

DORMÍTE, NIÑITO CANCIÓN DE CUNA *Análisis literario y musical*

Liubov Sliesarieva
Juan S. Quirós

RESUMEN

El artículo trata sobre las diferentes versiones de una nana que, de clara procedencia española y mesoamericana, se ha asentado en Guanacaste. Hace un análisis musical y literario de ella, y establece comparaciones entre las diversas versiones que se dan.

ABSTRACT

This brief refers to several versions of a clearly Spanish and Mesoamerican origin nanny who settled in Guanacaste. The work makes a musical and literary analysis of them and establishes comparisons between the diverse versions given.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

Ese trabajo pretende rescatar y dar a conocer una "nana", conocida con el nombre de *Dormíte, niño*. Asimismo, esboza su análisis filológico y musical.

1.2. Delimitación del campo de estudio

El presente estudio surge del Proyecto de Investigación N°520-94-272, titulado: "Rescate de la canción popular guanacasteca de tradición oral".

Tanto en aquel como en éste, entendemos por canción popular de tradición oral la composición poética corta, musicalizada, de intención lírica, personal y subjetiva; perteneciente a la corriente popular; anónima, en el sentido de que no la ha compuesto un autor determinado, sino que nació del seno mismo de la colectividad y se ha transmitido de padres a hijos, de generación en generación, en forma absolutamente oral, sin ser de nadie en especial, porque es de todo el pueblo.

Sus temas son diversos y amplios: el amor, la muerte, la religiosidad, el trabajo, el hogar, la vida social... Todos relacionados, de alguna manera, con las diarias vivencias de la comunidad.

A este género lírico, pertenecen las nanas o canciones de cuna, que fueron cantadas por las abuelas de nuestras abuelas, mientras mecían a un niño, para dormirlo o arrullarlo.

Su origen, en América, habría que rastrearlo hasta la época colonial, cuando se afianzaron y se adaptaron en nuestros territorios muchas de las formas poéticas y musicales provenientes de España.

En el caso específico de Guanacaste, la herencia cultural, además, es de claro origen mesoamericano, en contraposición a la influencia sureña, en el Valle Intermontano y a la afrocaribeña, en la Región Atlántica.

Esta influencia mesoamericana, proveniente de Méjico y de Nicaragua, principalmente, es evidente en la nana, objeto de este estudio, titulada: Dormíte, niñoito.

2. LOS INFORMANTES Y SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Nuestro primer contacto con la canción fue en Las Vueltas, caserío de La Cruz, cantón de Guanacaste, cerca de la frontera con Nicaragua, donde suponíamos, como de hecho ocurrió, que íbamos a encontrar una fuerte influencia nicaragüense.

Nos acercamos a una joven, como de unos 22 años, que resultó ser madre de dos niñas; de posición social muy humilde; de padres nicaragüenses, residentes en Costa Rica. Su nombre: Yenis Torres.

Como en casi todos los casos, dijo no conocer ninguna canción de las que andábamos buscando; pero, al rato de insistir y motivada por los ejemplos que le dábamos, cantó en tono mayor lo que hemos considerado una genuina joya de la lírica popular (Cfr. Versión Nº 1).

Conviene aclarar que las diferentes versiones cantadas por las informantes, van numeradas, para efectos de análisis, del 1 al 6. Las numeradas con el 7 y el 8, corresponden a las recogidas en Nicaragua por otros investigadores.

Ese día, contactamos a la señora Rosario Torres (que no tiene parentesco con la anterior), en el mismo pueblo. Es madre de ocho hijos, de origen nicaragüense, casada con un tico, y de posición social muy humilde.

Cantó una versión parecida a la anterior; también en tono mayor y con los cambios, musicales y literarios, que tienen todas las demás. (Cfr. Versión Nº 2).

Posteriormente, visitamos Upala que, aunque no es un cantón guanacasteco, sino alajuelense, está ubicado dentro de la Región Chorotega.

Queríamos saber si esta canción de cuna, también se conocía en otra región de indudable influencia nicaragüense.

Fue así como llegamos al caserío de Moreno Cañas y nos encontramos con doña Chepita Cruz, señora de unos 67 años, hija de padres nicaragüenses, pero nacida en Upala; también de oficios domésticos y de clase media baja.

Doña Chepita logró recordar solo una estrofa completa, de lo que para nosotros es un estribillo. De nuevo es un tono mayor (Cfr. Versión Nº 3).

Posteriormente, comenzamos a investigar en Liberia, donde nos encontramos tres versiones.

Una de ellas proviene de la señora Oliva Fonseca, liberiana de nacimiento y de ascendientes sefarditas, los cuales, huyendo de la Península, en el siglo XVI, se asentaron en Nicaragua y luego se trasladaron a vivir definitivamente en Liberia. Doña Oliva es de clase media alta y profesora pensionada. Escuchó la canción de su abuela y de su madre; pero la aprendió de su abuela, porque cantaba muy bien. Nuestra informante la interpreta en tono mayor (Cfr. Versión Nº 4).

La otra versión de Liberia nos la dio doña Socorro Palomino, de 78 años, servidora doméstica gran parte de su vida; nacida en Liberia, y de muy humilde origen.

La nana se la oyó a su madre y a los vecinos, y afirma que en Liberia muchas madres la cantaban a sus hijos. La interpreta en tono mayor (Cfr. Versión Nº 5).

La última versión de Liberia es de doña Elsa Cortés, maestra pensionada, de 68 años, de clase media. No recuerda a quién se la oyó. La canta en tono mayor (Cfr. Versión Nº 6).

Dado que el origen es nicaragüense, consultamos el material recopilado por Salvador Cardenal Argüello, en su Colección *Nicaragua, música y canto*, (1992) el cual afirma:

“Comienzo, pues, por lo que está sepultado en lo más profundo de mi alma nicaragüense, nuestro *arrullo nacional* (destacado nuestro), el *Dormíte, niño*, que se usa en todo (sic) Nicaragua; aunque, cada vez, nuevas tonadas comienzan a sustituirlo...”

La primera versión es en tono mayor, cantada por doña Antonina Vivas de Castellón (Cfr. Versión Nº 7).

La segunda versión nicaragüense está en tono menor. Es algo realmente excepcional, una verdadera rareza, considerando que generalmente esta canción se escucha en tono mayor. Fue recogida en Diriomo, en 1932 (Cfr. Versión Nº 8).

3. ANÁLISIS LITERARIO

Se analizarán las versiones guanacastecas (1-6), por ser las recopiladas directamente por nosotros.

La estrofa más usual es la “copla”: composición poética de cuatro versos de arte menor (8 o menos sílabas), con rima asonante en los pares.

Sin embargo, hay una estrofa de seis versos: la séptima de la versión cuarta que, en realidad, es una cuarteta unida a dos versos libres que la preceden:

San José y la Virgen
se fueron al río.
La Virgen lavaba,
San José tendía
y el Niño lloraba
del frío que hacía.

La diferencia entre “copla” y “cuarteta” estriba en el tipo de rima: la copla es de rima asonante (igualdad de vocales a partir de la última vocal acentuada del verso) y la cuarteta, consonante (igualdad de vocales y consonantes a partir de la última vocal acentuada del verso).

Con ciertas excepciones, esta nana está compuesta en versos hexasílabos:

6 a
6 b

6 c

6 b

Las excepciones son la segunda estrofa de la versión segunda y la estrofa cuarta de la versión cuarta, que aparecen en octosílabos y la estrofa cuarta de la versión séptima, que está en heptasílabos.

No tenemos una razón que justifique estos cambios, que se logran, en los casos de los octosílabos, por la inclusión de formas verbales del imperfecto de indicativo y de subjuntivo, y del potencial simple, que tienen una sílaba más: “durmiera”, “volvía”, “volvería”.

La preferencia por el verso corto es propio de las manifestaciones populares; quizá porque sea más fácil de memorizar.

En relación con la rima, conviene anotar que es imperfecta o asonante, por tratarse de coplas; pero en algunas estrofas, hay rima consonante; por lo menos, entre dos versos. Tal es el caso de la estrofa primera de la versión primera y tercera; tercera estrofa de la versión segunda; segunda, tercera y sexta de la cuarta versión, junto con la ya marcada como cuarteta.

La rima asonante es toda una tradición en la poesía española, popular y culta, cuya procedencia se remonta a los antiquísimos cantares de gesta (Lapesa, 1966:103).

El número de estrofas varía. Las versiones primera y segunda tienen tres. La versión tercera, dos. La cuarta, que es la más larga, siete, y las quinta y sexta, solo dos estrofas.

Al ver esta disparidad, uno puede concluir que la nana no tiene un número determinado de estrofas; sino que cada “cantante” interpreta las que recuerde o necesite para que el niño se duerma. Asimismo, parece que la canción de cuna está en constante renovación, como sucede con otras manifestaciones literarias populares, que van variando, ampliándose o disminuyendo, de acuerdo con el intérprete.

El lenguaje literario es, en la poesía popular, rico y variado; aunque de gran sencillez, lo cual nunca significará abandono o descuido. Incluso, en diversos ejemplos, esa sencillez es, en sí misma, la mejor ornamentación que exhibe este tipo de literatura.

En la nana, hay predominio de metáforas sobre otras figuras. En la versión primera:

“la barrera de plata y los toros de oro”.

Es común que la literatura popular emplee los metales “oro” y “plata” como los máximos exponentes de opulencia o de belleza. En las versiones segunda, cuarta y quinta:

“pedazo de ayote”.

En realidad, “ayote” se escoge para que rime con “coyote”, lo cual lo convierte en un ripio que, por lo demás, es corriente en la literatura folclórica.

En la versión cuarta:

“pedazo de mi corazón”
“color de aceituna”
“carita de ayote”

En la versión quinta:

“cabeza de ayote”
“cabeza de león”.

Los elementos constituyentes de estas metáforas son sencillos, comunes y corrientes, muy al alcance de los niños, destinatarios inmediatos de las nanas.

La única que tal vez se salva un poco de este popular esquema, es “color de aceituna”, de reminiscencias lorquianas; porque exige una doble comparación: la de los elementos entre sí y las de estos con la piel morena.

En general, todo el lenguaje está lleno de placidez y dulzura, como conviene al género; basado más en el significado connotativo de las palabras, que en el denotativo.

Todas las versiones, excepto la quinta y sexta, tienen una especie de estribillo o bordón, cuya finalidad es recalcar el mensaje literario, que busca adormecer al niño, mediante ideófonos: *rurrú*, en algunos casos; *ah, ah*, en otros.

Nótese que el estribillo no guarda ninguna relación con el tamaño de la poesía; pues aparece, tanto en la de dos estrofas (tercera versión), como en la más larga (versión cuarta).

Por último, conviene indicar que sólo la versión cuarta se dirige a una “niñita”; las demás, a un “niño” o “niñito”; aunque su género no es el masculino, propiamente dicho, sino el *general* o *genérico*, que incluye a ambos.

En la cuarta versión, se habla de una “niñita”, porque la señora tuvo predilección por las hijas, como ella misma nos lo hizo saber.

4. ANÁLISIS MUSICAL

La parte musical de la nana se ajusta, como es corriente en las canciones populares, a su texto literario. Es, como lo hemos definido en la Introducción, “... la composición poética corta, *musicalizada*...”. Este ajuste explica las variaciones rítmicas que encontramos casi en todas las versiones. Así, la segunda estrofa de la segunda versión, cantada por la señora Rosario Torres, presenta cambios en su estructura rítmica de acuerdo con el cambio en la estructura poética, donde una corchea seguida por tres corcheas en tresillo se sustituyen por los grupos de dos y cuatro semicorcheas.

1. $\frac{3}{4}$ Se ño ra San ta A na

2. $\frac{3}{4}$ Si es te ni ño se dur mie ra

Todas las versiones, incluyendo las nicaragüenses, recogidas por Salvador Cardenal A., presentan un carácter melancólico, arrullador, algo monótono y un movimiento entre moderato a lento, dependiendo del temperamento personal de la intérprete: las versiones segunda, tercera y sexta son menos lentas que la primera, la cuarta y la quinta, ya que las mujeres que las cantan se caracterizan por ser personas extrovertidas, enérgicas y alegres—doña Chepita y doña Elsa—, o inseguras y nerviosas, como es el caso de la señora Rosario Torres.

Todas las versiones costarricenses son monopartitas, compuestas por cuatro frases que coinciden con los cuatro versos de cada estrofa: una frase musical - un verso. Solamente la séptima estrofa de la cuarta versión sale del patrón establecido, repitiendo las dos últimas frases, como lo exige el texto literario.

Las frases de las versiones costarricenses son más cortas que las nicaragüenses. Las

nicaragüenses usan mucho el valor de blanca y blancas ligadas para extender el sonido, lo que alarga la frase a tres compases, mientras las costarricenses limitan la frase a solo un compás (versiones 1,2,3,5 y 6) o dos (versión 4). Recordemos que las frases largas son difíciles de ejecutar para el cantante inexperto y que las cortas no tienen este inconveniente.

En general, la nana presenta un compás de $3/4$ en casi todas sus versiones; solo la quinta, cantada por doña Socorro Palomino, nos ofrece un compás de $4/4$. Sin embargo, el tercer compás de la primera estrofa lo acorta a tres tiempos. Es muy característico para los cantos populares agregar o suprimir valores rítmicos. En la cuarta versión, cantada por doña Oliva Fonseca, nos encontramos con esta particularidad. En ese caso no hay cambios métricos, sino lo que en el pueblo guanacasteco se conoce como canto *a capriccio*, cuando se modifica libremente el ritmo básico o se alargan algunos sonidos dentro del mismo compás, produciendo la impresión de una *fermata* o *calderón*. Eso puede explicarse por la falta del acompañamiento rítmico, ya que las nanas corrientemente son cantadas *a capella*.

El patrón rítmico de la nana presenta ciertas semejanzas como también diferencias entre una y otras versiones. Todas, excepto la cuarta versión, inician la estrofa con una anacruza formada por una corchea o dos semicorcheas. De allí se pueden agrupar las versiones de acuerdo con su patrón rítmico.

El patrón básico de la frase de las versiones nicaragüenses es la anacruza (una o dos corcheas) seguida por una blanca, dos corcheas, una negra y dos blancas del mismo tono unidas por la ligadura.

Contrario a estas versiones, la primera, la segunda, la tercera y la sexta, en el primer tiempo después de la anacruza, utilizan las corcheas en tresillo, una corchea y una negra (ritmo sincopado, pero interpretado con mucha suavidad).

La cuarta versión tiene un ritmo sumamente curioso: las primeras dos frases no cuentan con anacruza, es reservada para el tercer compás y el cuarto vuelve al mismo patrón de las primeras dos frases que es una corchea con puntillo seguida por las fusas en tresillo, una corchea o dos semicorcheas y una

negra con puntillo o sin él. La tercera frase comienza con una anacruza de semicorchea, seguida por una corchea con puntillo, dos fusas, una corchea y una negra con puntillo.

La quinta versión, que es la única que tiene compás de $4/4$, nos ofrece, como otras, una anacruza representada por una corchea, seguida por las corcheas en tresillo o una corchea y dos semicorcheas, una negra (en las otras versiones en lugar de la negra encontramos una corchea), y concluye la frase con una negra con puntillo. Podemos suponer que inconscientemente la intérprete trata de suprimir la síncopa.

La estructura melódica de la nana no es complicada: no tiene saltos bruscos y predomina la progresión gradual ascendente o descendente.

Lo curioso en esta canción es el uso del estribillo. Solo Yenis Torres, intérprete de la primera versión, empieza la nana con esa especie de bordón mas que un estribillo, que consta de solo dos sonidos (V - III). Sin embargo, la tercera versión retorna el mismo patrón de la versión nicaragüense, completando estos dos sonidos con la repetición de la parte melódica de la estrofa anterior. De la impresión, de que originalmente sí existió un estribillo que tenía la misma extensión de la estrofa, pero con el tiempo ha sido suprimido o reducido a solo sus dos primeros sonidos.

5. CONCLUSIÓN

Este trabajo ha tratado de incursionar en un aspecto del género lírico poco frecuentado por los investigadores: el de las nana o canciones de cuna.

No hubo hipótesis que demostrar o teorías que sostener: simplemente, efectuamos un análisis de una nana en especial que, proveniente de Nicaragua, se adentró en nuestro territorio desde hace muchísimos años, y fue cantada por las madres y abuelas liberianas, cuando debían dormir a sus hijos o arrullarlos.

Actualmente, las madres jóvenes no recurren a ella. Seguramente, en lugar de las canciones de cuna, adormecen el niño la música de una telenovela o un rock de moda.

Ante esta situación, es poco lo que podemos hacer. La inmensa fuerza que tienen los medios masivos de comunicación no podrá ser contrarrestada con nuestra voz, aunque sepamos que en esa voz hay toda una herencia cultural de siglos y siglos de música, de poesía, de ternura y de dedicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Cardenal Argüello, Salvador. "Nicaragua: Música y canto". Colección 1992 de 7 CD. III Edición. Managua: Alcaldía de Managua, Radio Güegüense.
- Lapesa Melgar, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Anaya. 1966. Madrid.

Liubov Slesarieva
Apdo. 31-5000
Sede de Guanacaste
Universidad de Costa Rica
Liberia

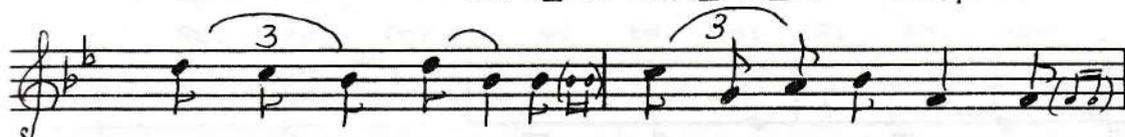
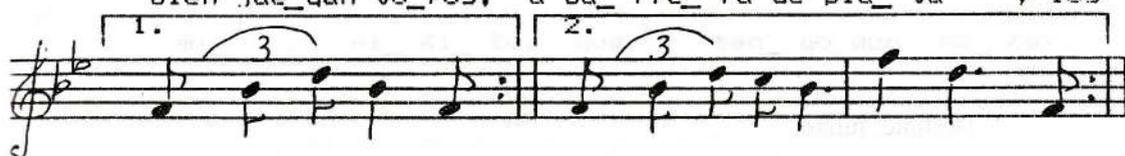
Juan S. Quirós
Apdo. 31-5000
Sede de Guanacaste
Universidad de Costa Rica
Liberia

APÉNDICE

N.º 1

Larghetto MM: $\text{♩} = 60$ 

8 etc.

Ru, rru. 1. Dor mi te, mi ni ño, que
llá a rri-ba, a rri-ba tam,ten go que ha cer: la var tus pa ña les, sen
bién jue gan to ros, a ba rre ra de pla ta y los

tar me a co ser. 2. A to ros de o ro. Ru, rru. 1. Dor

Dormite, mi niño,

que tengo que hacer:

lavar tus pañales,

sentarme a coser.

N.º 2

Andante MM: $\text{♩} = 72$ 

1. Se ño ra San ta Ana, ¿de qué llo ra el Ni ño? Por



u na man za na, que se le ha per di do. 2. Si es te

ni_ño se dur_mie_ra, yo le die_ra me_dio real, y des_

pués que se dur_mie_ra, se lo vol_via a qui_tar.

Ru, rrú, ru, rrú. 3.Dor_

Dormite, niño,
pedazo de ayote;
si no te dormís,
te come el coyote.

Ru, rrú.

Nº 3

Andante MM: ♩ = 72

8 etc.

Dor_mi_te, ni_ño_to, que ten_go que ha_cer: la



var tus pa_ ña_ les, sen_ tar_ me a co_ ser.



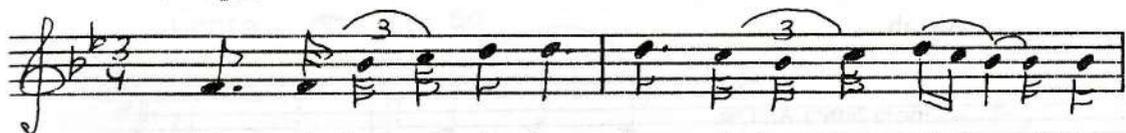
Ru, rrú. Dor_ mí_ te, ni_ ñi_ to, dor_



mí_ te, ni_ ñi_ to, que ten_ go que ha_ cer.

Nº 4

Adagio MM: = 54



Dor_ mí_ te, mi ni_ ña, dor_ mí_ te, mi a_ mor, dor_



mí_ te, pe_ da_ zo de mi co_ ra_ zón.



Dor_ mí_ te, ni_ ñi_ ta, co_ lor de a_ cei_ tu_ na; si



no te dor_mis, no sa_le la lu_na. Ah, ah.

Dormíte, niñita,
 carita de ayote;
 si no te dormís,
 te come el coyote.
 Si esta niña se durmiera,
 yo le diera medio real,
 y después que se durmiera,
 se lo volvería a quitar.

Ah, ah.

—Señora Santa Ana,
 ¿por qué llora el Niño?

—Por una manzana,
 que se le ha perdido.

Vámonos al cielo,
 que allá tengo dos:
 una para el niño
 y otra para vos.

Ah, ah

San José y la Virgen

se fueron al río.

La Virgen lavaba,

San José tendía

y el niño lloraba

del frío que hacía.

Ah, ah.

No 5

Lento MM: ♩ = 50



8-----etc.

1. Dor_ mi_ te, mi ni_ ño, ca_
mi_ te, mi ni_ ño, ca_



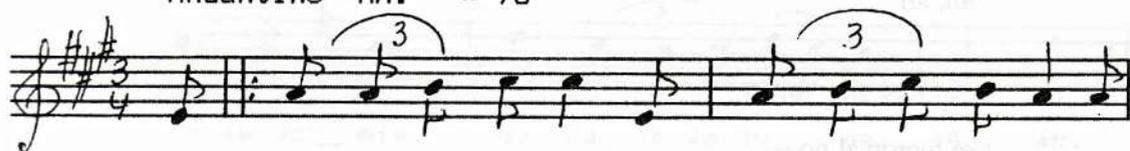
be_ za de a_ yo_ te, que si no te dor_ mis, te
be_ za de leon, que si no te dor_ mis, te



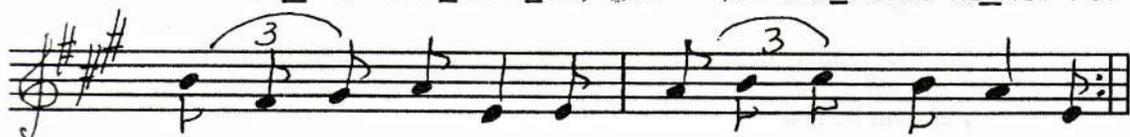
co_ me el co_ yo_ te. 2. Dor_
co_ me el ra_ tón.

Nº 6

Andantino MM: = 76



1. La Vir_ gen la_ va_ ba, San Jo_ sé ten_ dí_ a; el
rí_ a San_ ta A_ na, ¿de qué llo_ ra el Ni_ ño? Por



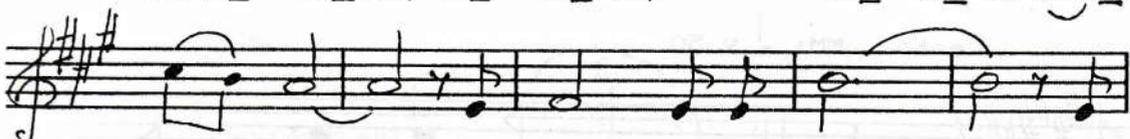
Ni_ ño llo_ ra_ ba del fri_ o que_ ha_ cí_ a. 2. Ma_ u_ na man_ za_ na, que se le ha per_ di_ do.

Nº 7

Moderato MM: = 92



8 etc.
1. Dor_ mí_ te, ni_ ñi_ to, ca_ be_ za de a_



yo_ te; si no te dor_ mis, te



co_ me el co_ yo_ te. 2. Dor_

Dormíte, mi niño,

que tengo que hacer:

lavar tus pañales,

sentarme a coser.

Ru, ru, ru, ru, ru,

Si este niño se duerme,

yo le doy medio real;

pero, si se despierta,

se lo vuelvo a quitar.

San José y la Virgen

se fueron al río.

La Virgen lavaba,

San José tendía.

-Señora Santa Ana,

abuela de Dios,

dormíme este niño,

por amor de Dios.

Allá, por el monte,

se fue la paloma,

y en el horizonte

la luna se asoma.

Ru, ru, ru, ru, ru,

Nº 8

Moderato MM: ♩ = 92

B etc.

1. Dor_ mí_ te, ni_ ñi_ to, ca_ be_ za de a_

yo_ te; si no te dor_ mis. te

co_ me el co_ yo_ te. 2. Dor_

Dormíte, mi niño,

que tengo que hacer:

lavar tus pañales,

sentarme a coser.

*Transcripción musical hecha por Liubov Sliesarieva