

Canciones, infancia y violencia

Anna M. Fernández Poncela

MUCHO SE HABLA DE LA VIOLENCIA o el maltrato ejercido contra la infancia, poco se sabe, y menos a veces, se puede hacer. La violencia es por acción u omisión, tiene lugar en muchos ámbitos y es causada por una diversidad de actores y circunstancias; sin embargo, siempre se piensa en los golpes. El maltrato infantil en el imaginario social de nuestra cultura aparece en la privación del niño o niña de sus necesidades de existencia básicas, en la violencia física y en la explotación laboral o sexual. Pero hay otro tipo de violencia más sutil y no por ello menos nociva. Aquella que tiene que ver con el espacio de lo verbal, la utilización misma del lenguaje, que no es inocua, sino funcional al modelo hegemónico cultural de cada sistema social. En estas páginas vamos a reflexionar sobre esta clase de violencia, centrada en el maltrato infantil físico o psicológico que se ejerce mediante la canción popular para niños y niñas. Para ello, se revisan letras de canciones y se busca su mensaje al respecto, canciones tradicionales y populares en lengua española, cantadas en México o España,¹ o en ambos países de forma indistinta –si bien muchas de ellas atraviesan todo el continente latinoamericano.²

LENGUAJE, IDEOLOGÍA Y DISCURSO

No ahondaremos en la violencia. Baste mencionar que en la actualidad se está iniciando la reflexión conceptual y empírica de ésta desde la antropología –antropología del conflicto, etnografía de la guerra, cultura de la violencia– (Blair, 2005). Y también se ha trabajado desde los estudios lingüísticos sobre la violencia en el lenguaje, como el sexista (Violi, 1991; García Meseguer, 1994).

Sin embargo, sí es necesario mencionar la importancia del lenguaje, su uso y contexto, como representación del

pensamiento, así como, su función de comunicación. El lenguaje como mecanismo ideológico de disciplinamiento y consentimiento, como factor de producción y reproducción de estructuras narrativas y esquemas conceptuales, de modelos interpretativos de la realidad y de doctrinas oficiales como discurso hegemónico, toda vez que instrumento de resistencia, en su caso (Greimas, 1966; Chomsky, 1975; Benveniste, 1984; Ducrot y Todorov, 1984; Ricci y Zani, 1990; Van Dijk, 2001a, 2001b). El lenguaje es, como sabemos, un medio de comunicación, un modo de pensamiento, una forma de acceder a la realidad que nos rodea mediante su aprehensión, reproducción, análisis e interpretación, como ha quedado claro desde la antropología (Lévi-Strauss, 1964). En este punto se inscribe este breve estudio en el marco de la antropología lingüística: “el estudio del lenguaje como un recurso de la cultura, y del habla como práctica cultural” (Duranti, 2000:21).³ Así, el lenguaje se aprehende como un conjunto de estrategias simbólicas, parte del sistema social y de representación individual de mundos reales e imaginarios. Y la interpretación de la cultura tiene cabida a través de la revisión del lenguaje, haciendo hincapié en la reproducción de ésta, las relaciones interculturales, la organización social, entre otras cosas.

Pero hay más: el lenguaje confecciona discursos y éstos son fruto de la cognición y la ideología. Por una parte, destacamos la importancia de la dominación simbólica, donde prevalece la socialización y la experiencia vivida sobre la racionalización, según Bourdieu (1977, 1999).⁴ Por otra parte, el papel destacado de las prácticas sociales rutinarias en un marco espacio-temporal específico, como señala Giddens (1993). Y por último, la clara conciencia de que el saber no es neutral, que adopta siempre una forma

de poder, y el lenguaje es parte del esfuerzo institucional de control social, como nos enseña Foucault (1980). Todo esto es importante para desembocar en la ideología del discurso o el discurso ideológico (Van Dijk, 2000) que utilizaremos en estas páginas para la revisión e interpretación de la letra y mensajes de las canciones.

[...] aunque los discursos no son las únicas prácticas sociales basadas en la ideología son efectivamente las fundamentales en su formulación y, por tanto, en su reproducción social. Los miembros de un grupo necesitan y utilizan el lenguaje, el texto, la conversación y la comunicación (incluidos aquí en el término genérico de “discurso”) para aprender, adquirir, modificar, confirmar, articular, y también para transmitir persuasivamente las ideologías a otros miembros del grupo, inculcarlas en novicios, defenderlas contra (u ocultarlas de) miembros ajenos al grupo o propagarlas entre quienes son (hasta ahora) los infieles. En resumen, si queremos saber qué apariencia tienen las ideologías, cómo funcionan y cómo se crean, cambian y reproducen, necesitamos observar detalladamente sus manifestaciones discursivas (Van Dijk, 2000:19).⁵

Por supuesto que el discurso como acto social de comunicación también tiene función e intención (Van Dijk 2001a). Puede ser persuasivo y legitimatorio en grado sumo (Van Dijk, 2000).

LA CANCIÓN INFANTIL

La música acompaña nuestras vidas, de la cuna a la sepultura, y también la vida de los niños y las niñas como una forma de divertimento, endoculturación, de jugar y vivir en sociedad. Las canciones son lenguaje, contienen mensajes, forman discursos, y como los relatos “comienzan con la historia misma de la humanidad” (Barthes, 1997:7). Sin embargo, si lo pensamos desde la adultez: ¿Qué cantan nuestras niñas y niños? ¿Qué discurso y mensajes sociales están contenidos en las melodías que se les enseña desde la más tierna infancia? ¿Qué significado poseen las letras de las canciones que entonan en la escuela, la casa, la calle o transitan en los medios de comunicación de ayer y de hoy, y a los cuales están inevitablemente expuestos? Como se ha dicho, nos centraremos en aquellas letras que portan mensajes en torno a la violencia y su justificación, tanto en animales como en personas, y de manera muy especial en particular los dirigimos hacia la propia infancia, a quien y para quien tienen sentido, en principio, dicho discurso.

Eso sí, partimos de la consideración de que las melodías populares se mantienen vigentes a pesar de las canciones modernas que se transmiten a través de los medios. Y,

por otra parte, los mensajes en ellas incluidos no son algo inocuo, sino que de alguna manera se interiorizan en el proceso de endoculturación y desarrollo humano infantil (Delval, 1999). Si bien todo cambia, no es cierto que la infancia actual no conserve las viejas canciones, los padres y abuelos, la escuela e incluso a través de los medios masivos se reiteran, una y otra vez, las antiguas melodías o lo que podríamos llamar el cancionero infantil popular y tradicional. Lo que sí es verdad es que en nuestros días hay una multitud y diversificación enorme de actividades recreativas y entretenimientos de tipo más individual que hace que se vea más la televisión o se utilicen videojuegos como distracción, que las tradiciones infantiles de antaño: jugar en colectivo a la rueda, saltar a la cuerda, fórmulas de sorteo, juegos de pelota, etc., acompañadas muchas de ellas con canciones, además de las canciones propiamente dichas. Pese a todo, niños y niñas siguen cantando, de eso no hay la menor sombra de duda, aunque hayan ampliado y diversificado mucho su repertorio. Y a pesar de todo también, los modernos medios de comunicación contribuyen a difundir, como nunca antes, las melodías populares, al margen de su posible distorsión u homogenización, que la entrada a la industria mediática irremediablemente implica.

Y es que: “A través de las canciones tradicionales el niño absorbe una fuerte dosis del estilo, estructuras y entorno populares que refuerzan su arraigo cultural” (Díaz Roig y Miaja, 1996:13). Los textos constituyen un intercambio de sentido. De ahí que más allá del intercambio lingüístico, tiene lugar una interacción social. Las canciones son un texto, son palabras y son un acto social (Van Dijk, 2001). Sus mensajes son parte de la construcción del mundo y la construcción y autoconstrucción de sujetos sociales. Y es que el lenguaje produce relaciones intersubjetivas, siendo a la vez su producto, orienta, regula y transforma los modos de correspondencia entre los sujetos, objetiva experiencias y crea mundos (Berger y Luckmann, 1986).

LA VIOLENCIA EXPLÍCITA EN GENERAL EN LA CANCIÓN INFANTIL

Para empezar, en un breve repaso al cancionero popular infantil de México y España, podemos encontrar rápidamente mensajes en los que aparece la violencia de personas adultas hacia los animales, de forma un tanto brutal, máxime si se tiene en cuenta para quién están destinadas estas canciones y quiénes las entonan: los niños y las niñas. Esto en parte bien pudiera ser resultado de otro contexto social e histórico diferente al nuestro, pero y también, debido

al origen de las canciones en sí mismas, muchas veces son letras para adultos. “Pocas son las canciones entendidas en este grupo, porque la mayoría de las infantiles pueden ser incluidas en alguno de los grupos que siguen (de adultos)”⁶ (Amades, 1951:29).

En la calle veinticuatro,
una vieja mató a un gato
con la punta del zapato

(*Canción de suertes*, México)

...el gato echó la uña
y estropeó el quesito.
La pastora⁷ enfadada
larán, larán, larito,
la pastora enfadada
la pastora enfadada
dio muerte a su gatito

(*Estaba una pastora*, canción, España)

Una y dos,
María Tacón,
taconeando
pisó un ratón,
le sacó las tripas
y se las comió

(*María Tacón*, canción de cuerda, México)

Hay letras de melodías donde se expresa también la violencia intrafamiliar, y entre parejas, tan usual en nuestros países. O incluso, se trata de juegos en los cuales el que pierde tiene como castigo un golpe o algo similar.

La negra Simona y el negro Simón,
andaban por la calle de gran conversación.
La negra le dijo, cómprame un peinetón
el negro se dio vuelta y le dio un cachetón

(*La negra Simona*, canción, México)

Allá en Jalisco hay un viejo disco,
el que se mueva le doy un pellizco
y de pasada una cachetada
y de pilón le doy un coscorrón

(Canción de ronda *Allá en Jalisco*, México)

Aparece el homicidio en las canciones, como algo que forma parte de un juego y en un tono desenfadado; sin embargo, se trata nada más y nada menos que de dar muerte, ya no a un animal sino a una persona.

Santa María, mata a tu tía,
dale de palos hasta que se ría.
Salve Regina mató a su gallina,
gimiendo y llorando la estuvo pelando

(Canción, México)



Se escuchan canciones, por ejemplo, en las cuales el hombre mata a la mujer, su mujer, como si ésta fuera propiedad de aquél, y por extensión, posee el poder de decisión sobre su vida y su muerte (Fernández Poncela 2002).⁸ Estas muertes conyugales evocadas con naturalidad dan una idea del mensaje que las canciones transportan a nuestra infancia y ésta interioriza en su endoculturación primaria (Fernández Poncela, 2005).

El verdugo Sancho Panza
ha matado a su mujer,
porque no tenía dinero
para irse,
para irse al café
(*El verdugo Sancho Panza*, canción, España)

Juan Pirulero
mató a su mujer
con veinte cuchillos
y un alfiler
(*Juan Pirulero*, canción, México)⁹

La semana es otra canción violenta donde el marido da muerte a la esposa con total impunidad, es muy popular en México y se relaciona con corridos que tienen una letra más compleja, pero en un sentido similar (Fernández Poncela, 2002).

Domingo la conocí,
lunes le mandé un recado,
martes la mandé pedir,
miércoles nos casamos;
el jueves nos disgustamos;
el viernes le di de palos,
el sábado se murió
y el domingo la enterramos
(*La semana*, canción de relación, México)

Hasta aquí un muy breve repaso en torno al discurso que sobre la violencia transporta la canción popular infantil. Se presenta como de manera natural y de forma descriptiva, lo cual denota en consecuencia su legitimación. Una suerte de estado de la situación. Pero sobre esto volveremos al final de estas páginas.

EL MALTRATO INFANTIL DE MANERA CONCRETA

Y así llegamos al maltrato infantil de forma directa y explícita. La violencia física de todo tipo que la infancia recibe, bien por no obedecer, o sencillamente, por errar o equivocarse, como parte de un acervo cultural que viene de lejos y que se graba con toda naturalidad en las canciones que se

reproducen incluso en nuestros días. La canción parece ser expresión de advertencia, cuando no, consejo y amenaza, todo amalgamado, en las tonadas para los niños y niñas. Ya se recurra a la metáfora¹⁰ con personajes animales:

Todos los patitos se fueron a nadar,
y el más pequeñito, se quiso quedar,
su mamá enfadada, le quiso pegar,
y el pobre patito se puso a llorar
(*Todos los patitos*, canción, España)

Ven, ven, conejito,
dice su mamá,
que buenos azotes
te tengo que dar
(*Pepito conejo*, canción, España)

Ya se trate de un ejemplo directo sobre la infancia como actor protagónico, no sólo de la melodía, sino y también, del castigo y vapuleo.

He perdido el “do” de mi clarinete,
de mi clarinete he perdido el “do”.
¡Ay! si lo sabe mi papá, tralalá,
la paliza que me da
(*El “do” de mi clarinete*,
canción de rueda, España)

¡Caray con mi tío,
qué palos me daba!
(*Ayer fui a la huerta*,
para saltar la cuerda, España)

Marcelino fue por vino;
quebró el jarro en el camino.
¡Pobre jarro! ¡Pobre vino!
¡Pobre culo de Marcelino
(*Marcelino*, canción, España)¹¹

Saturnino
fue por vino,
rompió el jarro
en el camino.
Pobre jarro,
pobre vino,
pobre culo
de Saturnino
(*Saturnino*, canción, España)

Padres, madres o tíos, cualquier pariente adulto –además de las y los maestros¹²– pueden maltratar a un infante y ejercer violencia sobre él–. En especial y concretamente, los adultos de la familia y encargados de la crianza, cuidado y educación infantil, tienen permiso y autoridad para el disciplinamiento corporal.

Si mi padre se enterara
 ¡qué paliza me daría!
 Me encerraría en un cuarto
 Y a la calle no saldría
 (*El perrito chino*, canción, España)

Mi madre lo supo,
 qué palos me dio;
 ¡mal haya sea el hombre
 que me enamoró!
 (*La viudita*, canción, España y México)

Quizás la época actual sea diferente, y se esté en proceso de cambio y transformación en cuanto a la pedagogía y educación infantil, la crianza y el disciplinamiento, y ésta sea más progresista y democrática, pese a lo cual todavía persiste el maltrato en algunos sectores como vemos en la realidad cotidiana a nuestro alrededor, en la información noticiosa o en los resultados de encuestas sobre el tema.

Mientras que, como se puede ver, o mejor dicho escuchar en las canciones, la vieja tradición educativa en este medio narrativo y comunicativo no se ha modificado en lo absoluto, y goza de muy buena salud entre nuestra infancia contemporánea. Y es verdad que se trata de las viejas y tradicionales canciones, pero no es menos cierto que se siguen cantando, y sí también es verdad que existe una resistencia al cambio de costumbres y tradiciones. Así, podemos llegar a afirmar que se están transformando las prácticas educativas cotidianas en la realidad social y el discurso formal en torno a éstas, pero que en paralelo persiste la reproducción del viejo discurso de forma amplia en narraciones y formatos tradicionales. Una suerte de autismo o esquizofrenia podría derivarse de todo esto, pero eso ya es una reflexión que desborda los objetivos trazados para estas páginas. Señalar únicamente, que en ocasiones, se reproducen los antiguos discursos y narrativas sociales de forma inercial en nuevos y diferentes contextos sociales donde las prácticas han cambiado o lo están haciendo. La combinación de tradición-modernidad de forma no dialéctica (Balandier, 1975; Warman, 1992). La relación pasado-presente (Moore, 1984). Esto es, los rasgos modernos y tradicionales que se entrecruzan (Herskovits, 1952). Sin embargo, y para el caso que nos ocupa más que reproducción inercial, podríamos hablar de supervivencia que continúa porque mantiene en cierta forma su función o se refuncionaliza en su caso (Malinowski, 1976). Y es que discursos y costumbres no sobreviven o desaparecen por casualidad o sin motivo, consideramos que si subsisten no es sólo por su viscosidad histórica y su fuerza inercial, sino más bien porque mantienen vigente alguna función (Lévi-Strauss, 1967).

En cuanto a los discursos y mensajes de las canciones que abordamos aquí, podemos decir que se reproduce el viejo discurso, en parte tal vez por inercia, debido a su vigencia en algunos ámbitos, reflejo de la realidad que todavía existe, al justificarla o al potenciarla. Y en parte, quizás, sin conciencia (Fernández Poncela, 2005). De regreso a las canciones, el maltrato puede ser un golpe, pero también un insulto. La violencia verbal y psicológica también importa como nos enseña la psicología, y a veces se utiliza sobre los chicos, tanto por parte de padres como de maestros.

–Estúpido niño
 vergüenza me da;
 la “J” es la letra
 antes de la “K”.
 Todos los niños salieron
 yo castigado quedé
 y con rigor me pusieron
 a escribir en un papel
 (*Jota de la J*, canción, Cri-Cri)¹³

Atemorizar es también otra forma de violencia, asustar, intimidar, amedrentar, espantar, como forma de hacerse obedecer. Hay muchas versiones en torno al tema y la intención. Recordemos que la canción popular como parte de la cultura popular arrastra mensajes hegemónicos, en este caso de adultos a niños, como hay de hombres para mujeres.¹⁴

Agarra una niña
 que se porta mal
 y al exclamar:
 ¡Chingaravis!
 Le salen barbas
 (*El brujo*, canción, Cri-Cri)

Los niños malos sueñan visiones,
 malas acciones hicieron ayer
 y los enanos les dan pescozones
 ¡para que se porten bien!
 Si es que te portas bien
 a medianoche las vas a oír..
 ¡pero cuidado, pues si eres malo
 brujas podrán venir!
 (*Canción de las brujas*, canción, Cri-Cri)

EL TEMOR ESPECÍFICO DE LAS CANCIONES DE NANA O ARRULLO

Y ya para ir concluyendo con este breve repaso, dentro de la canción infantil se ubican las canciones de cuna o arrullo. Aquí vemos que no sólo las letras de las melodías justifican

la violencia y legitiman el maltrato, sino que también se dedican a amedrentar a los bebés. Los amenazan con el coco, el coyote, la loba o el nahual, según el contexto o región donde se entone. Y es que hay nanas de todo tipo: “nanas tranquilizadoras y dulces, nanas tristes, nostálgicas o atormentadas, nanas que nos describen la naturaleza, nanas amenazantes, nanas fantásticas, nanas-cuento... En ellas aparecen personajes de tradición religiosa, animales, seres que producen miedo –el coco, la cancamona–, así como la promesa, la súplica o incluso la amenaza. Como dice Lorca: “No sólo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo entra de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo” (Menéndez-Ponte y Serna, 1999:7).

En apariencia existe una contradicción entre el atemorizar como amenaza y el tranquilizar para dormir. Sin embargo, también es cierto que los bebés no entienden el lenguaje, más bien se centran en su tono y modulación. Así estas canciones arrullan con movimiento y música, por la reiteración y la simpleza. La letra bien pudiera, en principio, ser superflua. De todas formas salta a la vista la poca lógica o lo ilógico de éstas. De hecho “Las letras pocas veces tienen un sentido lógico; están compuestas de onomatopeyas, de imágenes líricas, de versos absurdos y hasta amenazadores” (Reuter, 1994:117).¹⁵ Volviendo al mensaje –inteligible o no–, veamos algunos ejemplos. Eso sí, reiterar la importancia del discurso, ya que tampoco los niños de mayor edad pueden prestar demasiada atención al contenido, pese a lo cual se considera que éste se canta y filtra a través de representaciones sociales en la construcción de sus representaciones mentales individuales (Van Dijk, 2001a).

Duérmete, niño mío,
que viene el coco,¹⁶
a pillar a los niños
que duermen poco.
Duérmete, niño mío,
que viene el lobo
y se lleva a los niños
que duermen poco

(Canción de cuna, España)¹⁷

que viene la vaca
con cuernos de oro
y uñas de plata

(Canción de cuna, España)

Arrurrú, duerme mi sol;
que si no duerme
vendrá un ratón

(*Arrorró, mi nene*,
canción de cuna, España)

Monstruos y animales de muy diversa índole forman este panteón imaginario de seres fantásticos que asustan e infunden temor. Eso sí, aunque hay “asustaniños” que se comparten en México y España, hay otros muy característicos de cada zona geográfica, y tienen relación directa con ésta. También los gustos pueden variar según época y colectivo social determinado.

Al pie de la cuna
lloraba el niño Landú
y su madre le decía:
no llores mi niño,
que viene el bu,¹⁸
y se lleva a los niños
que lloran como tú

(*Landú*, canción de cuna, España)

Duérmete, mi niño,
que ya viene el bu,
se lleva a los niños
así como tú

(*Duérmete, mi niño*, canción de cuna, España)

Duérmete, mi niño,
que viene la cucamora
a llevarse a los niños
que lloran

(*Duérmete, mi niño*, canción de cuna, España)

Duérmete, niñito,
que ahí viene el coyote
y te va a llevar
como al guajolote

(Canción de arrullo, México)

ya viene el nahual,¹⁹
y a los que no duermen
se los va a llevar

(Canción de arrullo, México)

...duérmete, niñito,
duérmete, papá,
que ahí viene el cojito
y te comerá

(Canción de arrullo, México)

Es curioso cómo la figura paterna se utiliza también, aunque de manera insinuada como un “asustaniños”, o en todo caso, en su presencia el niño se tendría que dormir. Seguramente todo esto acontece por boca de la madre. La voz femenina es preponderante y definitiva en este tipo de canción. Madres, abuelas y otros familiares femeninos han sido los personajes asignados y tradicionalmente encargados del cuidado del bebé y el trabajo de dormirlo. Ellas son las más cercanas a niños y niñas, las encargadas

socialmente de su cuidado y reproducción social y cultural; las que relatan cuentos e historias, las que disciplinan cotidianamente, las que explican el mundo y contestan a las respuestas, y también, por supuesto, las que arrullan y cantan, entre otras cosas, con objeto de invitarlos a conciliar el sueño.

Lloraba el niño en su cuna
y le decía su madre:
no llores que viene el toro.
Y era que entraba su padre

(*Lloraba el niño en su cuna*,
canción de cuna, España)

Duérmete, niño, en la cuna.
Y dice su madre:
—Cállate, que viene el coco.
Y era su padre

(*Duérmete, niño, en la cuna*,
canción de cuna, España)

Maldita sea el ama
que no lo entiende,
que está el padre en casa
del niño que duerme.
Duérmete, mi niño,
Que ya viene el bu,

Se lleva a los niños

Así como tú

(*Maldita sea el ama*, canción de cuna, España)

Como observamos se trata de canciones con mensajes muy amenazantes, ya que si el infante no se duerme “puede venir un ser ajeno y le da un susto, espanto, y hasta puede llevárselo”²⁰ (Mostaza i Vidal, 1996:15); más allá, y como hemos dicho de la lógica de la composición del mensaje, o de la lógica de la supuesta recepción y desciframiento del mismo, de la no lógica.

Con su traje rico
y su hijito feo,
la loba, la loba,
vendrá por aquí,
si esta niña²¹ linda
no quiere dormir

(*Canción de arrullo*, México)

Esta introyección del temor sobre los niños para hacerse obedecer es una constante. Y hay mil versiones en torno al tema y la intención. Como ya señalamos en su momento, al ser parte de la cultura popular, la canción popular arrastra mensajes hegemónicos, en este caso de adultos a niños, como hay de hombres para mujeres (Fernández Poncela, 2002; 2005). En ambos casos, de los que tienen más poder hacia los que tienen menos, donde las letras parecen ideadas usualmente por los primeros y escuchadas —o cantadas, en su caso— por ambos, así hay una suerte de autoconvencimiento del papel que deben ejercer los primeros, y de convencimiento y/o reconocimiento, con vías a la aceptación, en el caso de los y las segundas. Dejamos aquí esta revisión para reiniciar la reflexión retomando enfoques teóricos generales, apuntados en un inicio, y los mensajes hallados a lo largo del desarrollo de este estudio.

IDEOLOGÍA, DISCURSO Y LEGITIMACIÓN DE LA VIOLENCIA

Pensamiento y lenguaje son indisociables, y es que entre ellos existe una asociación recíproca como ya indicamos en su momento, y como señalan diversos autores, toda vez que ambos se introyectan simultáneamente en la construcción de nociones sociales y el desarrollo psicosocial en las mentes infantiles (Piaget, 1986; Vigostky, 1987; Delval, 1999).

El lenguaje es tan necesario, tanto para la constitución, la perpetuación, el desarrollo de la cultura, cuando para la inteligencia, el pensamiento y la consciencia del hombre, es tan consustancial a lo humano de lo humano, que se ha podido decir que es el lenguaje el que hace al hombre. Pero esta idea mutila la verdad compleja que hay que destacar; de igual modo, el lenguaje ha



hecho la cultura que ha producido el lenguaje...El lenguaje es a la vez individual, comunicacional y comunitario (sólo él puede formular el mito fraternal que constituye la soldadura de una sociedad). Sólo el lenguaje está equiparado a la vez para asegurar la reproducción cultural (es decir la perpetuación de la complejidad social) y la solución individual de los problemas (que favorece el desarrollo de la complejidad social). Sólo el lenguaje puede formular la desviación, la crítica, la contestación, permitiéndoles explicarse (Morin, 1999:132).

Hay que considerar el “lenguaje como un conjunto de estrategias simbólicas que forman parte del tejido social y de la representación individual de mundos posibles y reales” (Duranti, 2000:2). Y es clara la consideración de que el lenguaje es utilizado por las personas para comunicar ideas o creencias (Van Dijk, 2001a), más allá de la consciencia de dicha acción. Y que el lenguaje es fuente de poder (Foucault, 1980).

Por su parte,

la música es un sentimiento que brota del corazón de los hombres, es el lenguaje más universal, y además tiene efectos tranquilizantes. El bebé capta muy bien la magia de las nanas, porque su mundo es fundamentalmente mágico, y éstas le ayudan a estimular su fantasía. Los padres pueden individualizarlas utilizando el nombre de su hijo o hija, sus juguetes favoritos. (Menéndez-Ponte y Serna, 1999:7).

La palabra y la música se abrazan en la canción popular infantil. Los más pequeños se arrullan, los otros juegan y se divierten. Las canciones forman parte indisoluble de nuestra existencia cotidiana, no podemos ser ajenas a ellas, no tiene que ver con nuestra voluntad, ahí están, y es imposible prácticamente desligarse de su constante presencia.

Las melodías infantiles nos acompañan todos los días de nuestra vida y las encontramos en todas partes, fuera y dentro de nuestra cabeza. Pero ¿tienen incidencia su discurso y mensaje? La respuesta a esta pregunta de manera cabal requeriría un estudio de grandes magnitudes, por su importancia y dificultad, por lo que únicamente aquí podemos formular hipótesis con la incapacidad de probar o refutarlas. Sin embargo, y aunque no podamos contestar la interrogante de forma contundente, varias son las teorías que apuntan en la dirección de la respuesta afirmativa (Bourdieu, 1999). En todo caso, lo que sí se puede, y hemos hecho, es descifrar y clarificar la ideología que transita en esta narrativa social, así como su importancia en la formación social y la mente individual, que seguramente se verán influidas. Y es que decretar tiene sus consecuencias por el fascinante poder que tienen nuestras mentes inconscientes, en el sentido de contribuir a crear nuestra propia realidad.²²

En primer lugar, el lenguaje, y el discurso como parte de éste, construye ideologías, las perpetua o cambia, influye cogniciones, crea y recrea, estructura ideas, creencias, identidades, valores y modelos mentales (Van Dijk, 2000). En segundo lugar, y dentro del panorama anteriormente expuesto, la ideología hegemónica²³ de una sociedad descansa y se reproduce a expensas de ciertos grupos con poder, y contribuye a la persuasión y legitimación. Lo que se ha dado en llamar las estructuras ideológicas²⁴ del discurso (Van Dijk, 2000). En tercer lugar, y según esto, y para el caso que aquí nos ocupa, las letras y el contenido de las canciones forman mensajes que a su vez componen un discurso, que puede bien ser aprehendido e interpretado como un conjunto de estrategias simbólicas de cada contexto social. Dichos mensajes sin duda influyen, como decíamos, el inconsciente en algún grado o medida. En concreto, la representación social y mental del estado de las cosas, de una manera de ver el mundo específica que tiende a la reproducción social del modelo hegemónico cultural, es la que hallamos en esta revisión de mensajes. Finalmente, y en cuarto lugar: aquí observamos cómo la canción popular y tradicional infantil española y mexicana²⁵ –entre muchas otras cosas– presenta y justifica la violencia en general, y el maltrato infantil de forma particular. Esto es, la estructura ideológica del discurso (Van Dijk, 2000) pone énfasis en la demostración de fuerza por parte de las personas adultas encargadas de la crianza y educación de niños y niñas. También subraya la amenaza y propicia el temor a modo de estrategia de presión, los golpes físicos y las insinuaciones o amenazas que comportan miedo, transitan por estas letras con toda la naturalidad del mundo.

Se trata entonces, de mensajes que contienen la legitimación de la violencia y el maltrato físico o verbal, de forma abierta y explícita, o encubierta y matizada, que en el fondo es lo mismo o es igual. Se puede escuchar sobre la violencia social en general, contra los animales y curiosamente también contra las mujeres –en su calidad de esposas a manos del marido–, esto es la violencia de género y la violencia doméstica, en concreto el asesinato que es, o parece ser, hasta cierto sentido justificado en la acción en la letra de la canción. Cuestión ésta prototípica de romances y corridos. Y sobre todo, la intención discursiva hacia la naturalización y legitimación del maltrato infantil y como forma de disciplinamiento y control: desde la manipulación psicológica y verbal, hasta los golpes y palizas físicas, pasando por la amenaza y el temor. No importando, como hemos visto, la edad de a quién se dirige la canción, pues hasta las melodías de cuna o arrullo transportan el mismo mensaje intencional, como parte del discurso del modelo cultural hegemónico.

Aquí sólo se pretende llamar la atención sobre un tema tan delicado, y al mismo tiempo tan importante, como es la canción popular infantil. En ella se contiene la reproducción de un sistema social con ciertas características que en principio no tendrían por qué ser las más compartidas por la sociedad, pero que se cuelan entre los resquicios de la cultura popular y se reiteran una y otra vez, por supuesto, sin reparar en ello y sin apenas darnos cuenta, y que hoy por hoy están tan vivas como siempre. Es posible que muchas de las letras sean entonadas de forma mecánica e inconsciente, de hecho varias canciones, como por ejemplo las de baile o rueda son “a menudo incoherentes de sentido y difíciles de entender, recuerdan la forma más elemental de la danza...han llegado tan desfiguradas que se hace muy difícil de penetrar en el sentido” (Amades, 1951:49). Lo mismo puede decirse de las melodías cantadas en los juegos infantiles. Sin embargo, a pesar de ciertas inconsistencias, hay mensajes claros y explícitos que ahí están. Y es que, “las normas sociales, las creencias, las actitudes, las cogniciones sociales se insertarían en la mente de las personas a través de sofisticados y polifacéticos mecanismos de la socialización” (Ibáñez, 1988:12).

Hay que tener en cuenta que música, lenguaje, discurso, ideología, cognición y sentimientos se introyectan de manera conjunta en la socialización infantil:

...todo sentimiento es, en mayor o menor medida, expresión. La expresión de sentimiento es siempre un signo que comporta algún significado. No sólo debemos aprender la diferenciación de la expresión de sentimiento, sino que debemos también aprender su significación (como signos). No aprendemos esto por nosotros mismos (ante el espejo), sino en el rostro, los gestos, el tono de voz, los tipos de reacción, el comportamiento de otros. Para podernos mover en nuestro elemento social debemos adquirir el ‘lenguaje’ de los sentimientos no menos que el de los conceptos. Lo que es más: puesto que ambos lenguajes se superponen mutuamente, la adquisición de uno de ellos presupone también la del otro (Heller, 1989:72-3).²⁶ •

Notas

¹ Una buena parte de ellas, más no todas, provienen del cancionero popular medieval español y las recopilaciones cultas renacentistas –XV y XVI– o barrocas –XVII–, otras de canciones de los siglos XVIII y XIX –además del romanticismo que vuelve su mirada a la Edad Media y al cancionero–, e incluso del mismo siglo XX. Eso sí, las versiones han ido variando con el paso de los siglos y su diversificación tiene también que ver con las readaptaciones a nuevos contextos geográficos y grupos sociales diferentes.

² Se trata de mensajes de carácter negativo, no son la mayoría del cancionero popular, pero sí son los que nos interesan por la temática de este artículo, y por eso se seleccionaron. La manera de hacerlo ha sido básicamente mediante la minuciosa revisión de cancioneros escritos o recopilaciones de canciones en audio –casete o CD–, todos ellos de circulación en la actualidad; además de la escucha

ocasional en escuelas (véase bibliografía final al respecto). A la hora de su presentación y transcripción, y por motivos de espacio, sólo recortamos la parte o estrofa seleccionada.

³ “Esto significa que los antropólogos lingüísticos ven a los sujetos de su estudio, esto es, a los hablantes, en primer lugar y sobre todo, como actores sociales, es decir, como miembros de comunidades singulares y atractivamente complejas, cada una de las cuales está articulada como un conjunto de instituciones sociales, y a través de una red de expectativas, creencias y valores morales no necesariamente superpuestos, pero sí entrecruzados” (Duranti 2000:21).

⁴ Además rescatamos el concepto de *habitus* (Bourdieu 1995), como conjunto de disposiciones, expectativas y modos de ser con dimensiones históricas por medio de las cuales los principiantes adquieren competencia de iniciarse en actividades en un contexto social dado.

⁵ “...los discursos son formas de acción e interacción social, situados en contextos sociales en los cuales los participantes no son tan sólo hablantes/escribientes y oyentes/lectores, sino también actores sociales que son miembros de grupos y culturas” (Van Dijk 2000:19).

⁶ Traducido del catalán.

⁷ Pastoras y pastores forman parte del folclor popular de raigambre rural, y aparecen con frecuencia en la canción infantil española.

⁸ Igual que muchos romances españoles y corridos mexicanos, el folclor infantil no parece ser la excepción. Y es que muchas veces éste es resultado de las tonadas inicialmente de adultos, como dijimos.

⁹ Se trata de una de las muchas versiones que corren sobre la base del juego cantado de “Antón Pirulero”.

¹⁰ Metáfora es la forma de concebir una cosa por otra, ayuda a entender y comprender la realidad, da coherencia a la vida cotidiana, ayuda a crear expectativas y aspiraciones coherentes con la realidad, y guía nuestro comportamiento, conducta y experiencias futuras (Lacoff y Johnson 1991).

¹¹ En una de las versiones mexicanas, todo es igual pero el niño se llama Antonino y también fue a por vino “pobres nalgas de Antonino”.

¹² Recordemos: “La letra con sangre entra”.

¹³ Sin embargo, aquí al final el niño empecinado –indirecta a ciertos rasgos estereotipados del carácter hispano– y a pesar de los castigos impuestos, se mantiene en su creencia que la “J” es un baile de Zaragoza.

¹⁴ Véase Fernández Poncela, Anna M. (2002).

¹⁵ “Antes de decir su primera palabra...el niño ha aprendido ya una gran cantidad de lenguaje...un bebé de un día mueve su cuerpo al ritmo de las palabras que oye a su alrededor...de tres días puede distinguir la voz de su madre de la de un extraño” (Papalia y Wendlos 2001:286-7). Se sabe también que como a las seis semanas ya se arrullan ellos mismos.

¹⁶ Del portugués “coco”, fantasma que lleva una calabaza vacía como cabeza. Figura que espanta a niños, si bien hoy día su imagen es algo imprecisa.

¹⁷ En esta canción de nana en concreto hay versiones en que el niño pasa a ser niña.

¹⁸ Fantasma o ser imaginario que se menciona para asustar a los niños.

¹⁹ Animal o persona que asusta. Hombre o mujer que se transforma en animal, para atemorizar, robar o matar.

²⁰ Traducido del catalán.

²¹ Como nota curiosa, los personajes a los cuales van dirigidos las nanas, los infantes, casi siempre están en género gramatical masculino: niño, hijo. Sólo en algunas ocasiones se dirigen a una niña: “Arrurró,/arrurró, la nena/ que ya se durmió” (Arrurró, España). “Si esta niña, niña,/ que tengo yo aquí,/ si esta niña, niña,/ quisiera

dormir” (*A dormir*, pitico, España). “Ova la niña, / que viene el coco: / lleva a los niños / que duermen poco” (*Ova la niña*, España).

²² No en vano la sabiduría popular recogida en la refranística dice: “piensa bien y acertarás”, toda vez que también apunta “piensa mal y acertarás”.

²³ Entendida como consenso (Gramsci, 1977), más que como dominante (Bourdieu, 1999) e impuesta por la fuerza.

²⁴ Podemos relacionar sin comparar o equiparar el concepto al de líneas de pensamiento (Díaz Roig, 1986) o ideas fuerza (López Austin, 1993).

²⁵ No se descarta que varias de las reflexiones de este estudio pueden bien extrapolarse a la canción infantil popular y tradicional de varios países latinoamericanos de habla hispana.

²⁶ “El hombre está afectivamente en el mundo y la existencia es un hilo conductor de sentimientos más o menos vivos y difusos, cambiantes, que se contradicen con el correr del tiempo y las circunstancias” (Le Breton, 1999: 103).

Bibliografía

Amades, Joan, (1951), *Folklore de Catalunya*, Can Voner, Barcelona, Selecta.

Balandier, George, (1975), *Antro-pológicas*, Barcelona, Península.

Barthes, Roland, (1997), “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán.

Benveniste, Émile, (1984), *Problemas de lingüística general (I)*, México, Siglo XXI.

Berger, Peter y Thomas Luckmann, (1986), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu-Murguía.

Blair, Elsa, (2005), “La violencia frente a los nuevos lugares y/o los “otros” de la cultura” en *Nueva Antropología*, núm. 65, México.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, (1977), *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia.

Bourdieu, Pierre, (1994), *La razón práctica*, Barcelona, Anagrama.

_____, (1999), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

Chomsky, Noam, (1975), *Estructuras sintácticas*, Siglo XXI, México.

Díaz Roig, Mercedes y Aurelio González, (1986), *Romancero tradicional de México*, México, El Colegio de México.

Díaz Roig, Mercedes y María Teresa Miaja (selección, prólogo y notas), (1996), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México, (con CD).

Delval, Juan, (1999), *El desarrollo humano*, Madrid, Siglo XXI.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, (1984), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI.

Duranti, Alessandro, (2000), *Antropología lingüística*, Madrid, Cambridge University Press.

Fernández Poncela, Anna M. (2002), “*Pero vas a estar muy triste, y así te vas a quedar*” *Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, INAH.

_____, (2005), *Canción infantil: discurso y mensajes*, Barcelona, Anthropos.

Foucault, Michael, (1989), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

García Meseguer, Álvaro, (1994), *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*, Barcelona, Paidós.

Giddens, Anthony, (1993), *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Gramsci, Antonio, (1977), *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.

Greimas, A.J., (1987), *Gramática estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.

Heller, Agnes, (1989), *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Fontamara.

Herskovits, Melville, (1952), *El hombre y sus obras*, México, FCE.

Ibáñez Gracia, Tomás, (1988), *Ideologías de la vida cotidiana*, Barcelona, Sendai.

Lakoff, George y Mark Johnson, (1991), *Métáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

Le Breton, David, (1999), *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Lévi-Strauss, Claude, (1964), *El pensamiento salvaje*, México, FCE.

_____, (1967), *Papá Noel Sacrificado*, Turín: s.e.

López Austin, Alfredo, (1993), “La sexualidad entre los antiguos nahuas” en Pilar Gonzalbo (comp.), *Historia de la familia*, México, UAM/Instituto Mora.

Malinowski, Bronislaw, (1976), *Una teoría científica de la cultura*, Buenos Aires, Sudamericana.

Menéndez-Ponte, María y Ana Serna, (1999), *Duérmete, niño. Antología de nanas*, Madrid, Ediciones sm.

Moore, Barington, (1989), *La injusticia: bases sociales de la obediencia y la rebelión*, México, IIS-UNAM.

Morin, Edgard, (1999), *El método. Conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra.

Mostaza i Vidal, Joseph Ma. (estudi), (1996), *La canVo de bressol*, Vol I Part Musical. Vol II Part Literaria. Sant Esteve Sesrovires, Diputació de Barcelona/Grup de Dones.

Papalia, Diane E. y Sally Wendkos Olds, (2001), *Psicología*, México, McGrawHill.

Piaget, Jean, (1986), *Seis estudios de psicología*, México, FCE.

Reuter, Jas, (1980), *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama.

Ricci, Bitti, E. Pio, Bruna Zani, (1990), *La comunicación como proceso social*, México, Grijalbo.

Van Dijk, Teun A., (2000), *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.

_____, (2001a), “El estudio del discurso” en Teun A. Van Dijk (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa.

_____, (2001b), ““El discurso como interacción en la sociedad” en Teun A. Van Dijk (comp.), *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa.

Vigotsky, L.S., (1987), *Collected Works*, Nueva York, Plenus.

Violi, Patricia, (1991), *El infinito singular*, Madrid, Cátedra.

Warman, Arturo, (1992), “México: cultura, tradición y modernidad”, *Ponencia*, Coloquio de Invierno: Los grandes cambios de nuestro tiempo: la situación internacional, América Latina y México, México, UNAM.

ANNA M. FERNÁNDEZ PONCELA. Profesora-investigadora titular adscrita al Departamento de Política y Cultura, DCSH, en la Unidad Xochimilco de la UAM. Contacto: fpam1721@correo.xoc.uam.mx