

*De canción de cuna a narración ilustrada: una aproximación crítico-genética al libro para niños *Duerme, niño, duerme**

Cielo Erika Ospina Canencio¹

July Macuada²

1. Introducción

TENIENDO EN CUENTA QUE LA CRÍTICA GENÉTICA ES UN TIPO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO CULTURAL QUE ABARCAN “(...) procesos de gestación de diferentes tipos de procesos creativos”³, se consideró factible incluir obras literarias para el público infantil en las que generalmente convergen códigos visuales y escritos, por lo tanto, entre los materiales que conforman el dossier genético que se presentará más adelante, se encuentran textos variados entre lo visual y lo escrito. Postulamos que el análisis de “la marcha de la escritura” devela aspectos técnicos, como la presencia del lenguaje audiovisual en la creación de la literatura infantil, así como también las decisiones editoriales que enmarcan la selección y/o la adaptación de los géneros narrativos por encima de los líricos. Este estudio inicial permitirá observar algunas huellas del diálogo entre la ilustradora, la escritora y la editora en la concreción de un proyecto multimodal de literatura infantil chilena.

2. Sobre la obra publicada

Duerme, niño, duerme es una canción de cuna escrita por Laura Herrera, ilustrada por July Macuada y editada por Ekaré sur en formato libro. Se publicó en Santiago de Chile en el año 2013 y cuenta con una segunda edición del año 2015. Ha recibido reconocimientos a nivel local, como la Medalla Colibrí⁴, y premios internacionales, como el de la Fundación Cuatrogatos en la categoría “Cuentos para leer con los más pequeños” y los “Mejores del Banco del Libro”, en la categoría “libros imprescindibles en la biblioteca”.⁵ Ha sido traducido al portugués en Brasil y al Chino-mandarín y reeditado por las editorial *Livros da Matriz* en Brasil y el grupo editorial CCPPG (*China Children's Press and Publication Group*) y por Ekaré España.

El formato libro de tapa dura responde a la elección de una determinada anatomía y corporalidad que se relaciona con su contenido y que, a su vez, configura unas prácticas de lectura ideales. En este caso, fue determinante para la recreación como texto narrativo y para ser leído, escuchado y manipulado por niños y mediadores. Desde la perspectiva de Karin Littau⁶, los

¹ Doctora en Literatura Iberoamericana y Chilena. Universidad de Chile. E-mail: cieloerikao@gmail.com

² Ilustradora independiente. E-mail: julymacuada@gmail.com

³ LOIS, E. «La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método.» Creneida. En *Anuario de Literaturas Hispánicas* 2014, n. 2, p. 58. Disponible en <http://www.creneida.com/revista/creneida-2-2014>

⁴ La medalla Colibrí es un reconocimiento anual a escritores, ilustradores e investigadores en el campo de la literatura infantil chilena. Este premio se enmarca en la IBBY Chile, que corresponde a la sigla de la sección chilena de la Organización Internacional para el libro Infantil y Juvenil (*The International Board on Books for Young People*).

⁵ Para mayor información de las entidades que otorgan los premios literarios acceder a los siguientes enlaces: <http://www.ibbychile.cl/joomla16/>, http://www.cuatrogatos.org/docs/pdf/Premio_2015_LowRes.pdf <http://www.bancodellibro.org.ve/pdf/BL-LosMejores2015-Folleto.pdf>

⁶ LITTAU, K. *Teorías de la Lectura. Libros, Cuerpos y Bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial, 2008, p. 70.

libros son portadores de significado pero antes que nada, son objetos materiales que determinan modos y hábitos de lectura. Este objeto en formato libro está compuesto por su portada y contraportada de tapa dura, guardas decorativas, portadilla y 32 páginas en total, todas ellas completamente a color. La imagen visual ocupa la mayor parte de la página, sin marco que la defina, y se extiende en un doble paginado dentro del pliego⁷. El texto escrito está enmarcado levemente dentro de un rectángulo, pero se encuentra inmerso en la imagen y se superpone cerca de esta. Cada verso se ubica de manera intercalada arriba y abajo, a la derecha y a la izquierda, aportando al ritmo inherente de la canción de cuna.

Según uno de los paratextos finales del libro, *Duerme, niño, duerme* es una recreación de una canción de cuna inglesa inspirada en una nana llamada *Hush, Baby, hush*. De ahí que el texto anterior pertenezca a la tradición oral y al folclor europeo, que mediante un proceso de transculturización es reescrito, en este caso primero por la autora, e ilustrado después con tropos y símbolos pertenecientes a la cultura tradicional de los campos del sur de Chile.

La tradición oral y el folclor siempre han estado vinculados a los textos que circulan y que son leídos y escuchados en la infancia. Respecto del folclor, Rodríguez⁸ lo describe como “la hebra primigenia de la literatura infantil” en que las formas líricas, como los trabalenguas, las adivinanzas, las rondas y las canciones han acompañado determinadas infancias en nuestro continente, desde los textos que migraron durante la Conquista Española, pasando por los que circularon oralmente en la América Precolombina y la suma de la oralidad africana.

Ahora bien, este subgénero de los textos de la tradición oral, a saber las canciones de cuna o las nanas⁹ han sido definidas por estudiosos del campo de la literatura para la infancia como “(...) una mezcla de voz, de canto, de ritmo, en el que el movimiento del arrullo ocupa el lugar de la antigua danza y es a menudo todo lo que [puede] ofrecer una madre a un hijo”¹⁰. También han sido caracterizadas como los primeros encuentros de los seres humanos con el lenguaje poético, es por esto que el texto será leído como un poema, en tanto expresa los conceptos de manera oblicua, o en palabras de Riffaterre “un poema dice una cosa y significa otra”¹¹. Estos poemas en forma de canciones de cuna representan en sus versos expresiones iniciáticas de las relaciones deseadas o temidas del hombre con el universo, con la naturaleza o con sus semejantes¹². García Lorca enmarca su génesis como una expresión angustiada de las madres al llevar consigo la compleja carga de la maternidad. Sobre esto señala:

No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada por 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 desgana (sic) de la vida”¹³

⁷ El pliego es entendido desde la definición realizada por Sophie Van der Linden en “álbumes”, como la división principal de cualquier libro encuadernado que divide en dos partes la superficie del libro abierto.

⁸ RODRIGUEZ, A.O. *Panorama Histórico de la Literatura Infantil en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Cerlalc, 1994, p. 13

⁹ También conocidas como *Nursery Rhymes*.

¹⁰ PETRINI, Enzo. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Ediciones RIALP, 1963, p. 34.

¹¹ RIFFATERRE, M. «La significación del poema» Cuesta Abad J. M, Heffernan (eds.). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 329. La itálica viene del texto de referencia.

¹² PETRINI, Enzo. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Ediciones RIALP, 1963, p. 33

¹³ GARCÍA LORCA F. «Las nanas infantiles». En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955, p. 48-55. Op. cit. PETRINI, Enzo. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Ediciones RIALP, 1963, p. 34

Es así que el proceso creativo de *Duerme, niño, duerme* no solo se suma a la tradición oral y al folklor ligado a la historia de la literatura dirigida a la infancia, sino también hace parte de un proceso de transculturación. En este caso en particular, el proceso atravesó nuevas fronteras: no solo se mezcló el componente europeo, con la tradición oral chilena, sino que la imagen visual y la suma de su materialidad se adhirió como una nueva forma para ser leído o escuchado.

Como se mencionó anteriormente, es un libro con tapa dura, guardas, portadillas en donde la imagen ocupa un lugar fundamental en la totalidad de la anatomía del libro y, por lo tanto, sus características plásticas y artísticas aportan algunos sentidos, sin alterar la idea global del código escrito. Es decir, la interacción entre imágenes visuales y texto escrito se presenta en una modalidad que Ospina y Astudillo denominan como “Adición” en los libros ilustrados:

En este tipo de interacción el código verbal y el código visual establecen una relación asimétrica donde el primero contiene gran parte de la información necesaria para comprender el texto, no obstante, la imagen puede presentar algunos elementos secundarios, especialmente si se trata de descripciones visuales que agregan rasgos al contenido del texto escrito, pero que no modifican ni cuestionan el sentido del mismo. Esta relación es característica también del libro ilustrado.¹⁴

Como se observa en la ilustración¹⁵, los colores de la paleta cromática que constituyen el arte del libro son los azules oscuros y amarillos ocres. Los primeros intensifican el contraste entre la noche, los miedos y la oscuridad, versus a la luz de los amarillos que son representados gráficamente en las velas, el vestido de la madre al interior del libro y el conejito (objeto transicional) que representan consuelo, tranquilidad y compañía.



¹⁴ OSPINA C.E. ASTUDILLO R. «Para una Teoría del Libro Álbum en Chile: problemas Y divergencias de un género en La producción y en crítica literaria reciente.» *Revista Umbral de Literatura para infancia, adolescencia y juventud. Colección de Propuestas Críticas.* Disponible en <http://cielchile.org/wp-content/uploads/2015/01/Umbral-01.01-ene-2016.pdf> (enero 2016): 5-16, p. 10.

¹⁵ Tomada de la página de Ekaré Sur. Portada del libro *Duerme, niño, duerme.* <http://ekaresur.cl/libros/duerme-nino-duerme/>

La totalidad del poema se encuentra ilustrado por medio de diferentes planos que focalizan algunos paisajes del campo, la casa y una determinada geografía, frente a algunos pocos planos *close up*, en el que se acercan la figura de la mamá y la del niño. Así mismo, los aspectos plásticos intensifican la atmósfera, ayudan a configurar las escenas y, en este sentido, dan sensación de narratividad al poema y materialidad al cuerpo del libro. No obstante lo anterior, la nana – el texto escrito – tiene autonomía y es una totalidad por sí misma, es decir se comprende sin ayuda de imágenes visuales.

De acuerdo a lo anterior, si se realiza una lectura del poema en su totalidad, sin imágenes, es posible obtener una síntesis de la canción de cuna. En un *primer nivel* o *fase de lectura heurística*¹⁶, desde la perspectiva de Michel Riffatterre *Duerme, niño, duerme* permite identificar algunas figuras y objetos que aluden al referente del mundo real de la infancia (la hermana, la abuela, el padre, la madre), determinados momentos traumáticos (dormir en una noche oscura) y unos objetos y seres de la naturaleza que conforman el mundo lírico (velones, jardín, violín, pájaros, manta negra, leche, farol, casa, los libros). Como segundo aspecto, también es posible observar una agramaticalidad definida en la versificación de las oraciones, lo que implica una musicalidad y un tono lúdico que tiene todo el texto.

Una segunda lectura hermenéutica permite identificar aspectos formales, como la estructura del texto, que se relaciona con otras formas del folclor infantil: “Ahí viene tu hermana con cinco velones/ alumbrando el cielo y sus nubarrones”¹⁷ “¿Y si los velones se apagan?”¹⁸. “Si los velones se apagan.../ viene tu padre por el jardín con sus canciones y un violín”¹⁹. “¿Y si el violín no suena?”²⁰. “Si el violín no suena... viene la abuela por el sendero/ con cinco loros y tres jilgueros”²¹. Esta acumulación de preguntas y de respuestas concatenadas por una palabra repetida en cada uno de los versos se asemeja a la retahíla, subgénero que también hace parte del repertorio del folclor para niños pequeños. La retahíla es un conjunto de vocablos o frases sin sentido parecidos a los *Nonsense* ingleses, que se inventan los niños para dar forma a determinados momentos de algunos de sus juegos²². Siguiendo lo anterior, nos encontramos ante una canción de cuna que, como un mantra, repite versos que proporcionan una sensación rítmica con el objetivo de mecer al niño, pero que al mismo tiempo devela una pugna o una resistencia. El carácter dialógico de alguien que pregunta y otro que responde es la matriz de los hablantes líricos de este poema: una madre que consuela y un niño que se resiste a dormir.

Finalmente, la secuencia de objetos que aparecen entre pregunta y respuesta, y los sujetos que los portan configuran el sentido simbólico del texto. Por un lado, la familia más cercana es la que brinda seguridad, protege y acoge al niño; y por otro lado, los objetos alejan los miedos propios de los niños muy pequeños, como el miedo a lo desconocido, a la oscuridad y a la falta de protección. Los velones hablan de la luz que se opone y que aleja la oscuridad. El violín y los pájaros simbolizan la música que se opone al silencio de la noche. La manta negra y azul, en este caso, alude a la cultura mapuche y la leche, como alimento materno que une a una madre y a su bebé.

¹⁶ La tipografía itálica proviene del texto de Riffatterre.

¹⁷ HERRERA L., MACUADA J. *Duerme, niño duerme*. Santiago de Chile: Ekaré sur, 2° edición 2015, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² MEDINA, A. «La tradición oral como vehículo literario infantil. » MEDINA, A. «La tradición oral como vehículo literario infantil» CERRILLO, P. (Comp.) *Literatura Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990. 37-65, p. 45.

La última parte de la canción de cuna rompe la secuencia de repeticiones: “Si la leche se derrama.../ ¡Ay, tuntún turumbé!/ No preguntes tanto, José”. Aquí tienes tu taza de leche tibia, tu manta de lana fina; tus pájaros de colores, el violín con sus canciones. / Y también cinco velones alumbrando los rincones²³. Este verso evidencia la acumulación de objetos como representación de resguardo y compañía, y personifica a los miembros de la familia. Al mismo tiempo, esa voz lírica establece un orden y responde a un hastío propio del acto materno de mecer a su bebé cuando este no quiere dormir, y que revela subrepticamente una actividad que se torna dolorosa, angustiante y difícil.

3. Descripción del Dossier genético y análisis del Trazado Escritural de *Duerme, niño, duerme*

3.1 Texto prerredaccional 1

En este primer segmento comparatístico, se analizaron dos textos prerredaccionales impresos sin imágenes visuales, cuya autoría señala a Laura Herrera. Estos textos se transcriben y explican en la tabla 1 (ver anexos). En los originales hay una mezcla entre lo impreso y las notas al margen manuscritas, hechas por la ilustradora. Sobre esta particularidad, es posible afirmar que los dos textos impresos han sido creados para ser compartidos y de cierta forma son públicos dentro del proceso creativo entre la autora, la ilustradora y la editora. Es posible que el primero haya sido discutido entre autora y editora y, producto de la discusión, la ilustradora haya realizado notas manuscritas a los lados. También es posible que las notas hayan sido producidas por la ilustradora en el ámbito de lo privado. Sin embargo, el texto inicial (que se transcribe en la columna izquierda) es el punto de partida de creación de la ilustradora. Este marco inicial es reestructurado para la concreción del segundo manuscrito, que se transcribe en la columna derecha y también es concebido como prerredaccional en este trabajo, analizado a continuación.

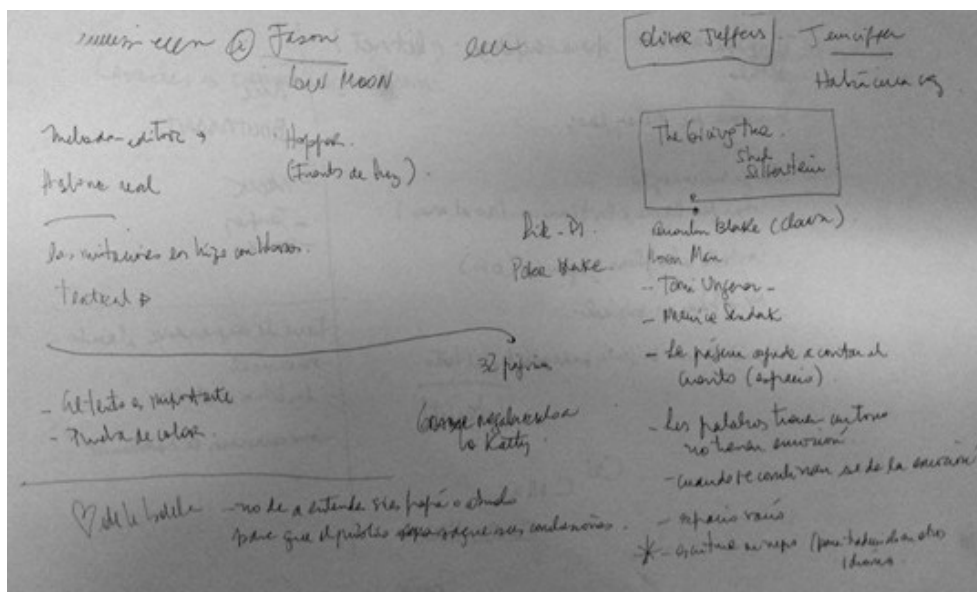
Cada verso se encuentra numerado, observando el paginado del libro publicado. Esta numeración se corresponde con la del paginado del libro.

3.2 Texto prerredaccional 2: conversaciones con la editora

Este manuscrito aportó nuevas informaciones sobre el proceso de génesis de la obra y permitió examinar las implicaciones de adaptar un texto lírico a un libro narrativo para niños.

La siguiente transcripción corresponde a las notas que tomó la ilustradora mientras conversaba con la editora Verónica Uribe. Estas anotaciones se ubican temporalmente después de la revisión del manuscrito impreso inicial y antes del primer *storyboard*, sin embargo no fue posible identificar la fecha específica.

²³ HERRERA L., MACUADA J. *Duerme, niño duerme*. Santiago de Chile: Ekaré sur, 2015, p. 24.



La columna izquierda da cuenta de las huellas de una conversación sobre artes plásticas. Es posible que la ilustradora y la editora hayan estado hablando de Hopper y de la luz en sus cuadros. La participación de la ilustradora en un proceso creativo en que las imágenes visuales deben representar versos requiere una búsqueda de referentes. Es por ello que se intuye que esta conversación parte por una exploración de estilos pictóricos para la creación de determinada atmósfera visual. Siendo la canción de cuna un discurso emitido para dormir al niño, es posible pensar que la noche es el tiempo en el que se pronuncia este discurso; en el anterior sentido, la conversación pudo haber girado en torno a la representación de la luz en una noche, la luz como determinado símbolo. Profundizando sobre la función de la luz en la obra de Hopper, se encuentran algunas lecturas que pueden ayudar a entender la alusión que hace la ilustradora de este referente. En la obra *En mañana en Cape Cod*²⁴, se observa una mujer dentro de una casa, que se inclina hacia adelante, frente a una ventana, como si mirara algo fijamente. La interpretación que realiza Strand sobre esta pintura señala la fuerza que tiene la luz sobre los personajes que habitan las escenas de las pinturas: “[la] luz parece tener un poder de otro mundo, que parece traer consigo un mensaje cuyo significado, aun en caso de ser revelado, se destina únicamente a aquellos sobre quienes ha recaído”²⁵ (S/P). Es por esto que tal vez la representación de la luz en escenas acaecidas en la noche podría ser fundamental para el desarrollo extensivo de la historia y, además, para la configuración de los personajes que se decidan incluir en cada escena. Junto con lo anterior, la luz podría estar representando el consuelo, la tranquilidad, en contraposición a la oscuridad de la noche y de lo que mora en la penumbra y, por ende, la luz podría cumplir la función de contrarrestar los miedos del niño para dormir. Una interpretación final es que en Hopper existe una carga escénica latente, algo que parece estar configurando un cuadro dramático que no es natural. Esto también podría ser un referente en la construcción de escenas y en el proceso de adaptación de los versos a secuencias narrativas.

Debajo de la referencia a Hopper se lee la frase “historia real”, título que permite varias interpretaciones. La primera es que la editora puede haberle aconsejado a la ilustradora que pensara en su propia infancia, sus deseos, sus miedos, la relación con su madre o sus seres

²⁴ Disponible es: <http://es.wahooart.com/@/8BWPAQ-Edward-Hopper-Ma%C3%B1ana-en-Cape-Cod>

²⁵ STRAND, M. *Hopper*. España: Lumen, 2008. s/p

queridos; otra posibilidad es que en este momento la editora le estuviera comunicando que la intención con el poema *Calla, niño, calla* – en su denominación inicial – se convierta en un libro que albergara una especie de narración, razón por la cual la palabra “historia” alude a la mimesis o a la narrativa que deberá co-crear junto con la escritora.

Las “32 páginas” corresponden a la materialidad del libro, a la extensión y número e ilustraciones que debe realizar la ilustradora. La frase: “El contexto es importante” puede ser una acotación realizada por la editora que tendrá relevancia en la elección de objetos, animales, la elección topográfica y en la geografía para la configuración de cada escena. Esto es posible verlo en el segundo manuscrito ya analizado, en donde hay elementos de la fauna y flora del sur de Chile que sostienen esta necesidad de revisar el contexto geográfico y cultural.

La última frase en la que se dibuja un corazón se refiere al libro álbum *El corazón y la Botella*, ilustrado y escrito por Oliver Jeffers, en una versión en castellano realizada por la editorial de Fondo de Cultura Económica. Sobre este texto realiza dos anotaciones: la primera, que no distingue si el personaje que acompaña a la protagonista es su padre o su abuelo. Esta carencia de información y estos intersticios o vacíos son parte estructural de los libros álbum²⁶ y hacen parte del proceso de actualización que debe realizar el lector cuando comprende el sentido global de un libro álbum. La segunda nota corresponde a lo expuesto anteriormente “para que el público saque sus propias conclusiones”, se refiere a la recepción activa que requiere el libro álbum²⁷. De lo anterior se puede deducir que la editora propone ejemplos a la autora para que el producto final del libro sea un libro álbum. Esto es muy importante ya que no solo se define la adaptación del poema a cuento, sino que además propone que se transforme en un determinado subgénero de la literatura infantil.

La columna de la derecha la encabeza el nombre del autor-ilustrador recién mencionado Oliver Jeffers y continúa una lista con Maurice Sendack²⁸, Tommi Ungerer y Quentin Black.

La mención de estos autores-ilustradores responde tal vez a tres razones: la primera es que son autores canónicos en el campo de la literatura para la infancia y la juventud, la segunda es que sus obras se caracterizan por abordar de manera profunda los sentimientos de la niñez y darles un lugar para la expresión artística y literaria, y la tercera es que todos son exponentes del libro álbum.

En este punto, las referencias que hace la ilustradora han pasado de ser solamente pictóricas a instaurarse en el género del libro álbum y de sus exponentes europeos y norteamericanos más conocidos. Al parecer, la ilustradora no se relaciona con el campo y la editora le brinda nombres y obras que pueden ayudarle en el proceso de creación y de adaptación. También le propone un reto complejo y es precisamente la creación de un libro álbum, cuyo proceso de concreción es altamente arduo por la interdependencia que es necesario construir entre imágenes visuales y código escrito.

En las notas que siguen se expanden las aclaraciones frente al libro álbum y las decisiones creativas que deberá tomar la ilustradora para consolidar la transformación de poema a cuento, como se observa en la frase “la página ayude a contar el cuento” la editora sugiere que se tenga en cuenta el paginado y la secuencia narrativa que deberá brindar el paso de una página a otra donde se define el paginado y la concatenación que deberán tener de una página a otra. Esta transformación implica aspectos sobre la materialidad y la ubicación de cada verso en una

²⁶ Para profundizar en este tema leer *La construcción de lo no dicho en los libro álbum* de Cecilia Bajour.

²⁷ Una de las características discursivas del libro álbum – que no es privativa de este género – es la participación de lector al completar el sentido global del texto, en la lectura que realiza de la interacción entre imagen visual y texto lingüístico verbal (código escrito).

²⁸ *Where the wild things are* del año 1963, traducido al español como *Donde viven los monstruos*. En este clásico de la literatura infantil se aborda el dolor de crecer en un mundo adulto mediante la metáfora de un viaje en el que Max se enfrenta a sus demonios interiores y al final los controla.

página, la coexistencia de la imagen visual y la palabra escrita y sus posibilidades de interacción, o en palabras de Barbara Bider, citada por Arizpe: “El drama de dar vuelta a la página”²⁹. Según lo anterior, cada verso debe convertirse en una escena, como parte de una secuencia de acciones, en las que al pasar la página se remarca su carácter narrativo.

Y finalmente, la nota hace referencia a una de las características del libro álbum: “cuando se combinan dan la emoción”, que alude a la interacción entre palabra e imagen. Y en “espacio vacío”, es posible que se refiera al espacio que sucede entre el cambio de página, o a los espacios vacíos que debe llenar el lector, mencionados anteriormente. La frase final hace alusión a posibilidades comerciales y de edición, en las que el color negro en la tipografía facilita la traducción a otros idiomas.

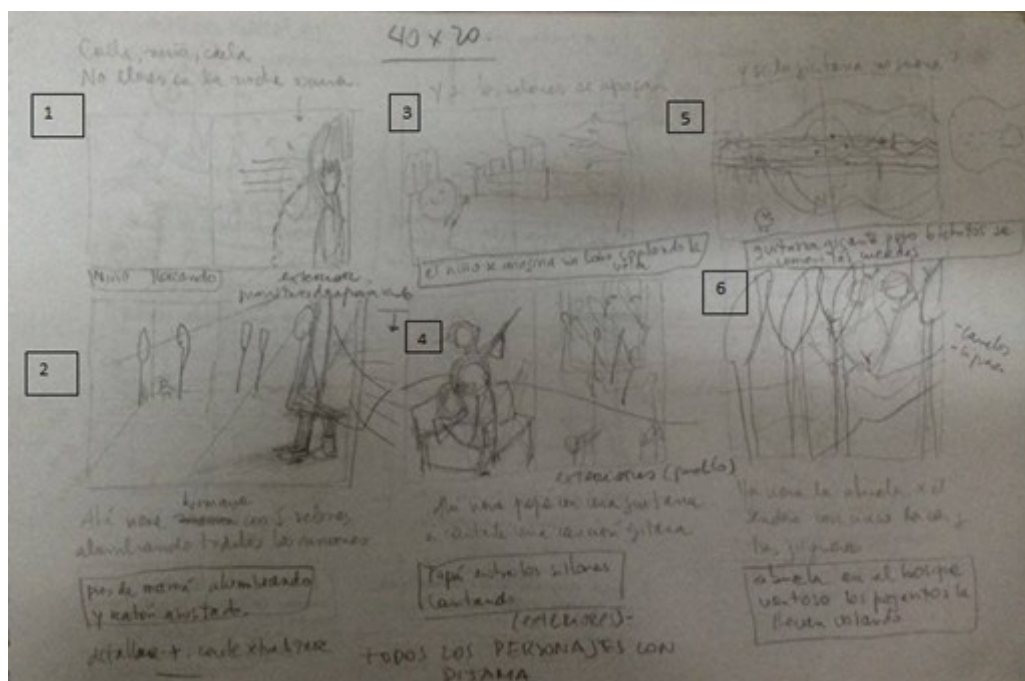
3.3 Texto prerredaccional 3: *Storyboard*

En los procesos de co-creación de libros contemporáneos para niños, se utilizan recursos técnicos propios de otros lenguajes visuales y audiovisuales como el cine o el comic. Es por esta razón que una de las herramientas propias de la escritura de un libro para niños es la escaleta o *storyboard*, definida como “un guión gráfico que nos permite la pre-visualización de nuestra multimedia antes de que se (sic) terminada. En este se plantean las ideas principales de nuestro guion técnico y literario, en este se dejan en claro los detalles de cada escena”³⁰. Este tercer segmento del análisis genético se desarrolla cronológicamente entre el texto inicial y el segundo manuscrito, pero es anterior al que se acaba de analizar anteriormente. Esto es visible porque el título del *storyboard* se denomina “Calla, niño, calla” como la primera versión; en el anterior sentido, esta es la primera versión ilustrada y la primera representación visual que la ilustradora crea para convertir la nana en una versión ilustrada en formato libro. Como se observa en el *storyboard*, el texto escrito y las imágenes visuales se ubican en el pliego completo de dos páginas.

En este momento de la creación no existen en esta versión una paleta de colores que indique cuál será la gama cromática del libro en su totalidad, ni la tipografía seleccionada, ni ubicación del código escrito dentro de la página. Sin embargo, de acuerdo a las notas con la editora analizadas anteriormente, esta sugiere que la tipografía sea negra con el fin de que las traducciones y ediciones a otros países sean más sencillas. Esto es productivo porque el libro es traducido a varios idiomas posterior a su publicación.

²⁹ ARIZPE, E., STYLE, Morag. *Lectura de Imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 47.

³⁰ URBANO, J. «Que es un Storyboard y algunos ejemplos.» Blog de Diseño gráfico Disponible en <http://www.jhonurbano.com/2013/01/que-es-el-storyboard-ejemplos.html> 2013



La primera viñeta ubica la imagen en el lado derecho de la página y describe, mediante una acotación, la representación gráfica de un “niño llorando”. La composición de la ilustración presenta a un personaje de perfil en un plano medio, en el que se exalta su expresión de tristeza mediante la hiperbolización de la imagen en que las lágrimas caen a borbotones. Esta primera viñeta es de carácter literal en relación con el primer verso.

La segunda viñeta ilustra el verso de manera más simbólica y establece una interacción que increpa al lector para completar el sentido global junto a la parte escrita. En un plano medio que focaliza las piernas de la mamá, se ilumina un rincón que muestra un ratón asustado. Se nota que en este punto no hay una decisión sobre la persona que aparece en este segundo verso, la madre o la hermana.

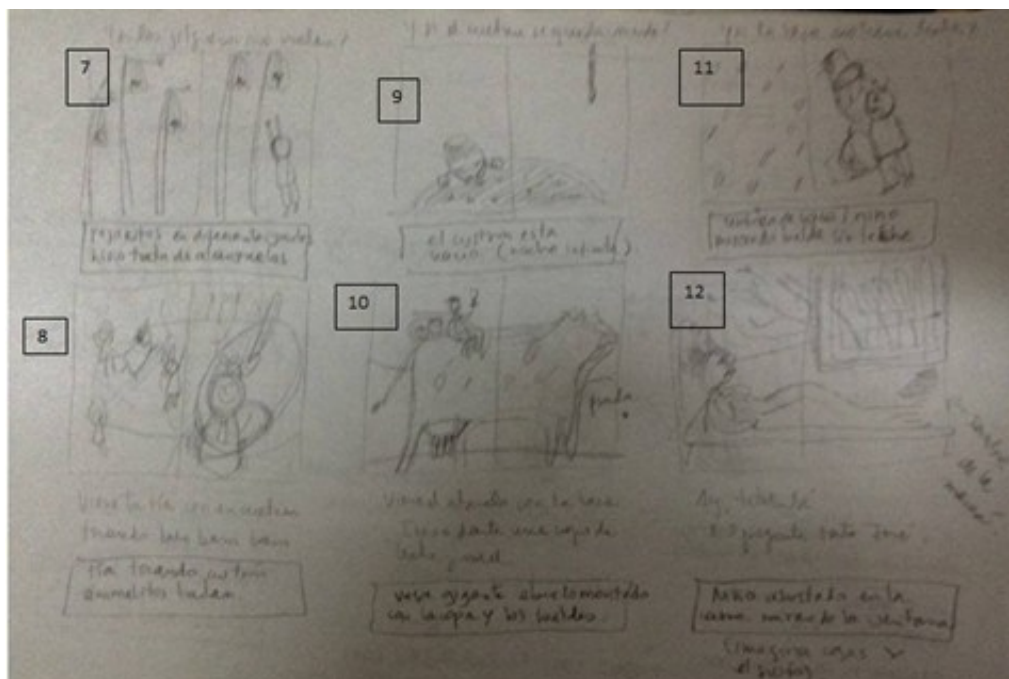
La tercera viñeta que ilustra el verso “¿Y si los velones se apagan?”³¹ apela al miedo de los niños, representado en uno de los personajes estereotípicos de los cuentos infantiles: El lobo de *Caperucita Roja*, quién es el que ejecuta la acción de apagar las velas. Esta interpretación que realiza la ilustradora es lejana al texto escrito y, por lo tanto, es una lectura que propone una interacción más profunda entre imagen y texto, y apela al saber enciclopédico de su lector modelo.

La cuarta viñeta establece una lectura literal del verso, pero ubica al personaje en un interior que parece una casa en plano general.

La quinta viñeta propone una respuesta a la pregunta del verso “¿y si la guitarra no suena?” En este sentido no es una mirada literal del discurso lingüístico verbal, sino que ilustra la posible respuesta del hablante lírico inicial. Esto se materializa mediante la ilustración en primer plano de la representación de una guitarra puesta de forma horizontal, en ella se observan pequeños insectos o “bichitos” que carcomen la guitarra. Esta ilustración no permanece en la versión final, sino que es suprimida.

La sexta viñeta ilustra de manera casi literal el verso mediante una imagen visual fantástica: la abuela es llevada por los pájaros volando a través de los aires y los árboles que, según señala la ilustradora, son cipreses y canelos propios del sur de Chile.

³¹ HERRERA L., MACUADA J. *Duerme, niño duerme*. Santiago de Chile: Ekaré sur, 2015, p.3.



La octava viñeta también propone una ilustración al verso en forma de respuesta y aporta un interpretación diferente del signo lingüístico verbal. En un plano general, se observan varias jaulas con pájaros enclaustrados a una distancia a la que el niño no puede llegar. La idea global de la composición juega con símbolos como la libertad y los espacios inalcanzables de la infancia. Esta imagen se mantiene en la versión publicada, solo que se cambia el verso.

La novena viñeta contiene una representación literal, apegada al texto lingüístico verbal de esa primera versión. Si bien la ilustradora agrega algunos animales que bailan al son de la música, estos no aportan ningún significado adicional al verso y podrían ser suprimidos.

La décima viñeta también ilustra de manera literal el verso, pero aporta una interpretación desproporcionada de la vaca: una vaca gigante en la que cabalga la figura diminuta del abuelo. Esta desproporcionalidad en la representación puede sugerir la abundancia de la leche, uno de los objetos simbólicos que hacen parte de la retahíla de la nana.

La undécima viñeta separa el paginado. En el izquierdo propone una ilustración que simula la textura de la piel de la vaca y en el derecho, mediante un plano general, propone de manera apegada al texto que el niño observa las tinajas vacías de leche. Esto no se mantiene en la versión publicada.

La duodécima viñeta a doble paginado interpreta el verso ubicando al niño en la cama, con una expresión del rostro abrumada mientras mira a través de las ventanas una vegetación lúgubre que parece adentrarse a la habitación. la ilustradora mediante una flecha sugiere que en versiones posteriores se añadirá una sombra en representación de la madre del niño.

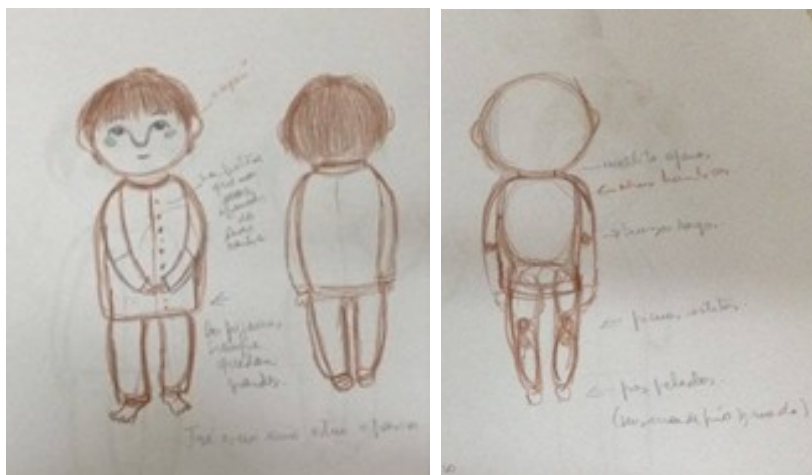
La decimotercera viñeta representa la voz lírica, la madre que acaricia al niño. Esto se correspondería con el texto lingüístico verbal de ese momento: “Calla, niño calla, no llores en la noche oscura”.

La decimocuarta viñeta a doble página también representa la acumulación de esa estrofa mediante la acumulación de objetos y de seres que aparecen en ella. Las anotaciones que realiza la autora los define como felices.

La última viñeta representa de manera literal el último verso, la propuesta que parece salirse de ese marco. El hecho de que el libro que leen muestre la portada del propio libro es un detalle metaficcional que propone la ilustradora.

3.4 Textos Prerredaccionales 4: Vistas de los personajes y otros bocetos

“Las Vistas de los personajes” es una denominación técnica que hace parte del campo semántico de la creación de personajes en el lenguaje visual, como el comic o la novela gráfica; o en el audiovisual, como la animación tradicional o en tercera dimensión, conocido como 3D. Este recurso técnico es utilizado también en la preproducción o creación literaria y pictórica, en los libros dedicados a la infancia o a la juventud.



La creación de un personaje y no de un hablante lírico exhibe el desplazamiento de la obra al mundo de la narrativa. Es así que la construcción de un personaje, en este caso del niño, es necesaria para la configuración de su participación escénica en cada página. En la ilustración se observa la primera versión gráfica del niño: primero señala que es “orejón”, que los botones de su ropa de dormir “deben ser grandes y del lado de hombre”, más adelante aclara que las pijamas siempre deben quedar grandes y finalmente la última frase dice: “José es un niño activo o pasivo”. Todas estas observaciones tienen por objetivo, tal vez, aclarar cualquier ambigüedad respecto el género del niño, el tamaño de las orejas y la forma en que los botones están dispuestos sobre la prenda de vestir podrían estar destacando ese aspecto; por otro lado, la elección de la prenda de vestir, la pijama, ubica la historia en un periodo determinado, que es la noche. La frase final puede interpretarse como un cambio en la focalización narrativa, puesto que si bien en la nana original la madre es la voz lírica fundamental, en esta versión el niño es focalizado como un actante importante en el discurrir narrativo y es el protagonista de todas las escenas, por lo tanto su papel es activo.

Las observaciones que hace la ilustradora sobre del personaje de espalda mediante una flecha son las siguientes: “cuellito corto”, “menos hombros”, “brazos largos”, “piernas cortitas”, “pies pelados” (sensación de frío y miedo). Esta ilustración muestra al personaje articulado, esto es necesario para que posteriormente pueda ser dibujado en diferentes posiciones: caminando, durmiendo, saltando, corriendo, entre otras. Las demás observaciones resaltan aspectos físicos que más adelante tendrán que ver con las acciones ejecutadas por el personaje. Por ejemplo, los brazos largos tratarán de alcanzar las jaulas donde se encierran los pájaros, las piernas cortas tal vez simbolicen la imposibilidad de correr o de escapar de lo que le genera miedo. Los pies descalzos, como lo menciona la aclaración dentro del paréntesis, quieren dar la sensación de frío y humedad, tal vez de desprotección. En la versión publicada, el niño tiene pantuflas y desaparecen los pies “pelados”.



Esta segunda versión muestra al personaje con pantuflas y en otras posiciones corporales. Lo presenta ejecutando varias acciones, una tiene que ver con la ilustración del verso en que el niño pregunta: “¿Y si los jilgueros no quieren cantar?” (Herrera, Macuada 14). Arriba nombra a los demás personajes que, se presume, también bocetará a continuación y que se ubican en una o dos escenas de la narración cada uno.

El objeto encerrado por medio de un círculo representa al conejo, este objeto-personaje que aparece en la versión publicada es un juguete que acompaña al niño durante toda su travesía y cobra vida. El objeto transicional, según la perspectiva del psicoanálisis³², puede ser un trapo o un muñeco que representa a la madre cuando ella se encuentra ausente y produce placer y seguridad al infante. El conejo, que no aparece en el manuscrito inicial, ni tampoco hace parte de los objetos de la canción de cuna, es un aporte que sin duda realiza la ilustradora para simbolizar a la madre y la necesidad que tiene el niño de su compañía.



La representación de esta casa³³ no es realizada por la ilustradora, sino que en el proceso de creación, la inclusión de una casa donde se desarrollarían gran parte de las acciones fue necesaria, y por eso la ilustradora le pidió a su madre que dibujara una casa de campo al sur. La madre bocetó su casa en Valdivia, esta primera representación le sirvió a la ilustradora para iniciar su labor creativa y también intensificó la relación afectiva con la obra.

³² Para profundizar en este tema revisar Winnicott, D. W. (2ª edición). *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1982.

³³ Esta información fue suministrada por la ilustradora de manera oral, el día 15 de Noviembre de 2016, en su departamento del barrio Bellas Artes, en Santiago de Chile.

4. Conclusiones: De canción de cuna a narración ilustrada

Adaptabilidad de los géneros literarios: desde la perspectiva de este trabajo, el libro analizado contiene un poema ilustrado en el que las ilustraciones instauran un ritmo narrativo. Este desplazamiento que sufre el texto poético se construye en dos acciones: la primera es el resultado del aporte realizado por la ilustradora, y la segunda es el cambio de soporte que segmenta los versos del poema en 32 páginas que constituyen la materialidad del libro.

Esta intención de convertirlo en libro álbum es fehaciente en todas las partes del proceso y en su posterior publicación. De hecho, el libro es presentado como libro álbum por su ilustradora³⁴ y las menciones lo denominan de esta forma. Además durante el proceso la editora proporcionó directrices exactas, referentes del género y definiciones para apoyar a July en el proceso de creación de unas imágenes que debían interactuar con el texto escrito de manera interdependiente.

Desde la perspectiva de este trabajo esto se logró de manera parcial, ya que si bien mediante la ilustración se incluyen e introducen elementos que aportan un sentido desde la gramática visual, como los colores, los planos, la introducción de metáforas visuales o la inclusión de objetos transicionales como la figura del juguete; esto no transforma la canción de cuna en poema, con sentido autónomo, tal como se demostró en la parte del análisis de su análisis, en el que es posible realizar una lectura de global sin apelar a las imágenes visuales.

Sin embargo, la participación de la ilustradora en el proceso creativo y en la publicación final sí definió transformaciones sustanciales, como la deconstrucción de los versos del poema para reconfigurarlas como escenas narrativas, lo que fue posible por las transformaciones gráficas de los hablantes líricos en un narrador homodiegético (la madre) y en un personaje principal y activo (el niño). El argumento del trabajo de la ilustradora y su aporte en el proceso genético se constituyen en la transformación semántica y lingüística de ciertas palabras que ayudarán a consolidar un mundo posible; la conformación de una gama cromática para simbolizar el contraste entre el mundo de la noche, de los sueños y de las pesadillas de un niño a punto de dormirse y el consuelo que encuentra en su madre que es simbolizada permanentemente con la luz, la paleta cromática de amarillos y el conejo amarillo; la inclusión de personajes y objetos que se vuelven palpables en cada pliego, y la trayectoria que ubica a los demás “personajes”.

Mediante la portabilidad del objeto libro, el poema logra ser dividido en páginas y pliegos en la materialidad que lo soporta. Esta primera adaptación es determinante para configurar escenas y crea la sensación narrativa en el paso de una página a otra. Las tapas duras y el formato en papel de mayor gramaje se relacionan con el formato de libro álbum, pero no es suficiente para denominarlo como álbum por las razones ya explicitadas anteriormente. Esta sensación narrativa hace posible llamar al libro como cuento o libro álbum, pero también posibilita una recepción distinta. El libro se convierte en una especie de teatro portable, en donde se pueden leer también las imágenes, si es que el receptor no ha accedido al código escrito (si es un niño muy pequeño).

No obstante es imposible obviar que la realización de este poema ha sido materializada en un formato libro. Esto implica, tal vez, algunas concepciones editoriales sobre lo que los niños están capacitados para leer y la posibilidad interpretativa que tienen asociada mayormente a los géneros narrativos que muestran una historia concreta, ya que como decíamos al principio, la poesía es oblicua y está construida desde una forma especial de decir y desde un lenguaje que representa algo distinto a la mimesis.

³⁴ En esta entrevista la ilustradora habla de *Duerme niño duerme* como libro álbum. Disponible en <http://blog.cuatrogatos.org/blog/?p=2954>

4.1 Los lectores imaginados y la recepción

El proceso de adaptación de *Duerme, niño, duerme* trajo consigo un modelo de lector ideal. No es lo mismo cantar una canción de cuna como arrullo, que leer una canción de cuna en una página o encontrarla, como en este caso, segmentada en un libro, en el que ya el poema parece haberse convertido en un cuento.

Esta recreación implica pensar en varias hipótesis llevadas a cabo durante el proceso editorial y artístico. La primera, que el texto podría ser recepcionado con mayor avidez por los niños si este fuese un cuento y no un poema. Esto encierra una concepción sobre la comprensión literaria que realiza el lector al que se dirige, es decir, al parecer se piensa que los niños entienden más fácilmente un texto narrativo que uno lírico.

La segunda hipótesis es que los lectores cuando son niños recepcionan más y mejor un texto visual que uno escrito y prefieren un libro con imágenes que sin ellas, ya que podrían obviar los signos escritos para leer solo lo que las imágenes les comunican. En ese sentido, la infancia tendría una relación más estrecha con la imagen visual y con los textos audiovisuales con los que se relacionan constantemente.

Esta transformación, además de la inserción de la imagen visual, incluye transformaciones semánticas en el cambio de “calla” por “duerme” y la inclusión de una voz activa en un personaje con el que los niños pueden identificarse.

4.2 Los recursos técnicos del lenguaje audiovisual en la creación de la literatura infantil

Uno de los aspectos más novedosos en el estudio genético de la literatura dirigida a la infancia es observar cómo se utilizan recursos como el *storyboard* y las vistas de los personajes en la bocetación y en el proceso creativo. Esto da cuenta de la relación mencionada anteriormente de la recepción de textos contemporáneos como la animación, el comic y la novela gráfica, sin duda lenguajes que se han incorporado y enriquecido desde su creación técnica a la literatura para la infancia.

Anexos

Texto prerredaccional - Tabla 1

Texto de la izquierda (texto inicial, primer manuscrito)	Texto de la derecha (segundo manuscrito)	Análisis
Título: Calla, niño, calla	Título: Duerme niño duerme	Se suprime el verbo <i>calla</i> y se reemplaza por <i>duerme</i> . Sobre esta transformación se puede deducir que el verbo imperativo <i>calla</i> tiene una carga semántica que puede ser leída como peyorativa. Una semiosis del verbo callar apunta a sentidos relacionados con silenciar o invisibilizar, y durante el proceso de creación es fehaciente una transformación de este significado, que también

		<p>apunta a lo formal, ya que la canción de cuna propone una estructura dialógica en la que dos voces integran una conversación: la madre y el hijo.</p> <p>Es por esto que la voz del hijo es fundamental en dos sentidos. Primero, como parte de la estructura que simula un diálogo y que requiere de una voz activa como parte del “mantra” creado por la madre durante la canción de cuna, es decir, la voz del niño hace parte de la composición del lenguaje poético. Y segundo porque la palabra callar anula el sentido activo que se le quiere otorgar al niño como sujeto activo en la conversación y como representación gráfica en las ilustraciones.</p>
1. Calla niño, calla. / No llores en la noche oscura	1. Duerme, niño, duerme/ No llores en la noche oscura.	En este primer verso, al igual que en el título, se suprime el verbo <i>calla</i> y se reemplaza por <i>duerme</i> . Lo demás permanece igual respecto del primer impreso.
2. Ahí viene mamá con cinco velones/alumbrando toditos los rincones. La palabra <i>mamá</i> contiene una <i>tachadura</i> que cumple una función de sustitución. Es reemplazada por <i>su</i> <i>hermana</i> .	2. Ahí vienes tu hermana con cinco velones/alumbrando el cielo y sus nubarrones.	En la segunda versión verso no hay tachaduras, sino que es explícita la sustitución de la palabra <i>madre</i> por <i>hermana</i> . La razón de la sustitución es que en el proceso de recreación del poema se busca otorgar el lugar del hablante lírico a la madre, es así que ella no podría estar ejecutando la acción de llevar los velones. En la versión ilustrada, esta transformación implica la representación visual de una persona que ejecuta la acción de llevar los velones distinta a la de la voz lírica.
3. Y si los velones se apagan? En este verso es visible una marca manuscrita de la ilustradora. Ella interroga el texto con la siguiente frase: “quién podría apagar los velones?”	No hay transformaciones.	Esta pregunta también se relaciona con la definición del hablante lírico. Ese “quién” busca llenar los vacíos que tiene la ilustradora sobre la voz que enuncia cada verso. Este saber es fundamental para el proceso de creación de la representación visual de esa voz lírica, ya que permitirá la creación de la madre como personaje.
4. Ahí viene papá con una guitarra/ a cantarte una canción gitana. En esta estrofa no	Esta versión posee varias transformaciones. En el primer verso se cambia <i>papá</i> por <i>tu padre</i> y se suprime	La sustitución de <i>papá</i> por <i>tu padre</i> responde a la estructura de conversación de la canción de cuna, ya que <i>tu padre</i> señala a un interlocutor inmediato. El cambio de guitarra por jardín repercutirá en aspectos fonológicos de la rima del verso, por tal razón, todo el segundo verso de la estrofa se

<p>hay marcas.</p>	<p>la palabra <i>guitarra</i> por la palabra <i>jardín</i>. El segundo verso se suprime en su totalidad.</p>	<p>transforma. También introduce un topo determinado, un lugar concreto. Desde el punto de vista semántico, el cambio de la guitarra por violín tal vez quiera adicionarle un estatus distinto al instrumento musical, sin embargo, la supresión de la <i>canción gitana</i> por <i>suscanciones</i> delata la tradición española, que tal vez quiere desmarcarse de la totalidad de la nana y que es reemplazada por un sustantivo común, <i>sus canciones</i>, que no ubica ningún lugar particular.</p>
<p>5. ¿Y si la guitarra no suena? En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>Se mantiene el verso en forma de interrogación, pero se cambia <i>guitarra</i> por <i>música</i></p>	<p>Esta sustitución responde al cambio semántico del anterior verso de <i>guitarra</i> por <i>violín</i>.</p>
<p>6. Ya viene la abuela por el sendero/con cinco loicas y tres jilgueros. En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>Hay sustituciones en el primer verso, específicamente en las expresiones <i>ya vienela abuela</i>, por <i>ahí viene la abuela</i>. En el segundo verso se reemplaza <i>loicas</i> por <i>loros</i>.</p>	<p>La diferencia lingüística entre <i>ya viene la abuela</i> y <i>ahí viene la abuela</i> es que la preposición “ya” hace referencia a una temporalidad y “ahí” a un lugar. Esto es significativo porque esta última preposición indica la representación de un lugar específico que le permitirá a la ilustradora ubicar en una escena y en una geografía particular a la abuela. Y la sustitución de loicas por loros tal vez se deba al carácter más local de la palabra loicas, la cual hace referencia específica a los pájaros de la Patagonia chilena y argentina, como símbolo de buen augurio. La denominación de loros puede ser de una variante del español más neutral, lo que permite incluir a más lectores y anticipar un proceso de traducción menos complejo</p>
<p>7. ¿Y si los jilgueros no vuelan? En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>En esta estrofa no hay transformaciones.</p>	
<p>8. Viene tu tía con un cultrún/tocando bum bum, bum bum/ bum bum. En esta estrofa no hay marcas. Sin embargo es relevante señalar que en el primer</p>	<p>En esta estrofa hay dos cambios. En la primera se sustituye con un cultrún por viene del sur; y el segundo verso se sustituye totalmente la onomatopeya asignada al cultrún <i>bum, bum, bum</i> por</p>	<p>Estas transformaciones de carácter semántica y a la vez simbólica proporcionan amplitud y se desmarcan en un primer momento de la ubicación cultural, por una ubicación geográfica. Sin embargo, mantienen una idea sobre lo que simboliza el sur de Chile al introducir la manta con una determinada gama cromática. “La manta es un tejido que utilizan los mapuches llamado <i>iculla</i> o <i>iquila</i>, que es un gran paño de color negro bordeado por una franja con bordes de azul, sirve</p>

<p>verso se nombra un instrumento musical específico de la cultura mapuche del cono sur (¿) <i>un cultrún</i></p>	<p>otro objeto concreto: Una manta negra y azul.</p>	<p>para abrigarse la espalda y es parte de la vestimenta³⁵. Es una sustitución que desea mantener una alusión simbólica a la cultura Mapuche, pero que al mismo tiempo proporciona símbolos más amplios que pueden ser leídos de manera más universal. El sur podría ubicarse en otras latitudes dependiendo del lector o del oyente, y la significación de los colores podría transformarse dependiendo de la semántica cromática del receptor. Se podría decir que los cambios juegan con lo local y lo universal.</p>
<p>9. ¿Y si el cultrún se queda mudo?</p> <p>En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>9. ¿Y si la manta se deshace?</p> <p>A esta segunda versión se le adiciona entre paréntesis una acotación: “(Alternativa: ¿Y si la mantra se la lleva el viento?)”</p>	<p>El verso en su segunda versión responde al cambio semántico del anterior verso del <i>cultrún</i> por la <i>manta negra y azul</i>. El cambio en estas dos estrofas corresponde al cambio anterior. Lo interesante de la segunda versión es el sentido de la acotación, una primera hipótesis es que la ilustradora debió haber pensado en las implicaciones de estas dos posibilidades en la composición de esta página y se decidió por la segunda. En este sentido es más figurativo <i>una manta que se la lleva el viento</i> en una acción concreta, que una que se deshace, ya que habría que responder preguntas que no define el verso por sí mismo, por ejemplo ¿por qué se deshace? o ¿que la deshace?, y en el sentido poético, el verso tendría que dar cuenta de los motivos simbólicos que representa esta imagen literaria.</p>
<p>10. Viene el abuelo con la vaca Inés/ darte una copa de leche miel.</p> <p>En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>En esta estrofa hay un cambio en el segundo verso. Se cambia a darte una copa de leche y miel, por trayendo una taza de leche y miel.</p>	<p>En esta estrofa no hay transformaciones fonéticas y el sentido global es el mismo, solo se observa una leve transformación semántica entre copa y leche. Este cambio alude tal vez al mundo infantil y a los artefactos que les son más cercanos a los niños. Las copas en un sentido funcional tienden a ser asociadas a la ingesta de licor y en ese sentido hacen parte de un mundo adulto, en cambio las tazas precisan un uso más doméstico asociado a comidas cotidianas. Esto también implica un cambio relevante en la representación gráfica que hará la ilustradora: de copa a taza. Y la sustitución lingüística ente el verbo <i>dar</i> por el verbo <i>traer</i> señala un recorrido que, como se ha visto antes, es parte de la estructura visual a la que se quiere llegar. Cada trayecto lo recorre un familiar con un objeto simbólico.</p>

³⁵ Esta información fue proporcionada por la ilustradora oralmente en una conversación.

<p>11. ¿Y si la vaca no tiene leche?</p> <p>En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>Esta esta estrofa se produce un cambio entre ¿Y si la vaca no tiene leche? por ¿Y si la leche se derrama?</p>	<p>En los dos casos el verso señala una ausencia, sin embargo el cambio responde a dos formas distintas de la representación gráfica y, en este sentido, la ilustradora evaluará cuál es la forma más versátil de componer esta escena poética.</p> <p>Respecto al cambio simbólico del lenguaje poético en la composición escrita, la primera versión simboliza tal vez cierta carencia, lo que provoca una escena austera; el segundo verso implica que ya existe la leche, pero esta se pierde en una acción que no explicita, imprimiendo así esta segunda versión en el verso un aura jocosa y divertida.</p>
<p>12. ¡Ay tumturtumbé!/ No preguntes tanto, José.</p> <p>En esta estrofa no hay marcas</p>	<p>En esta estrofa no hay transformaciones.</p>	<p>Esta estrofa es fundamental en la definición formal del texto como canción de cuna. Como se enunciaba al principio de este trabajo, una de las características de las canciones de cuna en general es la voz lírica de las madres, que son las voces elocutivas que expresan la dura labor que implica la maternidad. En este punto del texto, es posible observar un quiebre que expresa el deseo de la madre para que el niño se duerma.</p>
<p>13. Calla, niño, calla/ No llores en la noche oscura</p> <p>En esta estrofa no hay marcas.</p>	<p>En este verso es explícito de nuevo la sustitución <i>Calla, niño, calla</i> por <i>duerme, niño duerme.</i></p>	
<p>14. Tendrá leche la vaca Inés/ Para tu vaso con miel/ Y el cultrún sonará/ bum, bum, bum sin parar, Volarán los tres jilgueros, veloces por el sendero, Sonará la guitarra/ Con la canción gitana, Alumbrarán los velones/ Todos los rincones.</p> <p>En esta estrofa no</p>	<p>Aquí está tu taza/ de leche tibia/ Aquí está tu manta/ de lana fina/ Aquí están los pajarillos/ Azules y amarillos Aquí suena el violín/ Clarito desde el jardín./ Allí alumbran los velones/ cielo mar y nubarrones</p>	<p>En esta estrofa se hacen evidentes las formas que toma prestada la canción de cuna de otros subgéneros de la tradición oral, a saber: la retahíla que se destacó en la primera parte del trabajo, cuando fue descrita la estructura del poema. Los cambios presentados entre el manuscrito inicial y el segundo determinan sobre todo cambios fonéticos en la construcción de las rimas. Por ejemplo, el verso <i>Volarán los tres jilgueros/ veloces sobre el sendero</i>, se sustituye por <i>Aquí están los pajarillos/ azules y amarillos</i>. Esta transformación fonética se construyó teniendo en cuenta la inclusión semántica de otra especie de pájaros: las loicas. En este sentido es posible deducir que la denominación de pajarillos sistematizó la especie incluida (las loras), y además, la elección de los colores azules y amarillos también contiene esta generalización. Y finalmente, la sustitución del futuro indicativo del primer manuscrito por la</p>

hay marcas.		segunda persona singular del presente indicativo otorga una focalización más directa sobre el niño, robusteciendo su personaje más que su voz lírica. Si bien es posible identificar los cambios, en la versión final hay otras transformaciones.
15 Y mientras sopla el viento/ yo te leeré este cuento. En esta estrofa no hay marcas.	Esta estrofa cambian los dos versos. Al primero se adicionó el adjetivo <i>afuera</i> y en el segundo verso se sustituye <i>yo te leeré</i> , por <i>juntos leeremos</i> .	Respecto del final, el cambio podría responder a que se quiere resaltar el contraste que se desarrollará en la parte visual del adentro y del afuera, esto es, la casa como la protección y el afuera como la oscuridad. El segundo cambio tal vez responde a una relación más cercana u horizontal entre madre e hijo. La versión publicada mantiene la versión donde la madre es la única que lee el cuento.

Bibliografía

- ARIZPE, E.; STYLE, Morag. *Lectura de Imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- HERRERA, L.; MACUADA, J. *Duerme, niño duerme*. Santiago de Chile: Ekaré sur, 2015.
- GARCÍA LORCA, F. “Las nanas infantiles”. En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.
- LITTAU, K. *Teorías de la Lectura*. Libros, Cuerpos y Bibliomanía. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- LOIS, E. “La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método”. *Creneida Anuario de Literaturas Hispánicas* 2014, número 2, p. 58. Disponible en <http://www.creneida.com/revista/creneida-2-2014/>.
- MEDINA, A. “La tradición oral como vehículo literario infantil” CERRILLO, P. (Comp.) *Literatura Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990. 37-65, p. 45.
- OSPINA C. E.; ASTUDILLO, R. “Para una Teoría del Libro Álbum en Chile: problemas Y divergencias de un género en La producción y en crítica literaria reciente.” *Revista Umbral de Literatura para infancia, adolescencia y juventud*. Colección de Propuestas Críticas. Disponible en <http://cielchile.org/wp-content/uploads/2015/01/Umbral-01.01-ene-2016.pdf>
- PETRINI, Enzo. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Ediciones RIALP, 1963.
- RIFFATERRE, M. “La significación del poema” Cuesta Abad J. M, Heffernan (eds.). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 329.
- RODRIGUEZ, A. O. *Panorama Histórico de la Literatura Infantil en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Cerlalc, 1994.
- STRAND, M. *Hopper*. España: Lumen, 2008. s/p
- URBANO, J. “Que es un Storyboard y algunos ejemplos.” Blog de Diseño gráfico Disponible en <http://www.jhonurbano.com/2013/01/que-es-el-storyboard-ejemplos.html>.
- WINNICOTT, D. W. *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1982

Recebido em: 11 de julho de 2017

Aceito em: 24 de agosto de 2017