

Extra Vagantes

Revista literaria · N.º 1 Volumen II · 2024



ALICIA REMESAL CRESPO · CELIA BLANCO VALLEJO · MAR BENEGAS ·
MARÍA PASCUAL DE LA TORRE · SILVIA MOLERO · YOLANDA REYES

WWW.RUTASDELECTURA.COM

The image features a solid red background. Two vertical white bars with rounded ends are positioned symmetrically on either side of the center. The word "EXTRAVAGANTES" is written across the middle of the image, centered between the two bars. The letters are in a bold, sans-serif font. The letters 'E', 'X', 'V', 'A', 'G', 'A', 'N', 'T', 'E', and 'S' are black, while the letters 'T', 'R', 'A', 'V', 'A', and 'A' are a lighter shade of red, matching the background.

EXTRAVAGANTES

DIRECTORA

Beatriz Sanjuán

EDICIÓN

Beatriz Sanjuán

Freddy Gonçalves Da Silva

DISEÑO Y EDICIÓN GRÁFICA

Freddy Gonçalves Da Silva

ILUSTRACIONES

Alicia Varela

María Pascual de la Torre

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Alicia Remesal Crespo

Celia Blanco Vallejo

Mar Benegas

María Pascual de la Torre

Silvia Molero

Yolanda Reyes

COLABORAN

TresBrujas

PezLinterna

REFERENCIAS VISUALES

Para esta revista se tomaron como referencia imágenes procedentes de los siguientes

libros: *Mamá al galope* (Jimena Tello, Flamboyant); *Madre Medusa* (Kitty Crowther, Ekaré); *Madrechillona* (Jutta Bauer, Lóquez); *El Globo* (Isol, FCE); *Para decir un bosque* (fotos de de Ima Garmendia para poemas de Mar Benegas e ilustraciones de Laura Borràs Dalmau, Yekibud)



Durante la realización de la **Guía Ellas Viajan**, no solo nació esta revista, sino que ampliamos la propuesta de **«Rutas de lectura»**, desarrollando un doble criterio para la selección de los 100 títulos añadidos. Por un lado, presentamos obras cuya autoría corresponde a mujeres al menos en uno de los dos códigos, textual y visual, y por otro exploramos, mayoritariamente, la literatura ilustrada de no ficción.

Este proyecto ha recibido una ayuda del Ministerio de Cultura y Deporte a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura





Este segundo volumen del primer número de **Extravagantes** se asoma a la maternidad desde sus zonas más luminosas y también desde sus pliegues más incómodos. Entre nanas, álbumes ilustrados, poesía, memoria oral y conversaciones con creadoras, los textos reunidos nos invitan a pensar cómo se construyen las imágenes de las madres, cómo nos arrullan las voces que nos preceden y qué ocurre cuando la literatura se atreve a mirar más allá de las representaciones perfectas del cuidado. Un recorrido para leer, escuchar y volver a preguntarnos de qué están hechas esas primeras historias que nos sostienen, nos nombran y nos acompañan.

Tabla de contenidos



7

La cuna de las emociones

Yolanda Reyes

21

Madre no hay más que una (y a las madres, hay que quererlas)

Celia Blanco Vallejo

41

Entrevista a Mar Benegas

Silvia Molero

57

Un paseo por el paisaje de la cançó de bressol:
«La meua xiqueta és l'ama»

María Pascual de la Torre

71

Las raras aristas. Visión de la maternidad a través del álbum ilustrado

Alicia Remesal Crespo



La cuna de las emociones

Yolanda Reyes



I.

«Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro», relatan los indígenas kogui de Colombia, y saben, como lo saben los bebés aunque lo olviden —lo olvidemos— que “el mar era la madre”. Nadamos en un cuerpo inmenso, en gran proporción hecho de agua, y antes de hilar una palabra, la conversación es un diálogo de latidos de corazón a corazón, de cuerpo a cuerpo.





Así, entre el rumor de una lengua engarzada en la cadencia de una voz, llegamos a esta tierra impredecible como náufragos, expulsados de ese cuerpo que fue el mar y fue también el arca. Quizás nos pasamos la vida intentando recuperar ese compás que nos dio la bienvenida a un mundo organizado en ritmos: la concordancia de una lengua y su armazón esencial, que es la gramática, tienen ancestros en esa necesidad de acompasar dos corazones. Y sin embargo, en esa tierra extraña que aguarda a los recién nacidos, la armonía es solo un acuerdo momentáneo, siempre en trance de romperse:

—Una tormenta de hambre invade al mundo y una criatura reclama a gritos la presencia urgente de otro cuerpo.

—Un cuerpo inmenso, al que llamaremos madre —para que cada cual le dé el género y el número— descifra el grito y acude al llamado: se vuelca en leche y en palabras.

El hambre se va domando en pulsaciones y el mundo comienza a girar a un ritmo cada vez más sosegado —El cuerpo madre quiere estar ahí, pero también quiere no estar. Sabe que a veces, muchas veces, se irá. Tendrá que irse. Duérmete, mi niña, que tengo que hacer.



—La criatura presente —aprende a predecir, de tantas veces que sucede —que la madre va a irse. Que hay otro mundo inmenso que la requiere y que se vuelve el objeto, también, de su deseo.

En esa tensión (dormirse, no dormirse, luchar contra la desaparición) se mece la cuna del lenguaje, la cuna de la literatura.

Tal vez la primera emoción que atraviesan los lectores desde la más temprana infancia anida en esa conversación entre la ausencia y la presencia:

—Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan...

Nos separamos, nos encontramos —cantan los juegos con todas sus variaciones, en todas las culturas, mientras repiten un movimiento de vaivén, un diálogo de cuerpos que se acercan y se alejan, para preparar la despedida y el reencuentro.

Me voy, pero vuelvo. Pero me vuelvo a ir. Y regreso después, y vuelvo a irme. Y vuelvo, y vuelvo a irme.

Para conocer los límites del cuerpo es necesario que sea separado, y reencontrado una y mil veces en/por otro cuerpo.

Para aparecer hay que ser encontrado.



Para mirarse es necesario haber sido mirado.

Para hablar es necesario que alguien descifre el llanto primitivo y lo albergue entre palabras, y le imprima significados diferentes cada vez. Toda la lengua es necesaria para envolver a los recién nacidos; su canto trae noticias de ese rincón al que pertenecemos, y nos marca con su acento. Para leer es necesario haber sido leído. La niña, todos los niños, son lectores en movimiento. Cuerpos que se mecen y gravitan junto a otros cuerpos. Me atrevería a decir que el lector de la primera infancia es un siamés: o que son dos, en realidad, niño y adulto. O quizás tres... (el triángulo amoroso: libro, niño, adulto).

«Oooo»... «daaaa».

La observación de Freud sobre el niño que juega a lanzar el carrete de hilo con un oooo y a recuperarlo con un daaaa para soportar —representar— la ausencia de la madre y anticipar la emoción de su regreso ilustra ese primer balbuceo con el que escribimos la historia —o la prehistoria— de la literatura: apego y pérdida; amparo y desamparo. La inseguridad de quedar a merced de un mundo extraño que no se puede controlar se alivia en esa cadencia de tiempo estructurado que es la lengua, y así es como el bebé aprende a acompañarse: se va apropiando de los ecos de esas voces con las que ha sido nutrido y se va situando,

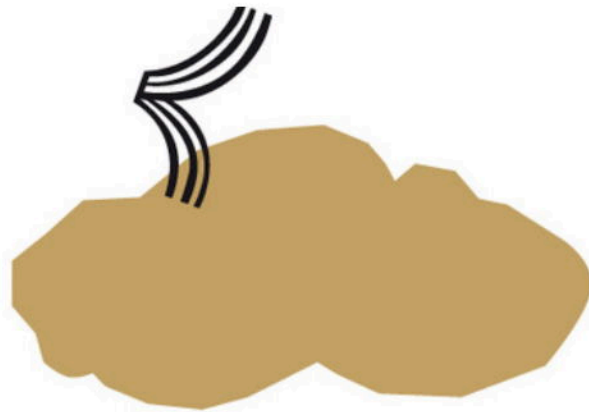


poco a poco, a una cierta distancia del cuerpo madre. En esa zona que se extiende entre los dos, un bebé empieza a imaginar que habla con otros —un caballo, un osito, un trapo, un libro—. Y al atribuirles vidas separadas de la suya, también puede imaginarse ser los otros.

“El niño juega solo en presencia de la madre”, dice Winnicott, para situar ese momento mágico de la vida en el que un ser humano comienza a habitar un mundo propio y a situarlo (y situarse) un poco alejado del otro cuerpo. La niña mira por el rabillo del ojo a la madre y adivina su sombra protectora, mientras está absorta en sus juegos, inventándose la vida, y alarga cada vez más esa distancia: se atreve a aventurarse más lejos, un poco más lejos cada vez, acompañada y separada; se aleja y regresa para mirar si allí está ella todavía, para recargarse de “presencia de la madre”, y se aleja de nuevo y repite el movimiento de vaivén: hace a la madre lo que ella le enseñó, y si es capaz de alejarse, como tantas veces lo hizo ella, es porque sabe que ahí estará esperándola —al comienzo, de forma presencial, y luego de forma simbólica— y que puede regresar, una y muchas veces de sus juegos, solo para mirarla: para cerciorarse de su protección. Y cada vez irá más lejos, y llevará en su voz la voz de ella, y en esa lengua madre se irán engarzando las voces de otros. La niña descubre que en los libros quedan guardadas, engarzadas las voces de los otros.



Quizás por eso pide —necesita— poemas, historias y canciones desde las primeras noches de su vida. Por eso pide otra y otra vez la misma historia, y aprende que esa lengua otra (la de las artes, la literatura) no solo sirve para demandar cosas tangibles sino que es un artefacto hecho con una materia movediza que puede ser sentida en el cuerpo, y también en la mente, que puede separarse y existir más allá de las cosas que nombra. Eso que identificamos como la forma del arte viene quizás de aquel intento por encontrar una estructura en la que puedan atraparse y fijarse las presencias que nos sostienen.



II.

La niña, que camina aún con pasos inseguros, se cae y mira a su madre para saber si le dolió. Según su reacción, sus gestos, sus palabras (“¡Ay, dolor!”... o “no es nada, ya pasó”), resuelve llorar o continuar la marcha.

La niña espera instrucciones en la cara que la mira y en la que ella se lee para inventarse. La madre intenta descifrar a la hija y la hija intenta adivinar a la madre, y adivinarse entre lo que ella le va revelando (con tantas



historias repetidas o favoritas o contadas al azar y otras que nunca se ha dicho ni le contará tampoco a ella), y entre las dos está escrita también la prehistoria de su historia, con la cadena de silencios que la fundan y los sedimentos de todos los lugares, de todas las historias y de todas las voces que arrastra esa lengua prestada: esa lengua que es de las dos y de ninguna; que estuvo antes y estará mucho después, cuando ellas se hayan ido.

Con la lengua madre no solo va recibiendo nombres y apellidos, significantes y significados, archivos de reglas, de sonoridades, de gestos y de historias, sino formas de interpretar: narrativas invisibles y palabras que se hacen cuerpo —que se encarnan—, pero que vienen de otras vidas, de otros cuerpos y otros tiempos, y se quedan grabadas desde el comienzo de la vida, cuando todo parece inmenso e indeleble. Crecer es abrirse paso entre una maraña de palabras heredadas que han sido dichas, usadas, elegidas, combinadas y gastadas infinidad de veces por los otros, y agregar algunas líneas y unas cuantas tachaduras a ese relato fundacional sobre nosotros que otros habían comenzado a escribir desde antes de nuestra llegada al mundo. En el comienzo, lo sabemos desde tiempos bíblicos, es el verbo, pero hay alguien que lo conjuga en nuestro nombre.

“Había una vez” —sigue diciendo la literatura.



—Otra vez, otra vez, cuéntamelo otra vez, sigue pidiendo la niña, y la zona intermedia se va poblando de historias. Y a medida que se expanden los límites de la lengua, la niña empieza a cobrar consciencia de la infinidad de cosas invisibles que nombra (y que no nombra); de tantas cosas que se esconden entre palabras. Ese poder para operar con lo invisible que le ha dado la lengua tiene un lado luminoso, pero también oculta un lado oscuro, y la habitación de la niña se va llenando de penumbra.

Conquistar las complejidades, las reglas y los secretos de la lengua es recibir ese poder para controlar el mundo tangible —pedir cosas, y evocarlas, sin tener que ir a señalarlas, por ejemplo, o compartir declaraciones sobre el mundo: “Mira ese pájaro que vuela”—, pero es constatar también que existe un mundo inaprensible y abstracto. Aunque la niña no esté en la habitación de al lado, ni pueda ver lo que hay allí, puede traerla a la mente con palabras, y con palabras puede nombrar cosas ocultas: el juguete que se le quedó en la otra habitación, o en otra casa, y al ir trayendo lo que no está, la lengua trae también consciencia de la pérdida: de los abismos y los monstruos que (no) nombra.

Más allá de asombrarnos por la cantidad de palabras que puede aprender cada día de sus primeros años, y que nunca se repetirá con semejante rapidez durante ningún otro momento de su vida,



tendríamos que maravillarnos —y quizás compadecernos a la vez—, frente a esa posibilidad que está conquistando para conversar con su espíritu, y explorar las fuerzas de su vida íntima, con tantas emociones enmarañadas y en penumbra; con tantos ángeles y demonios que trae la lengua de la literatura.

En la intimidad de esa pequeña habitación en donde alguien le lee un cuento, la niña se encuentra con sus emociones y se conecta con lo que Siri Hustvedt llama “los rastros simbólicos de una consciencia humana viva”. Cuando se necesitan más que nunca las palabras, la literatura abre una rendija para deslizarse desde esa pequeña habitación a mundos íntimos, propios y ajenos, y para llamar a las emociones con nombres que otros les han puesto. Las peripecias que se escenifican en los libros y que ocurren en territorios donde viven lobos, bosques, sombras de dragones, cosas cotidianas y salvajes están hechas con otro material distinto al de las sombras, los bosques y los lobos de la realidad fáctica. Por supuesto, la persona que le lee a la niña lo sabe, pero mientras dura la ficción, finge no saberlo y finge también que no sabe que la niña está fingiendo, y la partitura que es el libro también parece sostenida en esa pretensión de un mundo que no/sí existe. Es ese juego de fingimientos compartidos el que permite aventurarse por la experiencia imaginaria que es experiencia intensa y que también hace parte de la vida, y que se les niega tantas veces a los niños para condenarlos a vivir entre



los límites de lo concreto y lo visible.

La niña de este recorrido tiene quizás tres años, o más, o menos, y sabe que es una consciencia humana viva. Desde las primeras canciones de cuna y los pequeños libros de imágenes que hojeó o mordió sola o en compañía, hasta las ficciones que ha recorrido en este tiempo irrepetible de su infancia, ya sabe que leer es inventar la propia posibilidad, la propia historia.*



*Texto basado en **El reino de la posibilidad** (Lumen, 2021).



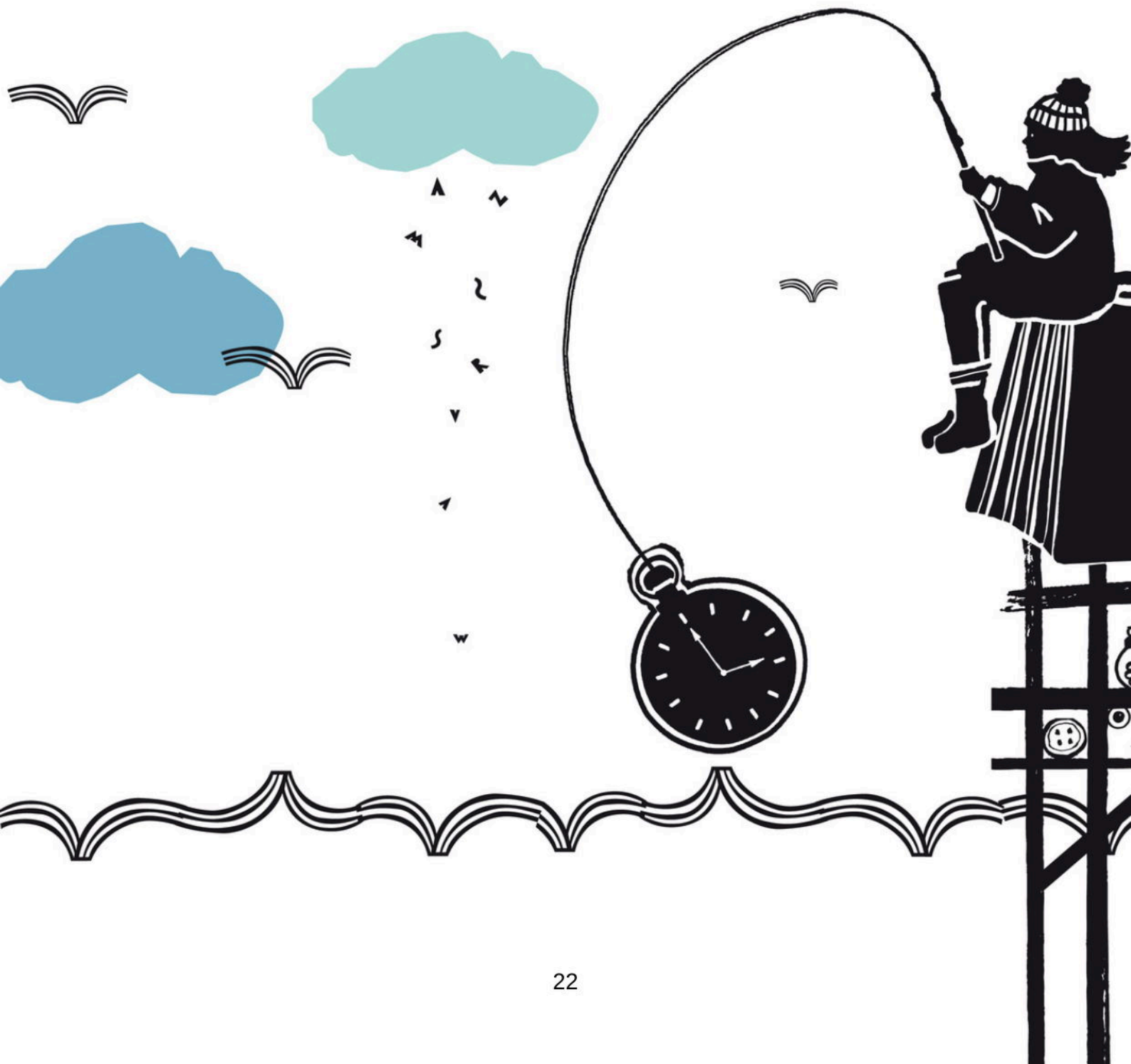
Yolanda Reyes

Es pedagoga y escritora. Directora de Espantapájaros Taller, un proyecto cultural de animación a la lectura. Ha sido asesora de proyectos de formación de lectores desde la primera infancia, tanto en el ámbito nacional como internacional, y ha realizado trabajos de investigación, publicados en diversas revistas y libros en Iberoamérica. En cuanto a su trabajo literario, ha publicado obras para niños y jóvenes, entre las que figuran «El terror de sexto B» (Premio Fundalectura y obra seleccionada entre los White Ravens, por la Biblioteca de la Juventud de Múnich), «Una cama para tres», (Selección White Ravens); «Los agujeros negros» y «El libro que canta», (todas las anteriores con Alfaguara) y «María de los dinosaurios» y «Los años terribles», (Norma). Con esta novela juvenil obtuvo una Beca de Creación Literaria del Ministerio de Cultura. Es columnista del diario «El Tiempo», y obtuvo Mención Especial en el Concurso Nacional de Periodismo Simón Bolívar. También es autora de la novela «Pasajera en tránsito» (Bogotá, Alfaguara, 2006). Su libro «La casa imaginaria», (Norma, 2007) recoge el trabajo teórico desarrollado en torno a la lectura y la literatura en la primera infancia. Dirige la colección Nidos para la Lectura, de la editorial Alfaguara. En 2021 publicó con Lumen su libro teórico «El reino de la posibilidad».



Madre no hay más que una (y a las madres, hay que quererlas)

Celia Blanco Vallejo



Los ideales son una de las formas más certeras que tenemos de castigar a los otros y a nosotros mismos.

Madres, un ensayo sobre la crueldad y el amor.
Jacqueline Rose





Introducción

En su libro *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*, Jacqueline Rose explora hasta qué punto las demandas y expectativas que la sociedad impone sobre las madres son excesivas y acaban convirtiéndose en una forma de crueldad sobre las mujeres, a la vez que tienden a enterrar la realidad de muchos de los conflictos de la sociedad. Si pensamos ahora en libros infantiles sobre la maternidad y lo que reflejan nos vienen a la cabeza libros llenos de ternura donde abundan las madres perfectas y amorosas que nos gustaría ser. Libros que repiten una y otra vez lo mucho que las madres quieren a sus hijos y los hijos a sus madres y que son reflejo de ese ideal de perfección, amor y cuidado, que pesa socialmente sobre la maternidad —y que acaba recayendo sobre los hijos—. Y aunque sí hay autores y autoras que se atreven a mostrar mujeres más reales que no aceptan, o al menos se resisten, al rol social asignado [1] solo algunas valientes se atreven con las relaciones materno-filiales y sus dificultades.

Madres reales y conflictos

Es el caso de libros como *Madrechillona* (Bauer, 2000) y *El globo*



[1] **Cinco minutos de paz** (Jill Murphy, Kalandraka, 2016); **El libro de los cerdos** (Anthony Browne, FCE, 1991); **La esposa del conejo blanco** (Gilles Bachelet, Adriana Hidalgo, 2017).



(Isol, 2002), que recurren al humor para mostrarnos a madres que pierden los papeles y gritan a sus hijos (una de forma esporádica, la otra, como forma de relación) o *Madre Medusa* (Crowther, 2020), que —desde la seriedad— nos muestra a una madre a la que le cuesta soltar a su hija al mundo. Los tres son libros escritos por mujeres, aunque desde distintas perspectivas.

Madre Medusa y Madrechillona: liberar a las mujeres del ideal del amor maternal de las madres perfectas.

En el caso de *Madre Medusa*, la autora dedica cinco dobles páginas, casi un tercio del álbum, al parto de Anacarada, la hija de la protagonista, algo poco común en la LIJ (Literatura Infantil y Juvenil). La autora nos presenta a una madre que quiere tanto a su hija que se niega a compartirla y se resiste a que juegue con otros niños o que se incorpore a la escuela.

En la *Madrechillona* de Jutta Bauer nos encontramos a una madre pingüina, muy humana, que un día pierde los papeles y le pega un tremendo grito a su pequeño.

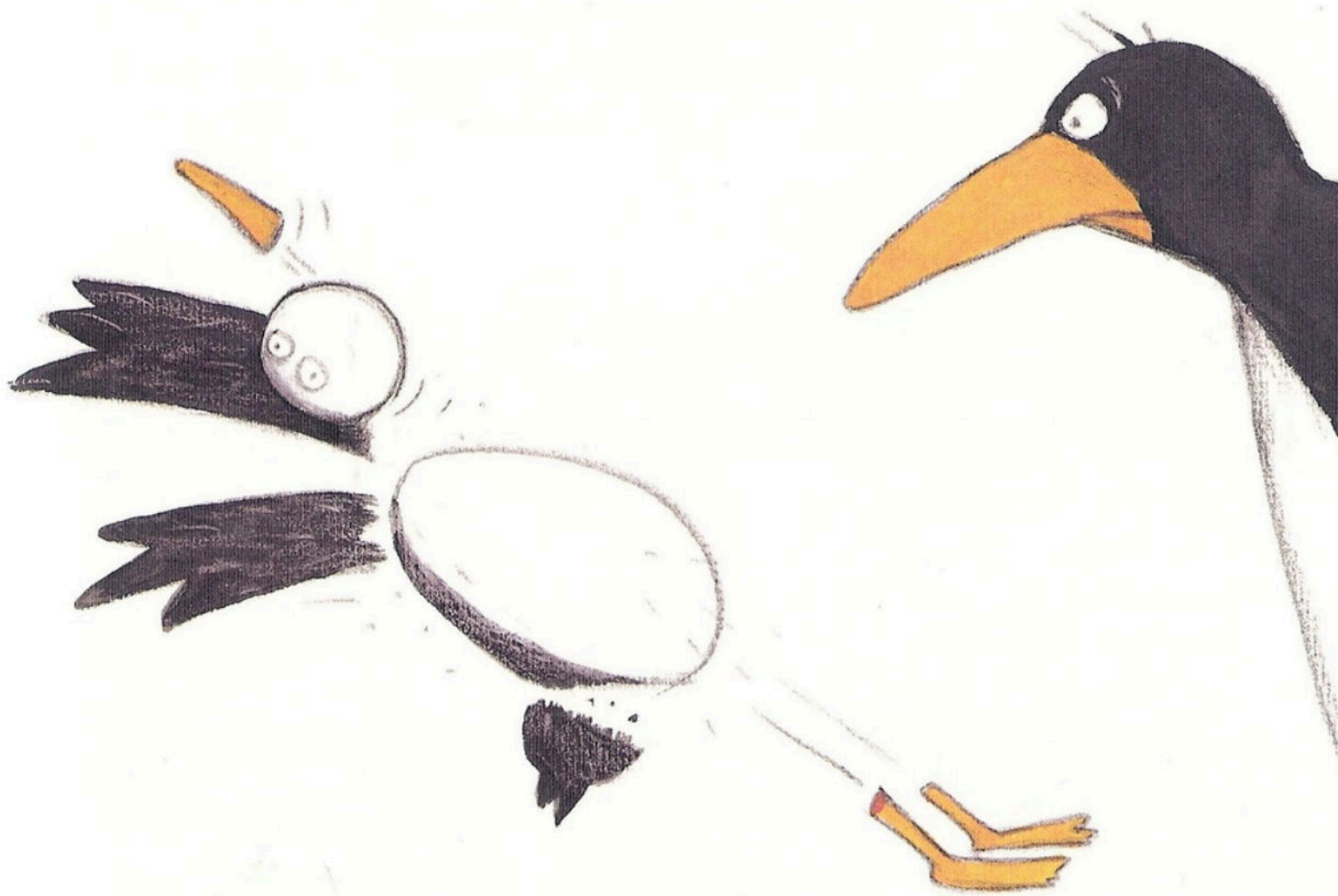


La mirada adulta

En ambos álbumes las autoras se alejan de ese ideal de perfección, pero, en el intento, se asoman también a las emociones infantiles. Y, conscientes de su lector final y del berenjenal en el que se están metiendo, deciden obviarlo, detener su exploración y reconducir la situación.

En el caso de Bauer, las emociones infantiles son precisamente el punto de partida y es el pequeño pingüino el que narra lo que le ocurre. Con el grito de su madre, este narrador desaparece y la autora cede la palabra a un narrador textual, en tercera persona, que nos dice que la madre lo recompone y le pide perdón; así como, al final, un narrador visual, es quien nos muestra a madre e hijo alejarse abrazados y sonrientes.

Por su parte, en el libro de Crowther, no existe conflicto. O en realidad, ese conflicto que subyace entre los deseos de la niña y la madre, se disuelve y desaparece en el álbum. Aparentemente, sin mayores consecuencias: Anacarada se resigna y acepta, sin recriminaciones, la decisión de Madre Medusa. Además, la autora se encarga de mostrarnos que los excesos maternos no han



Ilustraciones de Jutta Bauer para su libro **Madrechillona**, publicado en español por Lóguez



tenido consecuencias en la niña que se integra sin problema [2]. En la historia, narrada en presente por una narrador textual y visual aparentemente objetivo, es la madre sobreprotectora quien se convierte en una gran observadora. Quizás esa protección desmedida es lo que le permite jugar con ventaja. Y ante el primer signo de descontento de su hija, le concede el deseo. El amor a la hija, excesivo en sus inicios, se transforma y lleva a la madre a soltar y socializar a Anacarada (y a sí misma, al menos en cuanto a su aspecto).

Qué es lo que hace que se produzca el milagroso cambio: ¿es la posibilidad de que su hija no la quiera?, ¿es su deseo continuo de complacerla?, ¿qué tipo de relaciones reproduce?

En ambos títulos, como ocurre en muchos de los libros para niños, el adulto escondido del que habla Nodelman [3], aparece para tomar las riendas. Se trata de esa voz que sabe —o cree saber— lo que la infancia necesita, y una vez más, lo infantil de la literatura infantil se impone [4].

En los dos casos, como también suele ocurrir en la LIJ, los hijos



[2] Aunque, cuando nos fijamos nos damos cuenta de que solo cuando Madre Medusa se corta la melena y se vuelve una madre normativa con su falda y sus tacones, Anacarada se saca por fin el gorro y se suelta la suya.

[3] *El adulto escondido*, Pantalia publicaciones, 2020.

[4] Según este autor, la literatura infantil no solo está impregnada de la perspectiva adulta, sino que es esa perspectiva la que la caracteriza y distingue de la literatura “adulta”.



carecen de voz [5] y agencia. Son sujetos pasivos de la historia. En el primero, el pingüino espera dócil a que su madre lo recomponga y le pida perdón. En el segundo, Anacarada espera resignada el cambio de opinión de la suya. Aunque, cuando la niña castiga a la madre sin dejar que la acompañe el primer día de clase, contribuye de forma pasivo-agresiva a su transformación en una madre normativa.

Ambas autoras corrigen los excesos maternos con conductas amorosas que los compensan (Madrechillona pide perdón, Madre Medusa cambia por amor a su hija) y dejan sin reflejo —y hacen desaparecer— cualquier otro sentimiento que pudiese aflorar en los personajes infantiles. Como afirma Rose en su libro:

«Las madres no tienen el monopolio del amor en el mundo; tampoco cabe esperar eso de ellas. Porque cualquiera que se arrogue semejante monopolio lo que tiene es estrechez de miras. Y cualquiera que pretenda estar a la altura de esa exigencia sufrirá horrores. He aquí las historias interesadas del amor, y siempre suenan a hueco». (Rose, 2018, pág. 87)

Y en otro párrafo añade:

«...si les estamos pidiendo a las madres que sean perfectas, ¿cómo vamos a evitar que ellas mismas le pasen esa demanda al hijo? Así, toda madre que siga al pie de la letra este dictado no estará sino cumpliendo de manera perversa las exigencias del papel que se le otorga». (Rose, 2018, pág. 82)



[5] No es casualidad que infans sea el que no tiene voz.





De esa forma, el planteamiento inicialmente subversivo se disuelve en la decisión de las autoras de reconfortar a la infancia (y en el fondo, y sobre todo, a las madres); así también queda restaurada la maternidad como institución amorosa de cuidado. ¿Qué opciones le quedan a los niños ante tanto amor?

Y en estos libros infantiles, ¿qué concepto de infancia se baraja?, ¿cabe otra posibilidad?, ¿somos capaces de sostener ante nuestros hijos que nos puedan odiar, aunque solo sea un ratito?, ¿y nuestros hijos?, ¿podemos como sociedad permitirnoslo? Si como dice Rose, las madres no tienen el monopolio del amor y el cuidado, ¿a quién corresponde?, ¿y quién está dispuesto a asumirlo?

Una mirada diferente: el humor como subversión

Pareciera que lo que caracteriza a la literatura infantil es ese adulto escondido que sabe y decide lo que el niño necesita, pero también es cierto que una de las funciones de la literatura es la de permitirnos explorar otras formas de hacer y sentir. El humor y la fantasía son dos de los recursos que utiliza para ello.



Por ejemplo, *El globo* (Isol [6], FCE, 2002), libro en el que a Camila, una niña con una madre muy chillona, se le cumple su deseo un día: su madre se convierte en un globo y ya no grita más. Camila encuentra así la forma de quererla y compartir con ella tiempo y juego, en silencio.

Como hace Max en *Donde viven los monstruos* a través de la fantasía, Camila da salida a sus deseos más sombríos. Pero mientras que en el libro de Sendak, Max tiene que lidiar con su propia frustración, a Camila le toca una madre odiosa que grita por todo, todo el rato. Y mientras que Sendak, siguiendo la lógica de la historia, hace regresar a Max al reconfortante amor materno y al hogar, Camila no tiene adonde volver, e Isol recurre al humor para llevar la premisa hasta el final, y la madre se queda globo.

Porque, aunque *Madrechillona* y *El Globo* parten de una premisa parecida, hablarnos de las relaciones desde el humor, en el caso de *Madrechillona* acaba reducido a un ejercicio cómico. El estridente grito de la madre pingüina es tan fuerte, que las partes de su hijo quedan esparcidas por el mundo, con su punto álgido en el recurso de un *pompis* de pingüino perdido en la ciudad.



[6] A Isol le gusta llevar a sus personajes al límite. Ella misma cuenta que le interesan los personajes infantiles porque para ellos “No existen los lugares comunes” (<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6648-2010-11-28.html> visto 25 de mayo de 2024) y eso le permite no hacer lo que se espera, jugar la dualidad de inocencia y oscuridad del niño, y generar controversia, siempre interesante para explorar.



Jutta Bauer abandona la exploración y retoma el control para salvar a la madre del lugar incómodo en el que la ha colocado (dando de paso una solución satisfactoria de consuelo al niño-pingüino). En cambio, Isol no se pone un filtro sobre lo correcto y deseable. Se enfrenta a la posibilidad de que la relación no sea tan idílica, y que nuestros hijos puedan, de vez en cuando, odiarnos.

Con su deseo, Camila se rebela desde el primer momento a los gritos de su madre y, cuando este se cumple, no se queda atrapada en una fórmula de amor que la obliga a resignarse (como le ocurre a Anacarada, la hija sobreprotegida de *Madre Medusa*) o a perdonarlo todo (como en *Madrechillona*). Isol no necesita redimir a la madre y parte de otro lugar, porque tampoco pretende llegar a ninguno. No le interesa mantener la institución de la maternidad sino continuar el juego que inició y, con una mirada humorística, explora desde la posición de Camila, la hija. Coge a la madre que es muy real (la autora cuenta que se inspiró en una vecina [7]) y la abandona a su suerte. Se ríe de ella utilizando la exageración, la caricatura y lo grotesco. Y al hacerlo, aun sin pretenderlo, desacraliza la maternidad.

Ni la madre ni la hija cumplen con las expectativas sociales. La madre no es cariñosa ni comprensiva y como la *Pippi Calzaslargas*





Ilustraciones de Isol para su libro *El Globo*, publicado por Fondo de cultura económica



de Astrid Lindgren o la *Matilda* de Roald Dahl, Camila representa una infancia con recursos para valerse por sí misma. Isol le da un punto de fuga de las normatividades adultas. La saca de la relación víctima-agresor sometida al juego del amor incondicional —todo sacrificio y perdón— que las madres han de sentir por sus hijos, y los hijos por sus madres. Aprovecha la distancia que se genera desde la fantasía y el humor para evitar cualquier tipo de identificación y, desde ese extrañamiento, busca un cambio de perspectiva. En ese juego, Isol no solo desacraliza las relaciones y pone encima de la mesa la posibilidad de que los hijos (también) puedan tener sentimientos contradictorios (algo poco usual en la literatura infantil y juvenil actual) sino que, sobre todo, juega con otras formas de ser hija.

Conclusiones

Desaparecen los arquetipos, pero se mantienen los estereotipos.

Desde que las madrastras desaparecen de los cuentos y la maldad de los álbumes infantiles, las sombras de la maternidad no encuentran lugar en la literatura infantil (o lo que es peor, en el inconsciente colectivo) [8] Ese desplazamiento (o expulsión) de los



[8] En los cuentos de tradición oral, hoy en peligro de extinción por políticamente incorrectos, abundaban las madrastras, que, frente a las madres ideales, y entre otros personajes, representaban la maldad y sobre las que los niños y niñas podían proyectar sus deseos inconfesables



malos sentimientos, promueve una representación ideal y sentimentalista de las relaciones materno filiales. Y en este enfoque, en el que el amor no se cuestiona y puede con todo [9], desaparece la posibilidad de que tanto madres como hijos exploren y comprendan la complejidad de sus emociones y relaciones, perpetuando un ciclo de expectativas inalcanzables, donde las madres son figuras de amor y sacrificio (a las que no queda más remedio que querer) y los niños seres inocentes y dependientes.

Feminismo y subversión

En el libro *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*, su autora Jacqueline Rose propone que el feminismo ha abierto la puerta «a distinguir el amor maternal como idealización social impuesta, del concepto de «preocupación maternal primaria» de D. W. Winnicott que... una madre dedica a su recién nacido sin caer en la trampa de vivir exclusivamente para el hijo». (Rose, 2018, pág. 81). Pero la literatura infantil y juvenil refleja que todavía estamos lejos de conseguir deshacernos de sus imposiciones.



[9] Según Winnicott, en *El odio en la contratransferencia* (1947), crecer en este tipo de ambiente en el que no existe reflejo de lo que él llama odio objetivo, incapacitará al niño para desarrollarse, al impedirle «tolerar el alcance pleno de su propio odio». Esa idea de odio objetivo a la que se refiere Winnicott queda muy bien recogida en la novela gráfica de Alison Bechdel *¿Eres mi madre?* a la que también se refiere Rose en su libro



Seguimos esperando hijos dóciles y pasivos que necesitan que sus madres los rescaten con su amor y, aunque estas ya no son perfectas, siguen siendo las encargadas de la felicidad y el cuidado de la infancia. En el artículo *Maternidad y literatura*, América Luna, reflexiona:

«El papel de las madres dentro del sistema patriarcal no se limita a producir hijos e hijas sino que tienen un papel fundamental en la transmisión de la ideología dominante; por eso, para Sartre las mujeres son semivíctimas y semicómplices. Si las mujeres se convierten en resguardadoras del sistema social predominante, lo hacen en primer lugar contra ellas mismas, pero también contra sus hijos e hijas». (Luna Martínez, Oct. 2017)

Y Rose remarca:

«La verdadera cuestión es pues cómo otorgar importancia a cada nuevo nacimiento sin deshumanizar al bebé. Como escribe Adrienne Rich, «Todo bebé nacido», ... «es testimonio de la complejidad y amplitud de posibilidades inherentes en la humanidad [10]» (Rose, 2018, pág. 82)



[10] O como lo expresa Isol, «a mí lo que me parece muy interesante del niño como personaje es que está fuera de ciertas convenciones, no tiene tantas capas de defensa ni de armadura frente al mundo y eso lo convierte en un sujeto muy subversivo, es decir, rompe un poco con las estructuras porque quiere y porque no quiere también, simplemente por existir y aparecer como un ser nuevo en un ámbito en el que antes no estaba».

<https://interseccionbibliotecascuyo.com/entrevista-a-isol-misenta/>



El humor como subversión

Obras como la de Isol nos recuerdan que, desde el humor y la fantasía, es posible explorar nuevas formas de relación, subvertir las convenciones y cuestionar las imposiciones sociales, incluso cuando lo que se trata de cuestionar es el amor incondicional. Porque todas somos madres odiosas en algún momento y reconocerlo (y reflejarlo) es necesario para amar y ser amadas.

«Después de todo, cuando lo que se espera de alguien, o lo que se le exige, es amor, podemos estar seguros de que el amor brillará por su ausencia; basta pedirlo para que el amor aplaste el objeto amado y se desvanezca». (Rose, 2018, pág. 81)



Referencias

- Bauer, J. (2001). *Madrechillona*. Lóguez.
- Bechdel, A. (2022). *¿Eres mi madre?*. Reservoir Books.
- Birkhäuser, S. (2011). *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Turner.
- Crowther, K. (2020). *Madre medusa*. Ediciones Ekaré.
- Isol. (2002). *El globo*. Fondo de Cultura Económica.
- Luna Martínez, A. (2001). *Maternidad y literatura*. Blanca Aurora Mondragón, Verónica Olgún y Flor Cecilia Reyes. *La Colmena*, 32, 37-40.
- Nodelman, P. (2020). *El adulto escondido: definiendo la literatura infantil y juvenil*. Pantalia Publicaciones.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.
- Rose, J. (2018). *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Siruela.
- Silva Díaz, M. C. (s. f.). «*Madrechillona*». *Revista Babar*.
- Winnicott, D. W. (1999). *El odio en la contratransferencia*. En *Escritos de pediatría y psicoanálisis*. Paidós.



Celia Blanco Vallejo

Estudió Derecho y un máster en Derecho de las Telecomunicaciones y Tecnologías de la información en la Universidad Carlos III pero hace ya tiempo que dejó los despachos y las prisas para dedicarse a los niños y los libros. Realizó el Máster Internacional de libros y literatura infantil y juvenil de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y se convirtió en la Sra. Racho. Ahora trabaja algunos días en la librería infantil El Bosque de la Maga Colibrí. A veces escribe para tratar de entender el mundo y sus gentes en su blog vecinas de escalera junto a su cerdo Spoty y a veces da charlas para contarlo. También realiza talleres y actividades de mediación en bibliotecas y escuelas.



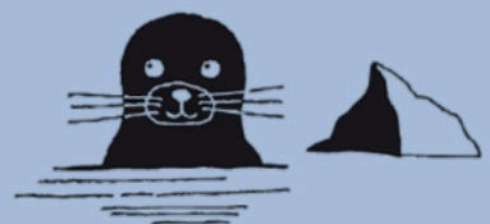
Entrevista a Mar Benegas

Por Silvia Molero





Yo conocí a **Mar Benegas** cuando era una niña de once años, aunque apenas lo recuerdo. Fue en un taller de poesía para niños que impartió en la librería gijonesa El Bosque de la Maga Colibrí. Tengo en la estantería de mi habitación su libro *A lo bestia* (Litera Libros, 2014), con unas palabras dedicadas por ella: “confío en que no dejes de escribir nunca”. Esa confianza en la escritura y en la infancia es la base sobre la que Mar Benegas (Valencia, 1975) sustenta su trabajo como poeta y mediadora. Ganadora de premios como el Cervantes Chico 2022 y directora de JALEO, las Jornadas de Animación a la Lectura, Escritura y Observación, Mar es una persona activa y dispuesta a dar la cara por la poesía. Gracias a ello, accede a pasar un rato charlando a través de la pantalla, ordenando las ideas que le llegan sobre las cosas que le importan y tratando de seguir poniendo palabras a la necesidad de poesía de niños y adultos.





Me gustaría hablar un poco sobre tu relación con la poesía como creadora y también como mediadora. A la hora de presentarte en tu blog y en otras entrevistas, comentas que te gustan mucho las palabras. Llevas muchos años recitando y, cuando lo haces, apoyas esas palabras con imágenes, con objetos, implicando el cuerpo y a quienes están participando. Como amante de las palabras, ¿consideras estos otros elementos a la hora de plantear un recital? ¿Hasta qué punto es importante para ti sacar la poesía de la página?

Depende mucho de lo que quiera hacer. Porque yo siempre digo que la poesía tiene diferentes formas de ser leída. Se puede susurrar, se puede contar como un secreto, se puede leer en la intimidad. Hay una poesía que se vive con el cuerpo, sobre todo en la infancia, y que tiene mucho que ver con el movimiento. Por ejemplo, las niñas, cuando juegan a las palmas, utilizan el cuerpo y el ritmo de la voz para crear una liturgia diferente que viene del juego. Luego hay una parte de la poética escénica que permite la introducción de objetos. Pero un buen poema no lo necesita. Es



muy importante cómo se lee. Efectivamente, tiene que participar el cuerpo y son importantes la voz, los gestos y la conexión con quien está escuchando, sobre todo cuando hablamos de un poema recitado en voz alta. También hay un tipo de poesía, tan maravillosa como la otra, que necesita solo del lector, de los ojos y del silencio. El problema es que hablar de poesía es como hablar del océano. No es lo mismo verlo de noche que de día; con oleaje, con tormenta, en calma, en la costa, en la orilla, con arena, con rocas o en un acantilado. En fin, hay mil formas de ponerse frente al mar, y con la poesía ocurre un poco lo mismo.

A veces preparas un espectáculo, como el recital escénico que estrenamos en verano del 2024 en La Casa de los Títeres, en Abizanda, en el que éramos dos personas trabajando con objetos y con una parte teatral. Pero yo normalmente, cuando me pongo frente a los chavales, lo que hago es estar con el libro en la mano, aunque sea de forma simbólica o testimonial, y recitarles con mi voz. Y ya está. Y también funciona. Si utilizamos objetos, tienen que tener un sentido.

¿Y alguna vez, jugando tú con esos objetos u otros elementos, te encontraste con que la palabra ya no era necesaria? Digamos, con la posibilidad de deshacerse de la palabra y encontrar que la poesía está en



otra cosa. Por ejemplo, en un juego de cuerpo que ya lo está diciendo todo y donde parece que la palabra se queda demás.

No, la palabra, cuando hablamos de poesía, nunca está de más. Excepto cuando hablamos de poesía visual, que es metáfora pura. Además, esto ya está demostrado científicamente: una imagen leída, una metáfora leída, genera la misma actividad cerebral que una imagen vista, un cuadro, un paisaje o una fotografía. Se activan las mismas áreas con estos lenguajes. Cuando hablamos de poesía, hablamos de lenguaje. Creo que hay que diferenciar de qué tipo de poesía estamos hablando. Si yo estoy leyendo versos escritos con palabras, entonces la palabra es imprescindible. No es que un tipo de poesía sea mejor ni peor. Simplemente es diferente.

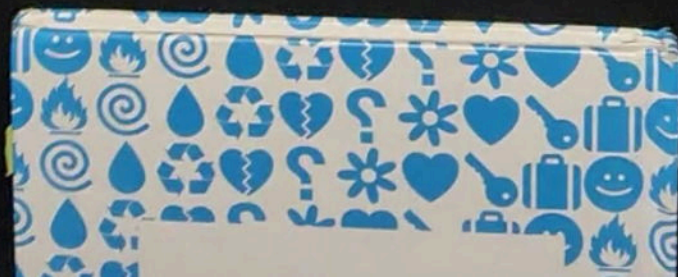


Un poco en relación con esta cuestión de la imagen y la palabra: en la inmensa mayoría de tus libros trabajas con ilustradores y artistas visuales que, digamos, también completan esa obra. ¿Suele ser un trabajo que haces en paralelo con ellos o siempre



va primero el poema y luego las imágenes que lo acompañan?

Cuando hablamos de libros ilustrados, ambos códigos tienen que dialogar. Sobre todo, la poesía es muy difícil de ilustrar porque ya es imagen en sí misma, así que el diálogo tiene que ser paralelo. Porque, si no, sería redundante. Ahí tengo la suerte de contar con editoras que trabajan la parte de la ilustración. Yo no formo parte de ese proceso, en general. A veces tengo la suerte narrativa de poder trabajar el texto a partir de las imágenes, pero normalmente no sucede así. La ilustración viene a partir del poema y los editores tienen mucho ojo al elegir el diálogo, ese baile, esa complementariedad que creo que es muy importante. Por ejemplo, ahora ha salido *Para decir un bosque*, que es un libro de poemas relacionados con este tema. Yo vivo aquí, en la montaña, y me parece un libro especial porque todos los poemas van acompañados de fotografías hermosísimas e ilustraciones, y se establece un diálogo entre las tres representaciones muy interesante. En el caso de mis libros, las ilustraciones establecen una relación con el texto, pero no son literales, porque entonces el objeto-libro perdería todo el misterio.





En tus libros siempre pones mucho el foco en permitirse jugar con la poesía. Ahora mismo, ¿consideras que en tu propio proceso creativo puedes permitirte ese juego y que sigue siendo un motor para ti como creadora, o ya no lo consideras tanto?

Totalmente. Si no jugase, no escribiría. Pero cuando digo jugar, ojo, hay juegos muy serios. También lo hago para no aburrirme. Siempre estoy escribiendo, y los poetas tenemos la tendencia a mirarnos mucho y a escuchar demasiado nuestra propia voz. Al final, acabas escribiendo siempre lo mismo, con el mismo tono y el mismo tipo de poesía. Así que para mí el juego de la poesía es ese reto de buscar hacia dónde va y a quién se dirige. Tengo la suerte, además, de poder dialogar con las personas a las que van dirigidos mis libros. Hago muchísimos encuentros con el poema puesto en pie frente a ellas y veo cómo reaccionan, qué les hace reír, por dónde jugamos, qué les emociona...

Aunque, por lo que dices, no parece que haya sido así, al menos a un nivel fundamental, ¿ha cambiado tu manera de ver la poesía? Además de poeta y autora,



**también eres mediadora y formadora.
¿Han entrado alguna vez en conflicto esas
dos facetas, la creativa y la de educadora?
¿Te obliga eso a mirar las cosas de otra
manera?**

Realmente creo que me ayuda. Es lo que decía: yo conozco a muchos poetas que viven en sí mismos. Y yo eso también lo hice, porque a mí la poesía me ha salvado la vida. Por eso es tan importante transmitir eso a la gente, me da igual que sean niños pequeños, jóvenes, profesores o mediadores. Para mí es importante que todo el mundo sepa que tiene una herramienta a su alcance, que la escritura de poesía puede cambiarte, ayudarte a poner las cosas en su lugar y a verlas de otra manera.

Ahora estoy leyendo *La llegada a la escritura* con un grupo del Laboratorio de Poesía. Hélène Cixous dice que la poesía es como esa tabla de salvación que nos ayuda a ordenar el caos. Efectivamente, en mi caso concreto sucedió de esta manera. Entonces he tenido muchos años de escribir para salvarme y encontrar mi lugar en el mundo. Cuando dejé el trabajo que tenía para lanzarme al abismo y dedicarme profesionalmente a la poesía, todo se reconfiguró y se dirigió a otro sitio. En lugar de perderme en mí misma, he encontrado la forma de intentar contagiar a los demás. Yo sigo escribiendo cuando me siento mal,



triste, cuando necesito volver a salvarme; pero también escribo cuando estoy contenta o cuando quiero mirar al otro, a ese niño o esa niña, a ese bebé, porque también pienso en la importancia que tiene el lenguaje en las primeras edades. También les explico a los jóvenes cómo a mí me salvó. Creo que se ha amplificado mi visión. Según mi mirada personal y subjetivísima, a mí me ha hecho aprender y crecer como persona. Creo que, en quienes escribimos, siempre hay una necesidad de que el otro nos vea, de que nos lea, aunque también lo hagamos para salvarnos. Para eso se escribe: para dialogar con el otro, con el lector.

¿Consideras que hay una tendencia, por parte de los adultos, a enseñar moralidad en la infancia a través de los libros? ¿Dónde cabe la poesía en ese panorama?

Realmente sí existe un tipo de poesía moralizadora, que te enseña a vivir; «poesía de autoayuda», la llamo yo. También la hay, y mucha. No solamente en la poesía para niños o en la infancia. Creo que esto es un problema sistémico. Estamos llegando a un punto en el que nos están diciendo cómo tenemos que hacerlo todo, qué pensar, cómo hablar, qué es lo políticamente correcto. Se está generando una cultura de la cancelación, una falta de libertad y de criterio a todos los niveles y en todos los bandos. Estamos muy a la deriva. Sí creo que hay una necesidad de



imponer nuestra forma de pensar al otro. Internet y las redes sociales se han convertido en los nuevos juzgadores de la sociedad. Es un problema de fondo, como una plaga que se va extendiendo cada vez más.

La forma en la que los jóvenes nos relacionamos con el entorno y con nuestras referencias también cambia. Ahora mismo predomina mucho el código visual. Como persona que está en contacto directo con jóvenes, ¿has notado algún cambio significativo en su manera de relacionarse con lo poético?

Vuelvo a lo mismo. No es una cuestión de juventud ni de infancia. Tenemos un problema cada vez más grande de comunicación, una falta de reflexión y de profundidad. Estamos perdiendo capacidad de atención. De hecho, ya hay estudios que lo demuestran: somos incapaces de leer más de tres minutos. Para mí, estar cuarenta y cinco minutos solamente con mi cuerpo, recitando poemas de viva voz, es casi un acto de resistencia. Yo dejé de utilizar imágenes en mis conferencias, sobre todo cuando me dirijo a personas adultas y profesionales a quienes se supone que les interesan el lenguaje y la poesía, porque me pareció ya un problema. La importancia que tiene la educación estética de la imagen es muy grande, pero



Fotografía de Ima Garmendia para el libro **Para decir un bosque**, con poemas de Mar Benegas e ilustraciones de Laura Borràs Dalmau. Edita Yekibud.



estamos llegando a un punto en el que nos faltan referencias en la palabra.

Otra cosa importante también ha sido el tema del confinamiento, y esto sí lo he notado en los niños que están creciendo, fundamentalmente en las primeras edades. Ha habido un bajón en cuanto a la percepción y la comprensión de la complejidad de las cosas. Las propuestas de escritura que yo estaba haciendo con los niños más mayores he tenido que dejar de hacerlas y empezar a utilizar las que hacía con los más pequeños. Yo creo que esto es una consecuencia del propio sistema, que necesita que estemos callados, silenciosos y que no profundicemos. Creo que somos los adultos quienes tendríamos que asumir una responsabilidad respecto a lo que estamos permitiendo que suceda.

En cuanto a mi experiencia con los jóvenes, es otra: siempre me sorprenden. Las sesiones casi siempre funcionan. La curiosidad de la juventud y de la infancia sigue intacta, y es muy fácil despertarla. Una cosa es lo que dicta el mercado, lo que funciona porque va rápido, como los poemas de Instagram; pero la realidad es que, cuando yo les hablo de lo que a mí me motiva o cuando les cuento Nanas de la cebolla a los niños de 4.º de Primaria, que es mi poema favorito del universo, siempre hay algo que resuena. Y eso es lo que me parece importante. Por eso hago tanto hincapié en los mediadores, porque creo que es nuestra responsabilidad



despertar el debate y el diálogo, porque sigue existiendo una conexión directa entre la juventud y la poesía.

Para terminar, ¿podrías compartir algún libro o poema que te contaran a ti y que te impactase especialmente como lectora?

En mi casa había poquitos libros, así que la poesía que leía era la que había en los libros de texto. Recuerdo, en la adolescencia, la imagen de estar leyendo *Rimas y leyendas*, de Bécquer, en un momento de desamor y tristeza, y sentirme muy identificada.

Como dice el poeta Hugo Mujica:

“He visto a muchos poemas
salvar muchas vidas, sin que lo
supiera ni el poema ni la vida”.





Silvia Molero

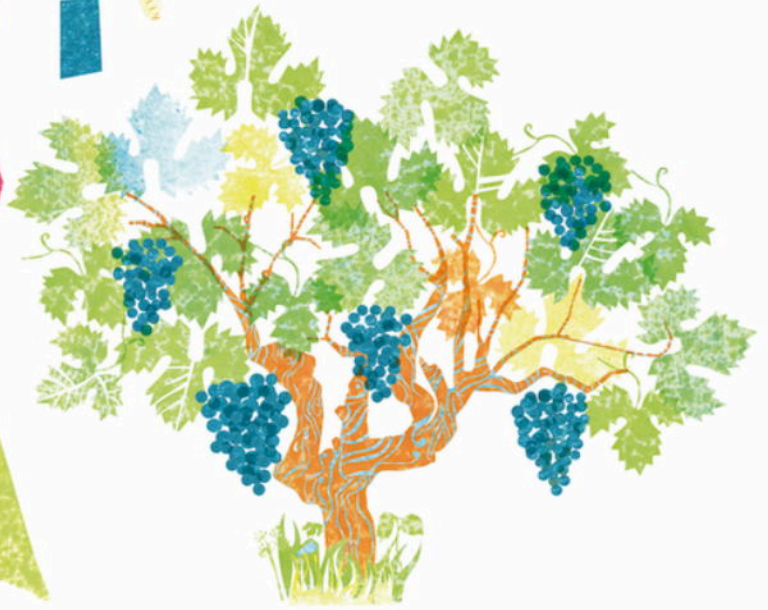
Es una joven estudiante de Interpretación Textual en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias. Ha vivido toda su vida en Gijón, entre libros y música, pasando por clubes de lectura, librerías y toda suerte de lugares interesantes. De pequeña su juguete máspreciado era una cuchara de madera que le ayudaba a contar historias. La poesía es para ella su primera lengua; si tiene algo que decir, lo baila.



Un paseo por el paisaje de la cançó de bressol: «La meua xiqueta és l'ama»

María Pascual de la Torre





La **m**eu**a** **x**iqueta és l'**a**ma
del **c**orral y del **c**arrer
de sa **m**are i de son **p**are
i de la **f**lor del **t**aronger





Durante una investigación personal sobre nanas de España, Ana Juan Cantavella me regaló su versión de la canción de cuna que le cantaban de pequeña, junto con un pedazo de memoria visual asociada a su cançó de bressol: “me traslada rápidamente a mi infancia y a unos paisajes que ahora ya solo recuerdo”.

**Mi niña es la dueña
del corral y de la calle,
de su madre y de su padre
y de la flor del naranjo.**

(Pego, 1944)

Esta quarteta es la canción de cuna más extendida y conocida de la Comunidad Valenciana, como confirman dos de los textos que me han llevado de la mano para conocer un poco más sobre la cançó de bressol valenciana y que aprovecho para recomendar: las tesis de Maria Àngels Subirats i Bayego, *La cançó de bressol. Un fenomen etnomusicològic* (1993), y la de Vicent M. Garcés Ventura, *La cançó de bressol. Concepte de gènere i classificació de variants. Anàlisi formal i temàtica* (2017).

A menudo, las nanas que guardamos de manera especial en nuestra memoria van unidas a un momento, a un lugar, a una persona y tienen el poder de trasladarnos allí cuando escuchamos sus versos.



Precisamente, uno de los contenidos temáticos característicos de *La meua xiqueta és l'ama*, es la identidad cultural primitiva que la descripción de esos elementos proporcionaba al bebé; elementos característicos del paisaje rural mediterráneo que le rodeaban y con los que pronto se identificaría.

Como ocurre con todas las nanas, tiene un núcleo temático común que la distingue. *Corral y carrer* (calle) son los elementos fijos del segundo verso, mientras que en los versos tercero y cuarto, el paisaje se renueva según la elección del emisor-*canturreador*. Estas variaciones responden a la necesidad de hacerlas nuestras, una de las características de esta manifestación de la tradición oral. La recopilación de los múltiples elementos paisajísticos en las diferentes versiones de la nana compone todo un repertorio visual del entorno valenciano.

Por la nana desfilan *figuera* (higuera), *parra*, *flor del taronger* (azahar), *llimera* (limonero), *taronger*, (naranja), *perera* (peral), *figuera de pala* (chumbera), *fulla de la rosa* (hoja de la rosa), *flor del ametler* (flor del almendro), *flor del lliri blau* (flor del lirio azul), *pomera* (manzano)...



**La meua xiqueta és l'ama
i la mare la vol molt,
farà una cassoleta
pleneta d'arròs al forn.
Non-non xuxet,
l'ha xafat el carret
la punteta del rabet.**

(Onda, 1950)

**La meua xiqueta és l'ama
del corral i del carrer,
de la perera sucrera,
de la flor del taronger.**

(Bèlgida, 1967)

**La meua xiqueta és l'ama,
del corral i del carrer,
de la fulla de la rosa,
i de la flor de l'ametler.**

(Confrides, 1974)





El ritmo de la cuarteta es idóneo para las nanas: aquí, una única estrofa de cuatro versos es la predominante, junto con el verso heptasílabo. Irene Watt, en su tesis doctoral *An Ethnological Study of the Text, Performance and Function of Lullabies* (2012), considera que el ritmo constante e hipnótico de las canciones de cuna replica el latido del corazón de la madre para que las melodías se sincronicen con el balanceo, adaptando el pulso o el acento mientras se mece al pequeño, tratando de dormirlo. La velocidad del tempo armoniza con la frecuencia cardiaca de un bebé.



Imagen original de María Pascual de la Torre



Pero la brevedad de la quarteta no se ajusta tan bien al tiempo que generalmente necesitan los niños para dormirse y, en la mayoría de las ocasiones, no es suficiente. Esta encrucijada se resolvía encadenando otras estrofas de versiones diferentes, adulando al niño con más y más posesiones, o con todo lo que al *canturreador* se le ocurriese en ese momento en el que la paciencia estaba ya al límite, cuando no rozando la desesperación.

**El meu xiquet és el amo,
el meu xiquet és el amo,
té son i vol adormir-se,
sa mare li cantarà
catorze cançons o quinze.**

I dormint se quedarà.

Non, non, xinxet

l'ha xafat un carret.

El carret se n'ha anat

i el xiquet s'ha quedat.

Non, non, non, non

el meu xiquet

Déu me'l guarde,

a cavall en un burro

i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,

i el cul a l'aire,

i el meu xiquet,

Déu me'l guarde.

(Massanassa)



Su sencillez, tanto temática como formal, el lenguaje muy llano, repleto de formas coloquiales, la rima consonante y el esquema repetitivo, preferiblemente encadenado, pueden ser claves que expliquen la presencia de esta canción en todo el País Valenciano.

Jordi Reig Bravo, en un análisis del repertorio valenciano desde el punto de vista semántico-musical (*La música tradicional valenciana: Una aproximación etnomusicológica*. Institut Valencià de la Música, 2011), evidencia una reseñable mayoría de canciones de cuna cuya melodía se articula en tonalidad de mi menor, con no más de cinco o seis notas, un grupo de siete tonos adaptado a la altura de afinación del tarareador y un final de frase descendente. Tienen una estrecha similitud formal con las llamadas *cançons de batre*, entonadas por los campesinos para azuzar al trote al animal de tiro del trillo mientras separaban el grano de la paja.

Una curiosidad entre las características de las canciones de cuna valencianas es que no hay ninguna completamente onomatopéyica. De manera aislada, la onomatopeya más común es «non-non», seguida, a mucha distancia, por «a la le li ta li ta» y por la expresión «nana, naneta».

Me emocionan especialmente las nanas y, al igual que sucede con los juegos tradicionales o con los relatos de tradición oral, esa



Imagen original de María Pascual de la Torre



fascinación crece a medida que voy descubriendo nuevas raíces que nos conectan con nuestros antepasados prehistóricos, cuando se mezclaban rito, magia y juego.

Maria Àngels Subirats considera que

«el origen de la canción de cuna se encuentra en un tipo de canción primitiva a la que primero se recurría para conjurar los malos espíritus y demonios, y que más tarde giró casi inversamente como fórmula para invocar los espíritus protectores que guardan al niño mientras duerme».

Eduardo Tejero Robledo apunta,

«la canción de cuna es el medio por excelencia para introducir al niño en un mundo mágico a través del lenguaje».

Cada vez que vuelven a tararearse, estamos manteniendo ese vínculo entre el adulto y el niño que, si conseguimos consolidar, continuará cuando esos niños sean adultos y hagan suyas las canciones que les cantaron. Un lazo sonoro compartido en todas las culturas que nos arrulla sin fronteras, más allá del tiempo.

Como escribe Paloma Sainz de la Maza:

«El primer cuento infantil de nuestra historia narrativa».



“Rescatar estas nanas supone acercarnos a nuestra niñez, recuperar nuestras raíces, ligarnos a la tierra, viajar a través del mundo y perpetuar la cultura”

Ana Serna Vara y María Menéndez-Ponte
(2002), *Duérmete, niño: Antología de nanas*.



Referencias:

Subirats Bayego, M. À. (1992). *La cançó de bressol: un fenomen etnomusicològic* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].

Garcés Ventura, V. M. (2017). *La cançó de bressol. Concepte de gènere i classificació de variants. Anàlisi formal i temàtica* [Tesis doctoral, Universitat de València].

Watt, I. (2012). *An ethnological study of the text, performance and function of lullabies* [Tesis doctoral, University of Aberdeen].

Esteve-Faubel, J. M., Esteve-Faubel, R. P., Cavia-Naya, V., y Oller Benlloch, M. T. (2014). *Women's songs: The lullaby in the Spanish autonomous region of Valencia*. *Western Folklore*, 73(1), 69-116.

Aubinet, S. (2024). *Lullabies and universality: An ethnographic review*. *Cross-Cultural Research*, 58(5), 411-446.

Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana: una aproximación etnomusicológica*. Institut Valencià de la Música.

Cerrillo, P. (1986). *Del cancionero popular al cancionero infantil*. Síntesis.

Pitarch Alfonso, C. (1986-1987). *Aspectos del folklore musical valenciano: aproximación a la canción de cuna de Aldaya*. *Torrens: Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, 5, 217-231.

Tejero Robledo, E. (1998). *La tradición oral en la cadena etnográfica*. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 10, 135-160.

Tejero Robledo, E. (2002). *La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer*. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 211-232.

Sainz de la Maza, P. (1980). *Nanas españolas. Una historia de la canción de cuna*. Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación.

Serna Vara, A., y Menéndez-Ponte, M. (2002). *Duérmete, niño: antología de nanas*. Ediciones SM.



María Pascual de la Torre

Nació en Madrid en 1973. Estudió Pintura en la Facultad de Bellas Artes (UCM Madrid) y obtuvo la calificación de Premio Extraordinario y Primer Premio Nacional Fin de Carrera. Hizo un doctorado en Dibujo y Grabado y siguió su trayectoria entre estudios y trabajo en Bourges, Nueva York y La Habana. Sus libros han merecido reconocimientos como la lista White Ravens, el Concurso Internacional de Álbum Ilustrado de Gran Canaria y el Kinderboekenmarkt de La Haya, entre otros. Su espíritu entusiasta e investigador la lleva a embarcarse en procesos experimentales cuando trabaja en un nuevo álbum ilustrado.



Las raras aristas.

Visión de la maternidad a través del álbum ilustrado

Alicia Remesal Crespo





La acción materna de contar historias es una política de la memoria.

Sara Ruddick



Creo firmemente que los relatos de la maternidad, de cualquier clase y etapa, deben contarse si queremos abrirnos paso entre la idealización y la demonización.

Jane Lazarre



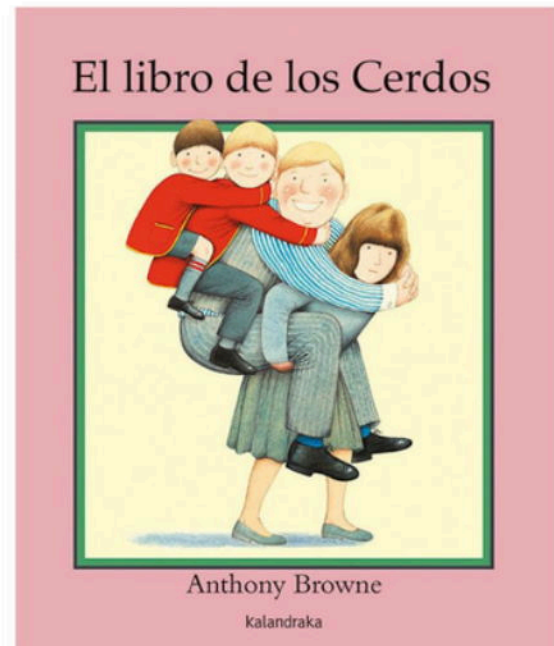


Necesitamos contarnos como madres, deshacer el hilo trenzado de antiguas tradiciones sobre nuestro «deber ser» y mostrar la construcción iniciática de la mujer que nace al llegar la hijandad. Así como el hijo o la hija construye su identidad a base de relatos contados, la madre también necesita encontrar su nuevo lugar en el mundo. En general, la crianza está ávida de símbolos que acunen el desasosiego que produce nadar contra corriente, dejar de ser productivas, no rendir cuentas al mundo organizado para el trabajo y entregarnos a esta revolución silenciosa, y muchas veces solitaria, del cuidado y el amor. Será este breve artículo un pequeño repaso cronológico por la figura de la madre a través del álbum ilustrado, principalmente contada por escritoras e ilustradoras que han ido liberándonos de una definición impuesta de mujeres complacientes, dulces y perfectas, para llevarnos a la extrañeza del encuentro con lo silenciado: las raras aristas de la maternidad.

Los primeros atisbos quebrantadores de estereotipos los encontramos de manera precisa en los años noventa, con la presencia honesta de «las madres cansadas». Comienza una toma de conciencia, reconocimiento y dignificación de las tareas del hogar. Es posible decir en voz alta que agotan, cansan y no apetecen. Hasta el momento, la imposibilidad de la queja hace profundamente reconfortante la aparición de dos álbumes críticos y honestos: *Mi madre es rara* (1991), de Rachna Gilmore y Brenda



Jones, publicado por la Editorial Juventud, en el que observamos cómo una madre puede transitar estados emocionales poco convencionales en función de su cansancio y cómo termina extenuada ante la ardua exigencia del día a día. Por otro lado, tenemos *El libro de los cerdos* (1991), de Anthony Browne, publicado por Fondo de Cultura Económica y también por Kalandraka, en el que la crítica sagaz de Browne deja en evidencia que no hacerse cargo de las tareas del hogar es un privilegio injusto y desequilibrado, y que precisamente esta falta de empatía puede sumir a la familia en una de las pocilgas menos acogedoras.



A partir de la década de los 2000, se avanza un poco más en la crítica social y podemos encontrar cómo las madres, además de cansadas, expresan su saturación. Entramos en la era de «las

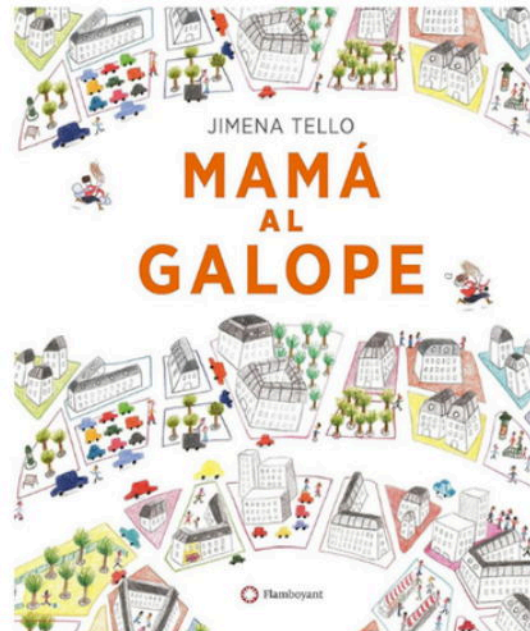
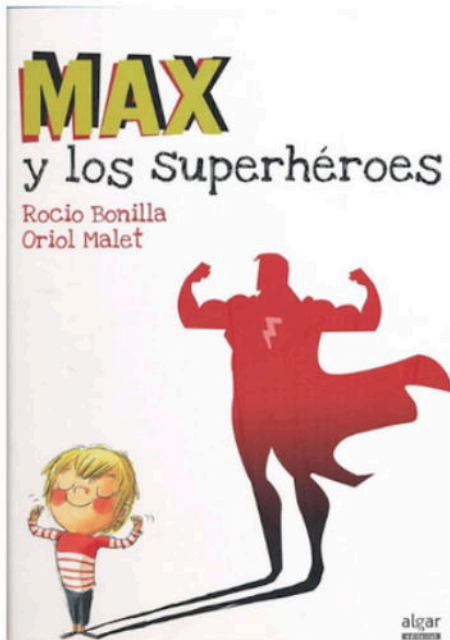


madres que gritan». Lo más interesante de esta época es que se empieza a incorporar al lector como cómplice en la propuesta narrativa: no hay un adulto escritor que quiera explicar algo importante a la infancia, sino un adulto que empatiza y ofrece textos que sirven de espejo al lector, lejos del imperativo didactista. Algunos álbumes representativos de esta época son el ya clásico *Madrechillona* (2001), de Jutta Bauer, en Lóguez; el controvertido álbum *El globo* (2002), de Isol, en Fondo de Cultura Económica; o el poco conocido *El día que a mamá se le puso cara de tetera* (2007), de Raquel Saiz y João Vaz de Carvalho, en OQO. En los tres libros, las madres colapsan, extenuadas, y pierden la compostura que se les presupone. Sin embargo, en cada una de ellas, las consecuencias y la repercusión de sus desahogos emocionales son completamente distintas. Todas grandiosas.





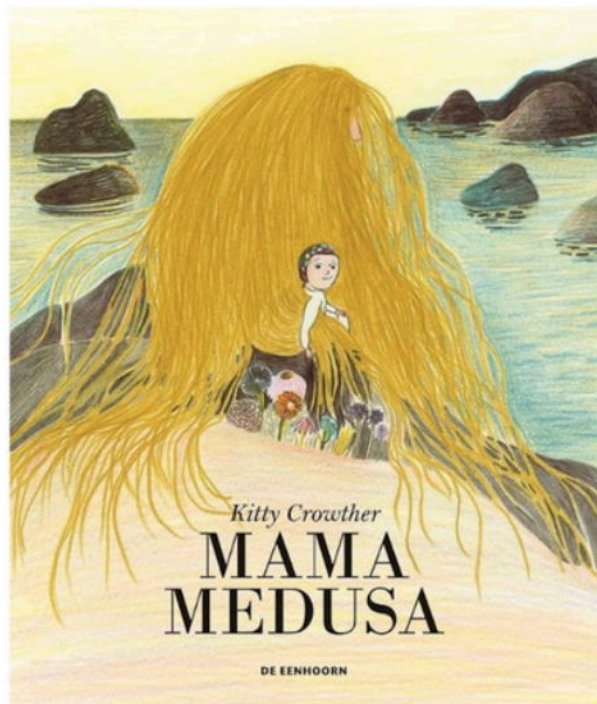
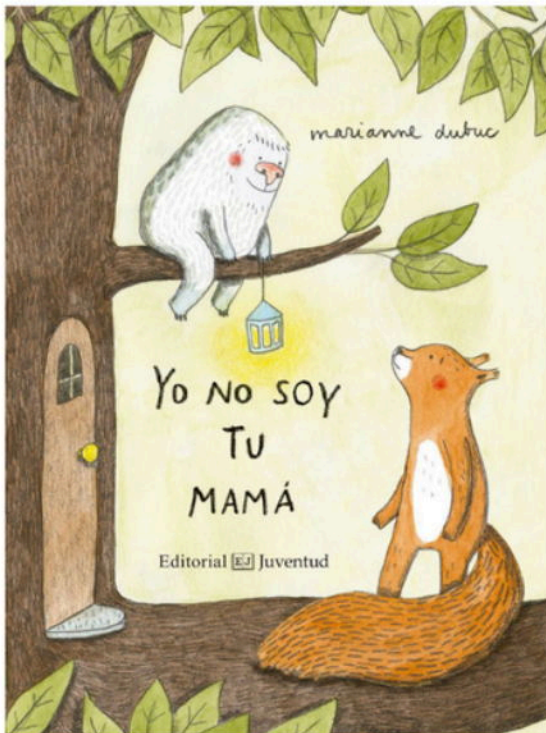
Con la llegada de la década de 2010, el despliegue de ventas y producción del libro álbum se dispara de manera revolucionaria. La toma de conciencia, por parte del mercado del libro, del éxito de ventas que tienen los álbumes comenzó a dar a luz publicaciones cuyo objetivo comercial se alejaba peligrosamente de lo literario o artístico. En ese sentido, se contempla el auge de libros escritos para días puntuales, como, por ejemplo, el Día de la Madre, o teniendo en cuenta, y esto supone un gran cambio, a la adulta como lectora. Es por ello que nos alejamos de la honestidad en la composición de la imagen simbólica de la madre para retomar la imagen complaciente que se materializa en madres superheroínas. Lejos de una visión crítica, las historias parecen decirnos: ¡ánimo, vosotras podéis con todo! Podemos ver en ellas cómo se compaginan la maternidad clásica vinculada con los cuidados y la maternidad laboral, a la par que recogen el agradecimiento a esa labor desde una mirada atenta y dulce. Algunos álbumes representativos son *Max y los superhéroes* (2018), de Rocío Bonilla y Oriol Malet, publicado en Algar, y *Mamá al galope* (2017), de Jimena Tello, en Flamboyant; en ambos se percibe lo que podríamos denominar «madres multitarea». En el primero se asume este rol de forma más exitosa y en el segundo se ven los quiebras que produce intentarlo y no lograrlo. Podemos ver en ambos cierta condolencia y gratitud por el esfuerzo desmesurado que supone materner, trabajar y ocuparse del hogar.



Por fortuna, conforme avanza la década y nos vamos aproximando a la de 2020, empiezan a aparecer una serie de álbumes cuyo público objetivo es impreciso: cabe la dualidad, pero, sobre todo, encontramos temas ambiguos que nos llenan de extrañeza y sacan a relucir las aristas, aún por clasificar, entre lo bello y lo inhóspito. Álbumes que causan extrañamiento y atracción y muestran planos no exhibidos de la maternidad. El primero de ellos es *Yo no soy tu mamá* (2016), de Marianne Dubuc, publicado en Juventud, en el que atravesamos la incertidumbre de lo que supone reconocerse madre cuando la maternidad, además, ocupa tanto lugar que ya no hay sitio para una misma y, por ende, se añora y dulcifica cualquier tiempo pasado. Y una cuestión poco abordada: el difícil proceso de reconocer al hijo como propio cuando, además, no se eligió ser madre. Otra maravillosa rareza



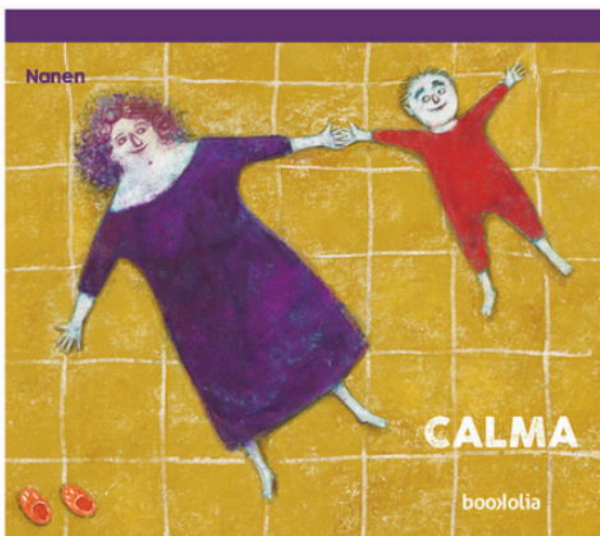
es *Madre Medusa* (2020), de Kitty Crowther, en Ekaré, que representa, por fortuna, emociones poco proyectadas en los álbumes: la madre huraña, los vínculos, la pertenencia, las proyecciones, los límites entre protección y sobreprotección y la renuncia dolorosa que supone soltar el control y confiar en que la vida puede aportar a los hijos e hijas tanto como sus madres.



Si avanzamos un par de años, tenemos esta diminuta perla, redonda y brillante: *Calma* (2022), de Nanen, en Bookolia. Nos adentramos, en este caso, en el sostén que ofrece la quietud cuando la tiranía se aviva, el ego del hijo crece y la empatía se



ausenta. El libro nos presenta un refugio de paz mental para los momentos de demanda elevada y muestra cómo autosustentarse es una buena manera de sobrellevar el temporal. Estamos ante un giro de tuerca, un cambio en la visión de los tiempos: cuando estamos en familia, todos, tarde o temprano, acabamos gritando. Y, por último, *La extraña mamá* (2023), de Heena Baek, en Kókinos, en el que se nos muestran las vicisitudes de la conciliación y lo extraña que puede ser la sororidad. El binomio incompatible: trabajar y materner. Y la terrible solución: delegar, encontrar a quien cuide a los hijos, no sentir que los abandonas, abrirse a que la otredad, extraña e inquietante, ocupe el espacio al que, como madre, no llegas.





Es evidente que la representación de la maternidad ha ido logrando pequeñas conquistas muy liberadoras para el imaginario de todos los agentes implicados en la crianza; los álbumes también han ido alejándose, poco a poco, de los retratos hogareños para pasar a ocupar el mundo, y a ello debemos sumarle, en última instancia, que las madres se han convertido en agentes receptores de las historias que cada noche contaban, construyendo así universos narrativos en los que encontrarse.

Este viaje cronológico no tendrá fin. Seguiremos navegando por el reino de la posibilidad, que es, precisamente, lo revolucionario de la ficción: ensanchar lo cotidiano, romper lo estereotipado, avivar hermosas rarezas, promover la revuelta estética que nos permita hacer del mundo real (¿acaso no es real lo que imaginamos?) un lugar más acogedor, menos aislante.

TODO IBA BIEN, HASTA QUE
COMENZARON LOS PROBLEMAS.



MAMÁ NO PODÍA
LLEARNOS DE LA MANO.
NI AYUDARNOS CON
LOS DEBERES.

¡ROMPIÓ TODOS LOS
CACHARROS DE LA COCINA!





Referencias

- Gilmore, R., y Jones, B. (1991). *Mi madre es rara*. Juventud.
- Browne, A. (1991). *El libro de los cerdos*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauer, J. (2001). *Madrechillona*. Lóguez.
- Isol. (2002). *El globo*. Fondo de Cultura Económica.
- Saiz, R., y Vaz de Carvalho, J. (2007). *El día que a mamá se le puso cara de tetera*. OQO.
- Dubuc, M. (2016). *Yo no soy tu mamá*. Juventud.
- Tello, J. (2017). *Mamá al galope*. Flamboyant.
- Bonilla, R., y Malet, O. (2018). *Max y los superhéroes*. Algar.
- Crowther, K. (2020). *Madre medusa*. Ediciones Ekaré.
- Nanen. (2022). *Calma*. Bookolia.
- Baek, H. (2023). *La extraña mamá*. Kókinos.



BUENAS NOCHES

buenas noches a todos



Alicia Remesal Crespo

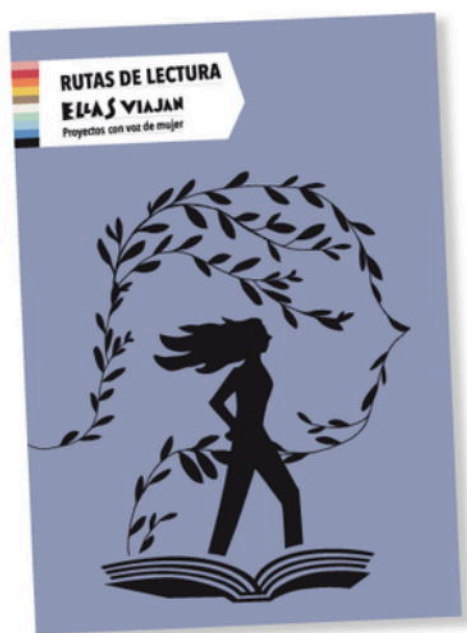
También conocida como Alicia Bululú, es narradora oral, mediadora en lectura y docente (Formación de Educadores), licenciada en Pedagogía, Máster en Teatro Social e Intervención Socioeducativa, Máster en Atención Temprana e Intervención Neuroeducativa. Fue nombrada narradora inaudita en la Maratón de Cuentos de Guadalajara (2013), Premio Educativo Vicente Ferrer (2018) con el proyecto de inclusión y educación para el desarrollo, Las Felinas, del que fue coordinadora literaria; Premio Fomento Lector en la edición 2023 de la Feria del Libro de Sevilla y Premio Fundación Cuatrogatos por la publicación de su libro *Diario desayuno* (A Buen Paso, 2023) con ilustraciones de Raquel Catalina. Actualmente coordina junto con Down España el Proyecto Leovoluntarios de Mediación Lectora y Apoyo Activo para Jóvenes.

Alicia Varela

Ilustradora y diseñadora gráfica nacida en Gijón en 1974. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, ha desarrollado una amplia trayectoria en el ámbito editorial, la prensa y la literatura infantil, trabajando para sellos, revistas y medios de España y otros países como Francia, Suiza, Reino Unido o México. Ha ilustrado alrededor de una veintena de libros y varias portadas, con un universo visual de fuerte carga poética, composiciones coloridas y una presencia reconocible de la geometría, la línea y el detalle. Su trabajo ha sido expuesto en espacios relevantes como la Feria Internacional del Libro Infantil de Bolonia y la Bienal de Ilustración de Bratislava; además, su álbum *El arenque rojo*, con texto de Gonzalo Moure, fue seleccionado para la Bienal de Bratislava en 2015 y destacado por Babelia como mejor álbum ilustrado.



Rutas de lectura es una guía metodológica para trabajar la lectura compartida en la escuela. Es un **material gratuito** y descargable en PDF, que forma parte de un proyecto más amplio en el que participan todos los sectores del mundo del libro: educación, familias, librerías, bibliotecas y editoriales.



www.rutasdelectura.com

Este proyecto ha recibido una ayuda del Ministerio de Cultura y Deporte a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura





ELLAS VIAJAN

Cultura y creación, con voz de mujer

