, consignados por José Javier Vega Loyola en un documento detallado sobre la vida cotidiana de la hacienda Tumán, en Lambayeque, durante el siglo XVIII:

Luna negra camina  
que tengo que trabajar  
Anda recoge la caña  
que tu negro va a cortar.  
(Vega Loyola 2003, 76)

---

<sup>4</sup> Según el poeta español Rodrigo Caro, la canción de cuna sería el género lírico del que se derivarían todos los demás. A inicios del siglo XVII, Caro describió las melodías de las nanas infantiles como “las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres” (García Lorca 1928; Fernández Gamero 2010, 164).

Estas expresiones permiten de algún modo rastrear las temáticas, preocupaciones y manifestaciones rítmicas de los esclavos y, desde allí, pensar en sus reinterpretaciones actuales. Del mismo modo, tomando esta potencia emancipadora de la música y el verso, la función específica de la canción de cuna, su rol como vehículo de mensajes, puede detectarse, a partir de allí, a través del tiempo, principalmente por la asociación del género con temas de liberación y protesta, así como de esperanza y rebelión.<sup>5</sup>

Lo oral, además, cobra importancia para el subalterno esclavizado frente a lo escrito, que suele ser un campo esquivo debido a la falta de alfabetización en un contexto de opresión.<sup>6</sup> Incluso en una comunidad subalterna alfabetizada, en el poder metafórico de las nanas infantiles, así como en las canciones de protesta esclava en general, se encuentra, precisamente, el potencial para evadir el eventual control de lo escrito, un medio para cristalizar la sublevación del sometido. Un rol como espacio individual y colectivo de resistencia que, a través de reinterpretaciones, llega hasta nuestros días, en sociedades supuestamente democratizadas:

Estamos pidiendo priorizar lo que se escucha, lo que se habla (...), ya que lo que se escribe no puede transmitir por sí solo estos datos identitarios (...). El discurso hegemónico merodea lo escrito (...) mientras entre el caos de lo subalterno la trama identitaria se ha ido extendiendo. (Salomone 2016)

Este poder de la palabra hablada es lo que, por citar un ejemplo icónico, impulsó y elevó el poeta cubano José Martí en torno a los grupos subalternos caribeños y al poder de la tradición oral, al interior de un proyecto revolucionario, de independencia y de creación de una unidad como nación. Palabra hablada vuelta verso, espacio de resistencia contra las agresiones y el dolor:

¿Qué importa que tu puñal  
Se me clave en el riñón?  
¡Tengo mis versos, que son  
Más fuertes que tu puñal!

¿Qué importa que este dolor

---

<sup>5</sup> Un ejemplo contemporáneo de esta función, alejado del contexto esclavo, pero no de la función de protesta asociada a la canción de cuna, es el poema “ACAB: A Nursery Rhyme” (2014), del poeta inglés Sean Bonney, que, apelando al género infantil, posicionándose como quien se dirige al niño a las puertas del sueño, golpea con versos que buscan una reacción frente a la policía, al sistema económico y político, y, en general, a la sociedad contemporánea. Una traducción libre de un fragmento sería: “en vez de ‘te amo’ di policía de mierda / en vez de ‘los fuegos del cielo’ di policía de mierda / no digas ‘reclutamiento’ no digas ‘trotsky’ di policía de mierda / en vez ‘despertador’ di policía de mierda [...] no digas ‘débito directo’ no digas ‘únete al partido’ / di ‘estás durmiendo para el jefe’ y luego di policía de mierda [...]”.

<sup>6</sup> En *El ferrocarril subterráneo*, novela del afroamericano Colson Whitehead acerca de la esclavitud y los movimientos abolicionistas clandestinos del siglo XIX, la esclava Cora se sorprende de que Caesar, un esclavo como ella, sepa leer, algo que considera un “don tan escaso”, mientras que un comerciante blanco, al enterarse sobre esa rara habilidad de Caesar, le advierte: “Te he visto en la plaza leyendo carteles. Un diario. Tienes que ir con cuidado. No soy el único que puede darse cuenta” (Whitehead 2016, 60-62).

Seque el mar y nuble el cielo?  
 El verso, dulce consuelo,  
 Nace al lado del dolor.  
 (Martí 1891, 75)

Un espacio de resistencia, pues, que se tornaba clave en contextos de sometimiento y esclavitud. Contextos, como en la América negra, donde no había libertad en el horizonte, donde los esclavos nacían y morían bajo el yugo de sus dueños, con muy pocas o inexistentes referencias de lo que significaba la vida libre, más allá del galpón o de la hacienda. En esos contextos, el contacto temprano, desde los primeros meses y años de vida, con una forma de expresión emancipadora que pudiera desplegarse en el día a día sin generar represalias<sup>7</sup>—la posibilidad de cantar nanas infantiles a un bebé o a un niño antes de que tuviera la edad suficiente para incorporarse a las actividades productivas de la hacienda, y por tanto antes de que tuviera que valerse por sí mismo frente a la brutalidad del mundo<sup>8</sup>—formaba parte de una estrategia vital de encauzamiento, de preparación para lo social, sin la cual el cambio de situación, emocional pero también real, podía ser aún más difícil de sobrellevar. Sobre este difícil trance puede dar una idea el narrador de *El ferrocarril subterráneo*—novela del afroamericano Colson Whitehead acerca de los movimientos abolicionistas clandestinos del siglo XIX—al decir: “A esa edad en la plantación Randall se acababan las alegrías. Un día el negrito era feliz y al siguiente se había apagado por completo; entre uno y otro, había aprendido una nueva realidad de la esclavitud” (Whitehead 2016, 117).

Se hace necesaria, *especialmente* en circunstancias de subalternidad, una apropiada construcción de la identidad colectiva durante los años infantiles, *especialmente* en un mundo donde hay “hombres adultos azotados como niños, niños azotados como adultos” (Morrison 1987, 413), *especialmente* si el entorno oficial—el blanco—llega incluso a invisibilizar en el discurso las diferencias ejercidas en la práctica.<sup>9</sup> Sobre esto último, Fanon exige una construcción exclusiva de referentes en

---

<sup>7</sup> Debido, en parte, a su carácter exótico, de orígenes tribales, muchas veces en lenguas originarias, ante la mirada del patrón, y, en parte también, a la práctica misma al interior de un espacio destinado exclusivamente a la comunidad esclava, como lo fue el galpón.

<sup>8</sup> En el caso de la hacienda Tumán, de Lambayeque, al norte del Perú, los niños eran incorporados a las actividades productivas a partir de los diez años (Vega Loyola 2003, 71). Una edad similar es narrada en *Beloved* respecto a las haciendas estadounidenses (Morrison 1987). Por otra parte, además de la temprana carga de trabajo, la mortandad infantil era bastante alta en las haciendas de la costa peruana: las tres cuartas partes de los niños esclavos morían antes de llegar a los doce años (Rodríguez Asti 2003, 155).

<sup>9</sup> Sobre este caso específico, Frantz Fanon refiere cómo los jóvenes negros de las Antillas francesas recibían materiales de lectura e ilustraciones pensados no en ellos, sino en los franceses blancos, nublando su autopercepción y llevándolos a identificarse erróneamente con los exploradores que huían de los negros senegaleses o a creer que los galos eran sus antepasados. “De esto [el negro antillano] se dará cuenta una vez llegue a Europa” y a la primera mirada blanca sentirá “el peso de su melanina” (Fanon 1952, 137-138).

la formación de los niños negros a través de la educación, de relatos y, por supuesto, de las canciones infantiles, debido a la vital importancia de esa temprana edad para construir una conciencia de grupo real y evitar posibles experiencias traumáticas:

En todo rigor, diríamos que las canciones infantiles merecen la misma crítica. Se percibe ya que queremos, ni más ni menos, crear historias ilustradas destinadas especialmente a los negros, canciones para niños negros y, en último término, obras de historia, al menos hasta el graduado escolar. Porque, salvo prueba de lo contrario, consideramos que, si hay traumatismo, se sitúa en esta edad. (Fanon 1952, 137)

Adicionalmente, dentro de esta idea de un mensaje pensado especialmente para el subalterno, cabe señalar que, en la época esclavista, la canción de cuna encajaba bien con las posibilidades de interacción que permitía, por ejemplo, el galpón, lugar donde transcurrían los primeros años de vida de los esclavos nacidos en las haciendas.<sup>10</sup> Esto puede observarse en las descripciones que Vega Loyola hace de la hacienda Tumán, en Perú, en el siglo XVIII:

El proceso de socialización se iniciaba entre una gran familia extendida compuesta de abuelos, padres, hermanos y primos; después la vida del niño se ampliaba al resto del galpón. Así, la población negra esclava de Tumán componía una gran comunidad, no solo por su condición de esclava, las vivencias compartidas y el espacio, sino también por los vínculos de sangre. (Vega Loyola 2003, 70)

Es en esta esfera familiar donde las canciones de cuna habrían contribuido a la formación de vínculos emocionales y de resistencia colectiva. Una socialización que, en ese sentido, ayudaba a afrontar una cruda realidad.

*Tradición oral, sentido de pertenencia y utilidad simbólica: el canto de un destino compartido*

La canción de cuna es, entonces, un género sólido para la formación temprana del infante y su articulación con el medio social:

La nana es un estímulo que aumenta las respuestas del niño hacia el mundo exterior, favoreciendo su sociabilidad y fomentando el aprendizaje temprano. En ella se encuentran todos los elementos que familiarizarán al niño con la formación del lenguaje: las vocalizaciones... la repetición de sonidos... de palabras familiares o de frases... el interés por el tema... el ritmo unido al movimiento de mecer, la musicalidad, el uso de diminutivos. (Menéndez-Ponte y Serna citados por Fernández Poncela 2005, 189)

Además, a decir de Bruno Bettelheim, psicoanalista infantil y estudioso de los cuentos de hadas, el uso de símbolos y las historias narradas a edad temprana—lo que podría extrapolarse a las nanas infantiles—cumplen un rol decisivo para desarrollar los recursos internos del niño y para que las emociones, la imaginación y el intelecto

---

<sup>10</sup> En el caso de la costa peruana del siglo XVIII, los nacidos en las haciendas eran la mayoría (Vega Loyola 2003, 65).

se enriquezcan mutuamente, así como para alentar el desarrollo de su personalidad, dado, además, que la infancia es la época en la que se aprende a cubrir el inmenso vacío entre las experiencias internas y el mundo real (Bettelheim 1975, 10-30-152).

Las canciones de cuna fomentan, pues, la comprensión del mundo en una etapa formativa, especialmente relevante, una etapa de apertura al exterior y, a la vez, de autoconocimiento. Alcanzada mediante una expresión cultural y colectiva, es esta comprensión la que, encauzada, puede llevar a liberar una voz, una conciencia que luego sea capaz de crear nuevas manifestaciones emancipatorias, como lo sugiere Fanon en relación a la carga simbólica asociada al jazz: “Cuando el negro se comprende a sí mismo y concibe el mundo de una manera distinta, hace nacer la esperanza e impone un retroceso al universo racista, es claro que su trompeta tiende a destaparse y su voz a perder la ronquera” (Fanon 1961, 407).

A través de la ficción performática de la canción de cuna, se alcanza esta comprensión que ayudará a blindar al niño desde muy temprano. Es equiparable a lo que Bettelheim dice de los cuentos de hadas. El niño “encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos” (Bettelheim 1975, 54). Historias, como canciones, que personifican la experiencia acumulada por la sociedad para preparar desde pequeños a sus sujetos, pues “proporcionan conocimientos profundos que han sostenido a la humanidad a través de las interminables vicisitudes de su existencia, una herencia que no se ha revelado a los niños de ninguna otra manera, sino de un modo simple, directo y accesible” (Bettelheim 1975, 56).

Canciones de cuna como aquella que se ha imaginado aquí, en boca de una anciana negra de una hacienda de Perú o de Venezuela del siglo XVIII, han llegado de alguna manera hasta nuestros días, si no a través de versiones originarias, sí mediante reinterpretaciones o creaciones directamente inspiradas en esa tradición. Decía García Lorca que una canción de cuna “salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía” (García Lorca 1928). Su trayecto, entonces, puede reconocerse, al menos intuitivamente, aunque las condiciones propias del género difuminan su rastro: “Si ha habido un género lírico que por sus especiales características ha quedado particularmente soterrado, ese ha sido el de la humilde canción de cuna, que siempre estuvo al margen de las manifestaciones públicas, navegando las aguas subterráneas de la tradición oral intrafamiliar y aflorando solo en leves imágenes, frases hechas o motivos, que ha habido que rastrear en diversos géneros” (Fernández Gamero 2010, 161). Y, sin embargo, “nos han dejado un legado que aun actualmente, entre vocalidades y



arrullos, transmiten en cada siesta el imaginario lingüístico-cultural que adormece a hijos propios y ajenos” (Salomone 2016). Ya lo decía García Lorca también, “cada región tiene un verdadero ejército de canciones peregrinas que circulan por donde pueden y que van a morir fundidas en el último límite de su influencia” (García Lorca 1928).

Las canciones de cuna, entonces, difícilmente han llegado intactas a sus manifestaciones contemporáneas, ya sean canciones de cuna en estricto sentido de la palabra o performances que aluden a ellas en forma o significado, sino más bien se han ido transformando a través de reapropiaciones, incluso de homenajes inspirados por el material pretérito de las nanas infantiles. Por un lado, serían cambios y ajustes que fueron dándose a lo largo de los años por la creatividad misma de padres, madres y cuidadores, quienes, sin una partitura o un cancionero fijo, cantaron espontáneamente las nanas durante generaciones. Por otro, estarían también las creaciones contemporáneas, delineadas a partir de la conciencia de una tradición oral y de un sentido de pertenencia. En ambos casos, estaría la función práctica de dormir a los bebés, adaptando ritmos, tonadas y palabras, pero también una expresión colectiva, una canalización de significados con una utilidad simbólica.

Las canciones de cuna, escuchadas como parte de un proceso de integración a un mundo adverso, son el canto de un destino compartido. “Podías pensar que tus desgracias eran particulares, pero el auténtico horror radicaba en su universalidad”, dice el narrador de *El ferrocarril subterráneo*, en referencia a que lo que se cuenta (o canta) en una hacienda de esclavos refleja la misma experiencia que en cualquier otra (Whitehead 2016, 112). Y, precisamente por ello, por este carácter universal, sumado a las circunstancias históricas, del yugo esclavista (y, por extensión, de la discriminación contemporánea), es que se buscan maneras de enfrentarlo no en solitario, sino en comunidad, mediante estrategias de resistencia comunes (y, en este caso, también un color de piel compartido). Juntos, con miras al futuro:

Nuestros antepasados tenían medios de subsistencia distintos, costumbres diversas, hablaban cien lenguas diferentes. Y esa gran variedad llegó a América en las bodegas de los barcos negreros (...) Sus descendientes recolectaron tabaco, cultivaron algodón, trabajaron en grandes haciendas (...) ¿Cómo puede una persona hablar por esta raza, grande y bella, que no es una raza, sino múltiples razas, con un millón de deseos y esperanzas para nosotros y para nuestros hijos? Porque somos africanos en América (...) El color tendrá que bastar. Nos ha conducido a esta noche, a este debate, y nos conducirá al futuro. Lo único que sé de verdad es que nos alzaremos y caeremos como uno solo, una familia de color vecina de una familia blanca. Tal vez no conozcamos el camino que atraviesa el bosque, pero podemos levantarnos unos a otros cuando caigamos y llegaremos juntos. (Whitehead 2016, 295)

La canción de cuna prepara al niño subalterno—ya sea al esclavo del siglo XVIII o al estudiante discriminado del siglo XXI—en el difícil arte ya no solo de la

tranquilidad y del alivio antes del sueño, sino de la esperanza. De la esperanza y, a la vez, de la superación de lo que empieza a ver en casa, la superación de la condición subalterna de sus padres o, lo que Bettelheim diría sobre los cuentos de hadas, “la seguridad de que uno es capaz de salir adelante” (Bettelheim 1975, 25). Es decir, resistir, sentir consuelo y, a partir de allí, afrontar la idea de un futuro no desde la desesperanza o la resignación, sino desde cierta confianza construida, *desde la posibilidad*.

Para el colonizado/subalterno, la expectativa real de un futuro diferente puede surgir, según Fanon, precisamente desde lo simbólico: “Hay que seguir paso a paso en un país colonizado el surgimiento de la imaginación, de la creación en las canciones y los relatos épicos populares” (Fanon 1961, 405). La canción de cuna podría incluirse dentro de la órbita de lo que, por otra parte, Fanon llama *literatura de combate*: en la literatura oral, los cuentos, los cantos populares puede advertirse *la misma impaciencia*, pues mucho antes de la fase política o armada de la lucha nacional, un lector (o espectador) atento puede sentir y ver cómo se manifiesta el nuevo vigor (Fanon 1961, 406-408).

Fanon se refiere aquí, en primera instancia, al cuentista o al cantor revolucionario, que apela a la expectativa del pueblo por el despliegue de una lucha, listo para emanciparse, pero ¿acaso no es válido el mismo empuje también para el esclavo que, en la hacienda, sufre el robo de su libertad? ¿No es válido también para el afrodescendiente urbano contemporáneo que, a pesar de que la ley lo ampara, sigue experimentando la desigualdad? ¿Las expectativas acerca de la función de un cuento o de una canción de cuna, y la construcción simbólica de la esperanza, no son acaso las mismas, para el revolucionario y para el subalterno cotidiano? Fanon habla del despertar de la conciencia nacional en tanto revolucionaria, pero en el día a día, ya sea en un contexto sin libertad formal o en uno de libertad solo aparente, el despertar—e incluso la ilusión—acontecen también, especialmente en la niñez/juventud, etapas que Fanon considera decisivas. A la canción de cuna, entonces, le cae bien la definición de *literatura de combate*: “Porque se responsabiliza, porque es voluntad temporalizada” (Fanon 1961, 404). Una voluntad que, finalmente, conlleva, junto a la literatura y al canto que la canaliza, un poder. “El amo decía que lo único más peligroso que un negro con una pistola era un negro con un libro”, dice un personaje de *El ferrocarril subterráneo*. La poesía, la canción, incluso la oración, “metían en la cabeza de la gente ideas que solo conseguían que los mataran” (Whitehead 2016, 259-282).

Lo mismo puede aplicarse a la realidad de América Latina, como lugar de fusión, de resistencia, de emergencia de canciones de cuna con un poder específico.

El Caribe y América Latina han podido mostrarnos en sus simples y profundas canciones de cuna que las culturas originarias y negras no se asimilan totalmente a estructuras literarias del mundo occidental, sino que las transforman, las revitalizan, les brindan ritmo, sorpresas (...) Llamamos literatura nacional a esta urgencia de nominarse ante el mundo (...) persiguiendo la función de agrupación de la comunidad alrededor de sus mitos, creencias, su imaginación o su ideología. (Glissant citado por Salomone 2016)

Son canciones de cuna (o piezas que aluden al género) que han reemergido y recirculado en lo popular, de mediados del siglo XX en adelante, con las reinterpretaciones de poetas y artistas latinoamericanos como el argentino Atahualpa Yupanqui, el cubano Nicolás Guillén o el peruano Nicomedes Santa Cruz, como se verá a continuación.

*Dormir para despertar: resolución imaginaria y simbólica de la opresión, un mañana mejor es posible*

“Duerme negrito”, canción de cuna colombiana/venezolana rescatada en 1951 por el cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, sirve muy bien no solo para ponerle un marco sonoro a una escena de la esclavitud *ad hoc*, como se ha hecho al inicio, sino también para comprender cómo se habría manifestado ese espacio de lucha, pleno de significados.

Duerme, duerme, negrito,  
que tu *mama* está en el campo,  
negrito...  
Te va a traer  
codornices para ti.  
Te va a traer  
rica fruta para ti.  
Te va a traer  
carne de cerdo para ti.  
Te va a traer  
muchas cosas para ti  
[...]  
Trabajando,  
trabajando duramente,  
trabajando, sí.  
Trabajando y no le pagan,  
trabajando, sí.  
Trabajando y va tosiendo,  
trabajando, sí.  
Trabajando y va de luto,  
trabajando, sí.  
Para el negrito chiquitito,  
trabajando, sí.  
[...]  
(Yupanqui 1951)

De la voz de Atahualpa Yupanqui, en una videograbación de 1969, puede rastrearse el origen de esta canción, reapropiada desde el pasado de la explotación

negra del Caribe, traída al presente y luego versionada también por múltiples artistas de todo el continente, como Víctor Jara, Mercedes Sosa, Daniel Viglietti o Natalia Lafourcade.

Estos acordes pertenecen a una vieja canción tradicional que allá, hace muchos años, encontré en la zona Caribe, en la frontera de Venezuela y Colombia. La cantaba una mujer de color. La aprendí, me encantó y la caminé por el mundo [...]. Es un tema anónimo, plural, folclórico, es de ellos, de la gente morena de esa zona. La madre [...] se va al cafetal a trabajar, y deja a su niño en manos de una mujer, de una vecina, hermana de ella, en el color, en el destino, en la vida. Y entonces la vecina le pide que se duerma al niño y le ofrece, le promete que la madre ha de traerle cosas que todo niño negro quisiera gustar, comer, probar, pero de dónde, a veces no se puede. La vida tiene otras letras, otra condición [...]. En fin, como toda canción de cuna, pisa la tierra y es un poco metafísica. (Yupanqui 1969)

Lo que en “Duerme negrito” se canta y se relata tiene un impacto que trasciende las generaciones, toca algo que tocó a los afrodescendientes que la compusieron y la fueron modificando en el tiempo, como toca también la sensibilidad del presente. “Hermanas en el color, en el destino, en la vida”. El espectador popular actual así lo siente: “Es una canción de cuna que cuenta la mala vida que llevan los pobres negros aquí y donde sea, ayer y siempre”, comenta alguien en Youtube (Rodríguez 2017).

La canción mueve diversas fibras sensibles a los afrodescendientes del continente. Es un canto que, tras la apariencia de la dulzura previa al sueño, sumerge al oyente, proyectado en infante, en un mundo duro y, luego se verá, también promisorio. Un mundo donde el niño ha sido dejado al cuidado de alguien más porque la madre está trabajando en el campo a costa de su libertad (“no le pagan”), a pesar de estar enferma (“va tosiendo”) y, todo indica, recientemente enviudada o cargando alguna otra pérdida familiar en la hacienda (“va de luto”). Un mundo envuelto en una melodía dulce, pero a la vez con una cadencia pesada, una repetición consonante que hace énfasis en lo duro del trabajo (“trabajando / trabajando duramente / trabajando, sí”), que no es sino un ritmo lleno de energía que permite sentir el balancear de brazos que acunan al niño y, al mismo tiempo, el compás de la faena, de la hoz cegando la caña o la alfalfa, los pies hundiéndose en la tierra, el sudor cayendo. Se enfatiza, además, con ese “sí”, cuya función es rítmica y semántica, pues en simultáneo pautea, puntúa y, ante todo, afirma. También conecta con el origen, pues se asocia con la “reiteración rítmica característica de los ciclos percusivos africanos” que Salomone describe sobre la canción de cuna negra en general (Salomone 2016).

Y, a pesar de todo, esta canción de cuna consigue la manera de no hundir al oyente/niño, sino todo lo contrario, lo llena de esperanza. Lo invita a resistir, le ofrece regalos impensables en su situación (codornices, carne de cerdo, rica fruta, *muchas*

*cosas*), le dice que se duerma, que (ignore que) su madre está en el campo trabajando o, mejor aún, le cuenta que está trabajando por su bien (“para el negrito chiquitito / trabajando, sí”). Lo induce pues al sueño para que deje atrás el duro momento que está pasando su madre (y, potencialmente, él mismo), y, en última instancia, le promete que el mañana será mejor. En ese sentido, en tanto obra de arte, en tanto texto que cuestiona el poder y a la vez ofrece una resolución imaginaria de conflictos sociales, deseos y angustias, puede encontrarse en canciones como esta las dimensiones ideológica y utópica propuestas por Fredric Jameson como indesligables de cualquier manifestación artística o texto cultural. “Las obras de la cultura no pueden ser ideológicas sin ser al mismo tiempo implícita o explícitamente utópicas (...), a menos que ofrezcan algún genuino retazo de contenido como soborno para la fantasía” (Jameson 2013, 70-71). Como dice Atahualpa Yupanqui, la canción de cuna “pisa la tierra y es un poco metafísica”.

Esta potencia para resolver imaginaria y simbólicamente angustias y conflictos, ofreciendo una visión alentadora del futuro a través de la fantasía, la vemos también en “Canción de cuna para despertar a un negrito”, del poeta Nicolás Guillén, de 1958, reinterpretada por el poeta Nicomedes Santa Cruz, a manera de declamación, en 1960.

Una paloma  
cantando pasa:  
“¡Upa, mi negro,  
que el Sol abrasa!”.  
Ya nadie duerme,  
ni está en su casa;  
[...]  
Coco, cacao,  
cacho, cachaza.  
“¡Upa, mi negro,  
que el Sol abrasa!”.

Negrazo, venga  
con su negraza.  
¡Aire con aire,  
que el Sol abrasa!  
Mire la gente,  
llamando pasa:  
gente en la calle,  
gente en la plaza.  
Ya nadie queda  
que esté en su casa...  
[...]  
Negrón, negrito,  
ciruela y pasa,  
salga y despierte,  
que el Sol abrasa,  
diga despierto  
lo que le pasa.

¡Que muera el amo,  
muera en la brasa!  
Ya nadie duerme  
ni está en su casa.  
[...]  
(Guillén 1958; Santa Cruz 1960)

Desde el título, esta canción/poema es propositiva: llama a la acción. Hay un negro que está durmiendo mientras, todo indica, el resto del mundo ha despertado. En ese sentido, el juego inverso—una canción de cuna no para dormir, sino para despertar—es en sí mismo revelador sobre su intención emancipadora y el poder sublevante de la esperanza. El mensaje lo trae una paloma, la naturaleza misma, pacífica y libre: el sol abrasa allá afuera, se ha ido la oscuridad, ya nadie está en su casa, es momento de que tú también despiertes. Venga negrazo con su negraza, le dicen, aire con aire para recibir el calor, para pasear también por calles y plazas donde el movimiento de gente denota alegría y vitalidad. Salga y despierte, se le invita al oyente-niño en el que el espectador se proyecta, sea libre, vea el mañana que se le anuncia. Se le exhorta a hablar, a pronunciarse, a decir lo que piensa con conciencia y autonomía (“diga despierto / lo que le pasa”) y a rebelarse contra quien le robó su libertad (“¡Que muera el amo / muera en la brasa!”). El sueño cobra realidad, un mañana mejor es posible, también, un mañana que lo sorprende y lo aviva con ese “¡Upa, mi negro!”

El epígrafe elegido por Guillén para este texto es del poema/canción de cuna “Para dormir a un negrito” (1943), de su amigo y también poeta cubano, Emilio Ballagas, con el que hace eco de la canción de cuna negra de la tradición afrocubana: “Dromiti mi nengre / mi nengre bonito / ¡Diente de merengue / bembas de caimito!” Tanto Guillén como Ballagas recogen una herencia, una sensibilidad, un lenguaje. Como comenta Salomone sobre las canciones de cuna en general y sobre su relación con la memoria, quedan “las lenguas, sus significados, la cruel situación de la trata y la historia del negro en su vida cotidiana” (Salomone 2016). En ese sentido, citando a Chokler, resalta “la vocalidad con sus timbres, melismas, cambios de altura, melodías y onomatopeyas que forman parte del cancionero nacido del ‘mestizaje’, hijo de las culturas originarias, de la diáspora africana” (Chokler citado por Salomone 2016).

Esta tradición es recogida, a su vez, por Nicomedes Santa Cruz y traída al Perú y a la región en general, como expresión latinoamericana universal, potenciada, además, por la performance del artista afroperuano que, con su interpretación y sensibilidad, como en el resto de su obra, “puso el sello de la negritud a su trabajo como decimista y poeta en general” (Aguirre 2013, 136). En una canción o poema existe un aspecto fundamental, el performático: “Lo que sin duda [se] siente es el tono, la modulación que le puede transmitir sensaciones diversas” (Fernández Poncela 2005, 197). Esto se percibe muy bien en las populares y masivas performances de

Nicomedes Santa Cruz, quien afirmaba, en la introducción a su libro *La décima en el Perú*, insuflar a sus décimas e interpretaciones “una rebelde y orgullosa *negritud*, que me abre las puertas de la popularidad a través de radioemisoras y escenarios teatrales” (Santa Cruz citado por Aguirre 2013, 145). Santa Cruz también interpretó “Para dormir a un negrito”, de Ballagas, y “Meme neguito”, otra canción de cuna—cargada de dramatismo, como se verá en la siguiente sección—que le dedica al cantante cubano Ignacio Villa, “Bola de Nieve”. En ese sentido, “a través de la poesía, Santa Cruz rinde homenaje a las generaciones de afroperuanos [y afrodescendientes] que utilizaron el lenguaje, la canción y la poesía para sobrevivir el dolor de la esclavitud y mantener vivo el recuerdo de un origen ancestral africano” (De Swanson 2017, 103).<sup>11</sup> Coincide con esto Carlos Aguirre, quien destaca “una aguda conciencia de la compleja y dolorosa historia de los afroperuanos, pero también de sus formas de resistencia cultural, combinada con un testimonio edificante y orgulloso de sus raíces africanas” (Aguirre 2013, 135). El aporte de Santa Cruz llega hasta nuestros días, pues “la reconstrucción poética de la historia africana y de las formas en las que se vincula a la historia peruana son de vital importancia para comprender la sociedad y la cultura peruana de hoy” (De Swanson 2017, 109).<sup>12</sup>

La obra de Nicomedes Santa Cruz es un ejemplo de cómo la resistencia cultural de ciertas piezas populares logra articularse con un movimiento más grande y visible de reivindicación:

La obra poética, musical y ensayística de Nicomedes muestra que dicho esfuerzo no se reducía a promover el folclor negro, sino que incluía además un fuerte compromiso con la reivindicación de los derechos de los negros y la promoción de su emancipación social y política, así como una perspectiva internacionalista asociada con la diáspora africana y vinculada a las luchas anticoloniales y socialistas de la época. (Aguirre 2013, 150)

En este sentido, Rosario De Swanson también inscribe al género de Santa Cruz como un aporte a la lucha anticolonial (y de resistencia) de todo el continente:

Inscrito dentro de los márgenes de la literatura oral y popular, al reclamar agencia y arraigo como un acto de resistencia y autoafirmación, el poema marca una transformación que abre la puerta a la descolonización no solo de la cultura y la historia peruana, sino también de la propia cultura e historia, literaria y más, de todo el continente latinoamericano. (De Swanson 2017, 110)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Cita original en inglés: “Through poetry, Santa Cruz pays homage to the generations of Afro-Peruvians who used language, song, and poetry to survive the pain of slavery, keeping the memory of an African ancestral origin alive.”

<sup>12</sup> Cita original en inglés: “The poetical reconstruction of African history and the ways in which it is tied to Peruvian history are of paramount importance to understanding Peruvian society and culture today.”

<sup>13</sup> Cita original en inglés: “Inscribed within the margins of oral and popular literature, by claiming agency and rootedness as an act of resistance and self-affirmation, the poem marshals in a transformation that opens the door for the decolonization of not only Peruvian

Es, pues, en estos años de finales de los años cincuenta, gracias al aporte de Nicomedes Santa Cruz, de su hermana Victoria, así como del historiador José Durand, que el renacimiento y la reconstrucción de los géneros-canción afroperuanos antiguos y casi olvidados comenzaron a darse (Romero 2017, 223)<sup>14</sup> a la par o casi enseguida, se diría, que la recuperación de la tradición afrodescendiente efectuada por Guillén y por Yupanqui. Esto permitió recuperar los elementos africanos borrados durante el proceso de formación nacional, como señala De Swanson, específicamente sobre la obra de Santa Cruz (De Swanson 2013, 109). En otras palabras, pudo reemerger un legado de resistencia originario, de raíces africanas, continuado durante el período esclavista, que en determinado momento se mezcló y perduró a través de manifestaciones tradicionales y populares.

Es un legado que le pide al negrito que duerma, pero también que despierte al mundo. Son esas letras, esos ritmos, pero sobre todo esas emociones las que dan entrada a lo que García Lorca llamaba “un mundo poético inaccesible” donde, muy lejos de nosotros, “el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora”, pues “comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética” (García Lorca 1928).

*Un espejo simbólico: la nana infantil como desabogo y recuperación de la voz-agencia*

Aunque en su conferencia “Las nanas infantiles” García Lorca defiende la idea de que el niño al que se le canta “ya habla, empieza a andar, conoce el significado de las palabras y muchas veces canta él también” (1928), también puede hacerse extensiva la función discursiva de las nanas a niños más pequeños. Aceptando que otros aspectos le son también centrales, como la musicalidad, el ritmo, la afectividad y la utilidad práctica de hacer dormir, las letras tienen igualmente una función de construcción de sentido, *tanto para quien las escucha como para quien la canta*. En otras palabras, “pueden no ser comprendidas por el infante, pero por alguna razón han sido seleccionadas por la cultura y las personas para ser cantadas: son parte del imaginario simbólico compartido” (Fernández Poncela 2005, 195).

He ahí la doble funcionalidad de las canciones de cuna: hacia el cuidador, que es consciente de su propia subalternidad, y hacia el niño, que apenas va a empezar a

---

culture and history but also the very culture and history, literary and otherwise, of the entire Latin American continent.”

<sup>14</sup> Este redescubrimiento, llevado adelante por intelectuales locales interesados en la contribución de los negros a la cultura peruana, ocurre en un contexto donde, a decir de Aníbal Quijano, “los elementos de la cultura afroamericana, que se introdujeron en los primeros siglos del coloniaje, pasaron a formar parte de la cultura urbana de la costa, sin llegar a tener una influencia apreciable sobre la cultura indígena, y han terminado por desaparecer prácticamente como elementos independientes, discernibles por separado en la realidad” (Quijano 1980, 53).



enfrentarla. Las nanas infantiles ofrecen una apertura, un cable a tierra disponible para cualquiera, pues para ejecutarlas “no se precisan grandes facultades vocales ni extrañan ninguna voz por mala que sea” (Caro citado por Fernández Gamero 2010, 166). Esta apertura representa una responsabilidad. Más allá del impacto emocional que suponen, pues a través de ellas se establece un vínculo muy importante entre los padres y el bebé, conllevan también una elección sobre su temática. En el caso del subalterno, los temas a cantar cobran especial relevancia. Ya no necesariamente serán tópicos comunes, como animales, ángeles u otros seres benefactores, sino referentes de la realidad inmediata que el niño, y también el adulto, puedan identificar o imaginar. Además del sueño de libertad que se ha visto en la sección anterior, es común que personas que viven en condiciones precarias elijan o creen canciones que puedan considerarse motivo de desvelo más que de tranquilidad. García Lorca se pregunta por qué:

¿Cómo ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad? No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida. (García Lorca 1928)

Fernández Poncela encuentra esto en una canción de arrullo mexicana (“Duérmete niño / que tengo que hacer / lavar tus pañales / ponerme a coser”):

Una madre cansada (...), siempre agotada y angustiada emocionalmente. Lo cual aparece reflejado claramente en estas canciones. Una mujer sobrecargada de tareas, física y mentalmente, al borde de sus fuerzas, y más cuando se trata de la progenitora de un bebé, con toda la carga de trabajo, estrés emocional y responsabilidad afectiva que significa. (Fernández Poncela 2005, 206-207)

Este traslado del discurso y relaciones del mundo adulto al ámbito infantil, en ese contacto íntimo entre el progenitor y su oyente-niño, resulta también un espacio de desfogue sobre la situación subalterna que angustia al adulto y de la que, a veces, encuentra alivio al transmitírselo al infante, ya sea porque el emisor termina siendo su propio receptor (Fernández Poncela 2005, 210) y el niño es solo una oportunidad para declamar una problemática en voz alta, ya sea porque *se piensa* que el pequeño no entiende del todo lo que se le comunica. A pesar de ello, este desahogo, en tanto liberación de un peso para el adulto, estaría enmarcado dentro de un escenario de resistencia ante una situación adversa, a manera de espejo simbólico: el niño representa el futuro, la nueva vida que emerge ante nuestros ojos como posibilidad de cambio y mejoramiento. Esta proyección también opera a nivel inconsciente, el desahogo proyectado funciona como “un desafío de todos nosotros para que el niño se duerma y no venga el lobo y lo quiera comer” (Salomone 2016).

Por otro lado, no puede dejarse de lado el poder implícito en el acto de cantar. Como dice De Swanson, pensando en la potencia de la canción afroperuana, “la canción sirve como un medio para recuperar la voz y, por tanto, la agencia” (De Swanson 2013, 108).<sup>15</sup>

Este tipo de configuración de la canción de cuna se ejemplifica, llevado al extremo, por el poema/canción “Meme neguito”, de Nicomedes Santa Cruz, donde, hacia los versos finales, se confronta al cuidador con la muerte del pequeño, luego del abandono y la enfermedad, angustia acentuada por la interpretación rítmica, sentida, lastimera de Santa Cruz.

[...]  
 ¡Ay canamas camandongal!  
 ¿qué tiene mi cocotín?  
 Mi neguito chiquitín,  
 acuricuricandongal...  
 Epéese que le ponga...  
 que le ponga su motaja.  
 Meme meme ahí en su caja  
 Pepita de tamarindo.  
 Duéimase mi nego lindo:  
 ¡Meme meme, há-ha... há ... ha...  
 (Santa Cruz 1960)

En la misma línea de la canción de cuna como desvelo, es conocida la temática del “asustaniños” para inducirlo al sueño mediante advertencias o figuras terroríficas. En estas letras se suelen mencionar al diablo o al demonio, al “coco”, a brujas o a duendes. La estrategia es presentar el sueño como huida, la salida ante la amenaza (como en la popular “Duerme mi niño / duérmete ya / que viene el ‘coco’ / y te comerá”). Son temores que provienen de los padres para hacerse obedecer, pero en el caso de la comunidad negra, pasada y presente, el elemento del susto suele transformarse: el diablo tiene color y ese color es blanco. Esto obedece a una inversión de roles, puesto que en el “mundo real” son las personas negras las que están asociadas a lo maligno. Como señala Fanon, existe una negro-fobogénesis, el negro es fobógeno y, como centro de una fobia, está dotado de todos los atributos e intenciones de una fuerza maléfica (Fanon 1952, 139-141). Arrelucea y Cosamalón, por su parte, en referencia al Perú, refieren “un viejo símil que se repetía en la Colonia, el negro como demonio” (Arrelucea y Cosamalón 2015, 159).

Que la fobia y la demonización sea hacia el blanco, en las canciones de cuna negras, y en el mundo esclavo en general, es una clara toma de posición y una estrategia de defensa, resistencia y empoderamiento. En el universo ficcional de Toni

---

<sup>15</sup> Cita original en inglés: “[...] song serves as a mean to recover voice and therefore agency.”

Morrison, por ejemplo, un personaje declara que “en el mundo no hay mala suerte sino blancos” (Morrison 1987, 205). La realidad, además, les da la razón: es el blanco quien los domina y explota, quien los priva de su libertad. La fuente de todos los males cotidianos, para el negro, es, pues, el blanco, *el diablo blanco*, como en “Duerme negrito” (“Y si el negro no se duerme / viene el diablo blanco / ¡Y zas! Le come la patita”). Es “la fuerza mágica del coco” de la que hablaba García Lorca, que lleva al niño “a llamarle ‘cocos’ a las formas extravagantes que a veces se encuentran en la Naturaleza” (García Lorca 1928). Para el afrodescendiente, la naturaleza—la vida real—está plagada de “cocos” y, frente a ellos, en una situación de dominación que no suele tener escapatoria, solo queda dejarse llevar por el cálido manto de la esperanza.

*Vencer el miedo y construir la esperanza: todo sueño es sueño de fugas*

La esperanza, en tanto resistencia, es, pues, la función última de la canción de cuna y otras formas de tradición oral o literaria, especialmente si se trata de una comunidad subalterna. La esperanza en tanto lo opuesto a la resignación y a la derrota. Dice Fanon: “Todo concurre para despertar la sensibilidad del colonizado, para hacer inactuales, inaceptables, las actitudes contemplativas o de fracaso. Al renovar las intenciones y la dinámica de la artesanía, de la danza y de la música, de la literatura y la epopeya oral, el colonizado reestructura su percepción. El mundo pierde su carácter maldito. Se dan las condiciones para la inevitable confrontación” (Fanon 1961, 409).

Pensando en la canción de cuna, se puede leer a Bettelheim en el mismo sentido: “El cuento de hadas ofrece al niño la certidumbre de que algún día llegará a conquistar un reino. Aunque al niño le cueste imaginárselo y no pueda creerlo, el relato le asegura que fuerzas mágicas acudirán en su ayuda. Esto reaviva una esperanza que, sin esta fantasía, se extinguiría al contacto con la cruda realidad” (Bettelheim 1975, 313). ¿Esto no es acaso a lo que se refería Atahualpa Yupanqui con el carácter “un poco metafísico” de las canciones de cuna, donde se le canta al negrito que su madre le traerá codornices? ¿Esto no aplica acaso también para los afrodescendientes contemporáneos que, al ver la discriminación reinante y la falta de oportunidades, se identifican con el despertar al sol cantado por Nicolás Guillén? Mucho se ha dicho sobre lo problemático que resulta infundirle al niño esperanzas irreales, pero un infante necesita paliar las angustias que experimenta respecto de sus aspiraciones y las ideas que puedan cruzársele por la mente en una etapa marcada por el miedo ante la desprotección. Requiere que su entorno, mediante cuentos o canciones, le sugiera fantasías que no podría inventar por sí mismo, fantasías que el niño sabe, intuitivamente, que, aunque son *irreales*, no son falsas, que son historias o mensajes

que describen de una forma imaginaria y simbólica los pasos esenciales en la evolución hacia una existencia independiente. Sus temores irreales requieren esperanzas irreales (Bettelheim 1975, 168, 260, 295).

En el caso de los niños esclavos de América y de los afrodescendientes contemporáneos, esta estrategia de formación, resistencia y construcción de esperanza se hace aún más importante, en un contexto donde la crueldad de la vida real está a la altura de los más terribles temores infantiles. Ese reino a conquistar, entonces, esa fruta a probar, esa mañana futura donde el sol abrasa, son, en el caso del niño afrodescendiente, igual de fantasiosas que la propia idea de libertad. Un sueño, precisamente. Un sueño en una realidad donde el peligro que acecha es no tener sueños propios, o no tener cómo construirlos, o no tener la fuerza para evitar que se disipen. Un sueño recurrente al que sería mucho más provechoso y tranquilizador ingresar luego de escuchar una canción de cuna que te invita, a ti y a quienes comparten tu historia, a dormir para despertar, para abrir los ojos y ser libre al fin. Lo dice el narrador de *El ferrocarril subterráneo*: “Todo esclavo se lo plantea. Por la mañana y por la tarde y por la noche. Sueña con ello. Cada sueño es un sueño de fugas” (Whitehead 2016, 66).

### Bibliografía

- Aguirre, Carlos. 2013. “Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano”. *Histórica* 37(2): 137-168. Consulta: 14 diciembre 2020. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/10528>.
- Arrelucea, Maribel y Jesús Cosamalón. 2015. *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Ballagas, Emilio. 1943. “Para dormir a un negrito”. En *Nuevo ritmo de la poesía infantil* de Germán Berdiales. Buenos Aires: Librería Hachette. Consulta: 15 diciembre 2020. <https://conceptosesparcidos.wordpress.com/2009/07/01/flor-de-pretericiones-3/>.
- Bettelheim, Bruno. 1975. *Los usos del encantamiento. El significado y la importancia de los cuentos de hadas*. s.l: epublibre.org, gertdelpozo editor digital. Consulta: 3 setiembre 2020. <https://epublibre.org/libro/detalle/390>.
- Bonney, Sean. 2014. “ACAB: A Nursery Rhyme.” Consulta: 14 noviembre 2020. <http://abandonedbuildings.blogspot.com/2014/12/acab-nursery-rhyme.html>.

- \_\_\_\_\_. 2018. "ACAB: A Nursery Rhyme" [videograbación]. Consulta: 14 noviembre 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=T6Czo8TIpHM>.
- De Swanson, Rosario. 2017. "Sung with Ink and Paper. Nicomedes Santa Cruz and the African Strand in Peru." *Hispania* 100(1): 102-113. Consulta: 30 octubre 2020. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26387679>.
- Fanon, Frantz. 1952. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 1961. *Los condenados de la tierra*. S.l: epublibre.org, Titivillus editor digital. Consulta: 3 setiembre 2020. <https://epublibre.org/libro/detalle/22553>.
- Fernández Gamero, Manuel. 2010. "Los orígenes remotos de las canciones de cuna hispánicas en la obra del erudito hispalense del siglo XVII Rodrigo Caro. De la naenia a la nana". En *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, editado por Aurelio Gonzáles, Mariana Masera y María Teresa Miaja, 161-174. México DF: El Colegio de México. Consulta: 15 octubre 2020. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6mtcx1.14>.
- Fernández Poncela, Anna. 2005. "Canción de cuna: arrullo o desvelo". *Anales de Antropología* 39(II): 189-213.
- García Lorca, Federico. 1928. "Las nanas infantiles". Conferencia presentada en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Madrid. Consulta: 15 octubre 2020. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf>.
- Guillén, Nicolás. 1958. "Canción de cuna para dormir a un negrito". Consulta: 20 setiembre 2020. <https://www.cancioneros.com/nc/11283/0/cancion-de-cuna-para-despertar-a-un-negrito-nicolas-guillen-sergio-aschero>.
- Jameson, Fredric. 2013. *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Martí, José. 1891. *Versos sencillos*. s.l: epublibre.org, Emiferro editor digital. Consulta: 20 setiembre 2020. <https://www.epublibre.org/libro/detalle/30019>.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. s.l: epublibre.org, Horus editor digital. Consulta: 10 mayo 2020. <https://www.epublibre.org/libro/detalle/2680>.
- Oviedo, Erica Patricia. 2019. "La tradición oral: elemento de resistencia cultural". *Cuadernos de Literatura* 30. Consulta: 20 octubre 2020. [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/2242](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/2242).
- Quijano, Aníbal. 1980 [1969]. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Rodríguez, Carlos. 2017. Comentario al video "Atahualpa Yupanqui – Duerme negrito". YouTube. Consulta: 14 diciembre 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ROJzhe-zw98>.

- Rodríguez Asti, John. 2003. "El discurso abolicionista en la prensa peruana, 1800-1850". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú* – Tomo II, del Instituto Riva-Agüero, Banco Mundial, 147-164. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Romero, Raúl. 2017. *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Salomone, Claudia. 2016. "Acunando la memoria". Conferencia presentada en la II Jornada de Literatura para Niños y su Enseñanza. Ensenada. Consulta: 15 octubre 2020. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9353/ev.9353.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9353/ev.9353.pdf).
- Samudio, Edda. 2002. "La cotidianidad esclava en las haciendas del Colegio San Francisco Javier de Mérida, Venezuela". *Procesos históricos* 1(1). Consulta: 14 diciembre 2020. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/23078>.
- Santa Cruz, Nicomedes. 1960. "Canción para despertar a un negrito" [audio]. En *Décimas y poemas afroperuanos*. Consulta: 10 enero 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=YISEXI1EJ\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=YISEXI1EJ_g).
- Santa Cruz, Nicomedes. 1960. "Meme negrito" [audio]. En *Décimas y poemas afroperuanos*. Consulta: 10 enero 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=DCfkvaRxWxU>
- Santa Cruz, Nicomedes. 1960. "Para dormir a un negrito" [audio]. En *Décimas y poemas afroperuanos*. Consulta: 10 enero 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=zv03CRDeNYk>.
- Vega Loyola, José Javier. 2003. "El galpón, la pampa y el trapiche: vida cotidiana de los esclavos de la hacienda Tumán, Lambayeque, siglo XVIII". En *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú* – Tomo II, del Instituto Riva-Agüero, Banco Mundial, 59-96. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Whitehead, Colson. 2016. *El ferrocarril subterráneo*. México D.F.: Literatura Random House.
- Yupanqui, Atahualpa. 1951. "Duerme negrito". En *Malambo*. Sello BAM. Consulta: 20 de setiembre de 2020. <https://www.cancioneros.com/nd/2558/0/malambo-atahualpa-yupanqui>.
- \_\_\_\_\_. 1969. "Duerme negrito" [videgrabación]. Consulta: 20 setiembre 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ROJzhe-zw98>.