

## LA CANCIÓN POPULAR INFANTIL COMO VEHÍCULO IDEOLÓGICO

Anna M. Fernández Poncela

UAM XOCHIMILCO

¿Cuántas veces, al oír los ecos de una vieja canción infantil, nos ha parecido recuperar por unos momentos una parte feliz de nuestra infancia? Muchas habrán sido, sin duda, pues si en algún sitio pueden rastrearse las alegrías, ilusiones, inquietudes y juegos de nuestra niñez, este ámbito no es otro que el del folklore infantil (Cancionero, 1998:7).

Es ahora, cuando ponemos esas canciones a nuestros hijos e hijas, o se las cantamos u oímos entonar, cuando percibimos más allá y somos capaces de discernir ciertos mensajes de algunas letras, y la verdad, hay expresiones que no nos gustan, que inconscientemente hemos escuchado y sin darnos cuenta tarareamos, pero que dudamos sobre las bondades que nuestros pequeños las oigan y, peor aún, las introyecten. No pretendo cuestionar nuestra educación ni nuestros recuerdos, ni mucho menos acusar o censurar melodía alguna, únicamente es una llamada de atención.

Parto de la consideración general de la relación entre los usos y contextos del lenguaje con la forma de autoconcebirse y ver el mundo por parte de individuos y colectividades (Wittgenstein, 1988). Hay una estrecha relación entre las categorías de pensamiento y las categorías de lengua, entre lenguaje y expresión humana (Benveniste, 1984). La lengua tiene la función de representación del pensamiento (Ducrot y Todorov, 1984), su ejercicio básico es la comunicación (Saussure, 1980). Pero es más: “El lenguaje es instrumento de objetivación y legitimación de la realidad” (Ricci y Zani, 1990:93).<sup>1</sup>

Este texto es una aproximación, de carácter general, que pretende, revisando algunas letras de canciones tradicionales y populares infantiles en lengua española —centrándonos en España y México—, saber qué escucha, aprende, canta y reproduce nuestra infancia, la de nuestros hijos e hijas, y también la propia. Se trata de un acecamiento reflexivo en torno a los mensajes inscritos en el discurso popular y tradicional del modelo hegemónico cultural que se perpetúa en las canciones infantiles.

---

<sup>1</sup> Y es que el estudio del lenguaje puede contribuir a la elaboración de una ciencia social humanística, que sirva como instrumento para la acción social (Chomsky, 1975).

## INTRODUCCIÓN

“De hecho, ya desde muy niños lo primero que escuchamos son esos encantadores poemas musicados que son las canciones de cuna. Más adelante, aprendemos a contar y a comer, a percibir nuestro propio cuerpo y nuestro entorno, por medio de las retahílas, las frases rimadas, de los soniquetes de los juegos... Seguirán las canciones de corro y comba, las de los juegos de pelota, los villancicos y las oraciones, los trabalenguas y los juegos de palabras, los romances, las canciones de grupo y los cuentos musicales...Detrás de cada una habrá en el futuro un recuerdo alegre, una emoción nostálgica. Y sin darnos cuenta, comenzando antes incluso de haber aprendido a leer y escribir, nos habremos nutrido culturalmente con esa riqueza literaria que es el folklore infantil oral” (Cancionero, 1998:7).

Parece mentira, pero a esta altura del desarrollo de la investigación social no existen estudios alrededor de los mensajes y significados de las canciones que enseñamos, aprenden y cantan nuestros niños y niñas, nuestros adolescentes y jóvenes, y nosotras y nosotros mismos (Fernandez Poncela, 2002a). Hay, eso sí, cancioneros y grabaciones donde se recogen casi todas ellas —amén de la memoria popular de la tradición oral—, se reeditan y reproducen incesantemente, y de vez en cuando en alguno de los primeros se realizan comentarios vagamente en torno a la contextualización histórica, social y cultural de las letras, músicas y autores de las canciones, pero hasta ahí. Siempre en el nivel de la descripción o la alabanza, mayoritariamente, jamás una sombra de crítica.

Este texto es una aproximación de carácter general que pretende, revisando algunas letras de canciones tradicionales y populares infantiles en lengua española —centrándonos en España y México—, saber a grandes rasgos qué escucha, aprende, canta y reproduce hoy en día nuestra infancia, la de nuestros hijos e hijas, y también la propia. Es ésta, la pregunta central que guía este artículo, cuyo objetivo es una breve revisión reflexiva que, más allá del estudio sociohistórico, del análisis estructural y la óptica psicoanalítica —perspectivas que no van a ser aquí abordadas—, intenta profundizar en el contenido de los mensajes inscritos en el discurso popular y tradicional del modelo hegemónico (Gramsci, 1977)<sup>2</sup> cultural que se perpetúa en las canciones infantiles.

---

<sup>2</sup> Hegemonía es entendida no como dominación unilateral, sino más bien como fruto de cierto consenso entre los diferentes sectores sociales (Gramsci 1977).

Toda vez que, concretar las líneas de pensamiento (Díaz Roig, 1986)<sup>3</sup> y tendencias en el discurso (Van Dijk, 2001a), con objeto de esbozar el modelo predominante.<sup>4</sup>

En particular nos centraremos en aquellos mensajes con significado que puede ser considerado poco propicio, hasta cierto punto, o en todo caso, con rasgos no muy positivos.

Según una primera aproximación de líneas de pensamiento (Díaz Roig, 1996) al amplio acervo musical destacan tres temáticas que engloba el discurso de lo que podríamos llamar la representación del poder —soldados, reyes, iglesia—; los mensajes en torno a los diferentes y “los otros”; y el maltrato y violencia hacia la infancia.<sup>5</sup>

Consideramos de cabal importancia el lenguaje en el desarrollo psicosocial y como parte fundamental de la socialización infantil (Vygotsky, 1981, 1987; Piaget, 1986). Por otra parte, en los estudios culturales y sociales no es sólo importante —aunque también puede ser— el preguntar el porqué (Hobsbawm, 1996), sino y el para qué, la función (Morín, 1999).

Tras estas dos puntualizaciones nos adentramos en el análisis del discurso, dentro del cual se puede considerar que “las personas llevan a cabo acciones de índole política y social cuando utilizan textos y hablan” (Van Dijk, 2001a). Aprehendemos así el discurso como un fenómeno práctico, social y cultural, un acto social y de interacción social. Se inscriben en su seno la construcción y exhibición de roles e identidades sociales de un grupo social dado. Y en este punto es conveniente ver la función de un texto o su intencionalidad.

Las canciones son textos orales que crean y recrean mensajes dentro de la ideología de ciertos sectores sociales dominantes y su poder hegemónico. Ideologías compartidas por miembros de un grupo, en general; pero que se encaminan en ocasiones a legitimar cierta dominación o *status quo*. De ahí que se hable de hegemonía (Gramsci, 1977). Y la dominación<sup>6</sup> hegemónica puede ser, o es, del grupo social en el poder, así como, de los hombres adultos, sobre otros sectores sociales, o sobre mujeres e infantes; como acontece en el caso de la canción que abordamos en estas páginas:

En lugar de hacer que otros sepan lo que queremos mediante órdenes, solicitudes, sugerencias o consejos, podemos manipular su mente de modo que actúen como nosotros queremos por su propia voluntad...suele utilizarse el término hegemonía para hacer referencia al poder social: el poder hegemónico hace que

<sup>3</sup> “...las distintas posiciones (filosóficas, estéticas o morales) compartidas temporal o permanentemente por cierta parte de la comunidad, sin que por ello esté forzosamente determinado por la época o la clase social”(Díaz Roig, 1986:11)

<sup>4</sup> Partiendo de que el discurso es un suceso de comunicación con rasgos funcionales, que pretende comunicar ideas o creencias (Van Dijk, 2001a).

<sup>5</sup> Mismas que serán desarrolladas *in extenso* más adelante.

<sup>6</sup> La visión dominante se expresa en las diversas formas y expresiones de la cultura política (Bourdieu, 1999).

las personas actúen como si ello fuera natural, normal o simplemente existiese consenso (Van Dijk, 2001b:43).

En este punto conviene introducir el término ideología en el sentido de puente entre los estudios del discurso, la cognición y la sociedad. "...las ideologías son las representaciones mentales que forman la base de la cognición social, esto es, del conocimiento y actitudes compartidos de un grupo" (Van Dijk, 2001b:56). Su función es de coordinación social, pero y también cognitiva, de organización de creencias. "Las ideologías de los grupos organizan creencias grupales relacionadas con dominios, las que a su vez influyen las creencias específicas de sus miembros y forman finalmente la base del discurso" (Van Dijk, 2001b:59).

El estudio del lenguaje, los textos y las canciones son una forma de aprehender estructuras narrativas, representaciones simbólicas, recursos cognitivos y sistemas conceptuales de los individuos y colectivos. Permite el acceso a las representaciones sociales (Ibáñez, 1988) que las personas elaboran y construyen de sus prácticas sociales, creando *habitus* (Bourdieu, 1995). El lenguaje es un factor de producción y reproducción, modelo interpretativo de la realidad, toda vez que transmisor de las doctrinas oficiales a través del discurso hegemónico (Van Dijk, 2001a).

Aquí únicamente analizaremos las canciones infantiles como textos que son, no su contexto sociohistórico y cultural, ni su recepción; centrándonos en el discurso como expresión de representaciones semánticas, esto es el sentido que puede ser asignado, o mejor aún, interpretado del contenido de sus letras. Pensando que quienes interpretan y escuchan, que a menudo son los mismos en actividades diversas y juegos, comparten conocimientos y creencias socioculturales determinadas, procesos y representaciones involucradas en la memoria compartida, que bien pueden ser rastreadas en los mensajes expresados. Concatenando representaciones sociales<sup>7</sup> y representaciones mentales<sup>8</sup> (Van Dijk, 2001a).

Las fuentes utilizadas han sido básicamente cancioneros escritos que circulan actualmente, varios de ellos con cassetts o discos compactos incluidos, y también versiones discográficas de diversa índole<sup>9,10</sup>.

<sup>7</sup> Tales como conocimiento y opiniones sociales compartidas (Van Dijk, 2001a).

<sup>8</sup> Procesos estratégicos de construcción de sentido entre el contexto y creencias de los usuarios del lenguaje (Van Dijk, 2001a).

<sup>9</sup> Se ha hecho un rastreo de cancioneros en audio o impresos que actualmente se venden y compran, esto es, se leen y escuchan, tanto en México como en España. Dicha búsqueda se realizó en librerías y tiendas de música, no en bibliotecas, pues ahí pueden encontrarse textos antiguos que tal vez ya no circulan. También se escuchó a niños y niñas en la calle y escuelas, pero de manera informal.

<sup>10</sup> En la presentación de las canciones se le asigna el tipo de canción -que es a pesar de la múltiple utilización de las mismas para juegos algunas son de corro, pero también se utilizan para saltar a la comba, y a la vez son canciones

Otra cuestión a destacar es como aquí vamos a profundizar en los mensajes que consideramos negativos<sup>11</sup> para la infancia y la sociedad en general. Por supuesto, hay otros positivos que resaltan los valores humanos, sin embargo, el recorte temático realizado en estas páginas será en torno a aquellos aspectos que entrañen crítica por la transmisión de valores racistas y discriminadores, justificadores de la violencia, y reproductores del orden social establecido, legitimándolo<sup>12</sup>.

Por cuestión de espacio sólo se enunciarán aquellas frases de las canciones que resulten significativas y una ilustración de los resultados del análisis realizado, el transcribir todas las letras hubiera resultado un redactado excesivamente largo.

Añadir que, en la actualidad las canciones se multiplican, “vuelan en el aire”, “navegan en satélites”, y ya como industria discográfica hay melodías infantiles con autor o autora y firma personal. Aquí nos circunscribiremos a un tipo de canción infantil, la que forma parte del cancionero popular. Recogidas ya en cassetts y CD Difundidas en televisión y radio, además de la escuela, la casa y la calle; pero cuyo origen se remonta a épocas pasadas, la mayoría vienen de la España medieval<sup>13</sup>, y otras aunque de data reciente han conseguido hacerse populares y compartidas por la población de manera entrañable, como sería el caso del famosísimo Cri-Cri<sup>14</sup>. Este último, por cierto, inspira sus temas en los predominantemente tradicionales del folclore infantil occidental: reyes, princesas, brujas, animales, países exóticos, la vida cotidiana y la fantasía entremezcladas. Toda vez que combina todo esto con lo más cercano a su sociedad: “Dichos, refranes, creencias, valores y modismos del lenguaje de los años treinta” (Ramírez, 2000:85).<sup>15</sup>

---

por sí solas- y el país. Sólo se emplearon canciones y grabaciones de España y México, sin embargo, la mayoría de ellas se utiliza de forma indistinta a ambos márgenes del Atlántico con sus diversas variantes adaptativas y sucesivas versiones, así que se optó por especificar el país del cancionero o audio musical de dónde se tomó en cada ocasión. Por ejemplo, Un claro ejemplo es cómo el padre de “Hilitos de oro”, un antiguo romance español solicita al mensajero del rey al darle a su hija que no la sienta en el suelo pues es hija de “un paladín” en la versión hispana y de un “gachupín” en la mexicana. Cuestión ésta que se entrecruza con los estamentos en el poder: clases y etnias. Este tipo de adaptación es muy utilizada y común a lo largo y ancho de todo el continente latinoamericano.

<sup>11</sup> Pese a lo cual, y sin poseer datos cuantitativos, éstos no parecen ser los más abundantes.

<sup>12</sup> Si lo quisiéramos formular como hipótesis sería algo así como: las canciones tradicionales y populares infantiles transportan mensajes que funcionan a modo de vehículos de la ideología hegemónica de la sociedad en la cual se inscriben. Los mensajes como agentes de la endoculturalización infantil contienen significados que hoy no son tan aceptados o valorados como en otra época, a pesar de su reiteración musical. Sin embargo, se considera mejor dejar el objetivo como algo descriptivo, ya que con ello se obtiene información y reflexión de carácter relevante.

<sup>13</sup> Una buena parte de ellas, mAs 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.

<sup>14</sup> A propósito sobre el tema, más allá del origen de la elección del nombre por Francisco Gabilondo Soler, que se dice lo tomó de la palabra francesa que significa grillo, lo cierto es que los grillos son personajes muy populares del folclore infantil musical de España, y que además, en muchas letras y algunos títulos aparece dicha expresión: “El grillito “cri-cri-cri”” o “El grillo” o “cri-cri”.

<sup>15</sup> Se dice que “Cri-cri da vida a regionalismos geográficos y de clase” (Ramírez, 2000:86).

Se dice que: “Los niños ya no cantan, se oye decir con frecuencia; los medios masivos de comunicación han acabado con las canciones y juegos que resonaban en las calles y en los patios de las escuelas; la muñeca vestida de azul, la víbora de la mar, el desdichado Mabru y la no muy desolada viudita del conde Laurel no significan nada para nuestros niños. El folklore oral se está perdiendo con rapidez” (Díaz Roig y Miaja, 1996:13).

Si bien todo cambia y el cambio es intrínseco a la existencia humana, 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 de comunicación 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 utilicen videojuegos como distracción, que las tradiciones infantiles de antaño: jugar en colectivo al corro, saltar a la comba, 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, tampoco lo desconocemos.

### **TEMÁTICAS, DISCURSO Y MENSAJES**

Dentro de la lírica o folklore popular infantil hay una serie de temáticas reincidentes y que aparecen una y otra vez, lo cual prueba que se trata de una matriz o idea fuerza (López Austin, 1993) que va más allá de la historia o anécdota que se cuenta y que forma parte del núcleo duro de la cultura en la cual se reproduce. Son tendencias o líneas de pensamiento (Díaz Roig, 1986), como se ha dicho. Esta misma matriz la encontramos en el cancionero infantil popular español, en el considerado ya mexicano con mucha influencia del primero, y en las propias letras de Cri-Cri, sin ir más lejos. Esto es, desconoce fronteras históricas, geográficas y sociales.

### **SOLDADOS, REYES, IGLESIA**

Por un lado podemos identificar en torno al discurso hegemónico lo titulamos “Soldados, reyes, iglesia”. Justifica y endoctrina sobre el ejército, la monarquía –y por extensión supuestamente el poder político- y la religión católica. Todo ello de una forma directa, extensa, reiterada e intensa, que no deja lugar a dudas sobre la intención de las melodías, que entre juegos y alegría va sembrando su mensaje y pautando concepciones y prácticas sociales, de forma unidireccional y unívoca, sin espacio a la inocencia o la casualidad.

Se trata de la estructura social, su organización y coherencia interna que precisa de consenso y hegemonía, y se basa en este caso de la cultura popular con objeto de conformarla. Una suerte de sociología social aplicada, pero desde posiciones funcionalistas.

Se puede argumentar que las letras que seguidamente mostraremos, son o fueron, reflejo de la realidad, y es correcto; como también lo es que son reiteración y endoculturación de un discurso ideológico (Van Dijk, 2001b) de la misma, desde una posición monolítica y ciertamente conservadora, en donde la jerarquía católica, los militares y el rey –o el poder político concentrado y autoritario– son los ejes visibles, imprescindibles y hasta admirados y queridos, o el menos así se muestran. Y en donde, por supuesto, el ateísmo o laicismo, el antimilitarismo o pacifismo, o la “democracia” política, no tienen mucho, o nada, que decir.

En primer lugar, los soldados son personajes que aparecen continuamente en las canciones infantiles, algunas derivadas de viejos romances, batallas contra los moros o contra los franceses, guerras en abstracto sin punto geográfico en el mapa. Pero lo que es más importante, no sólo los militares son protagonistas de muchas letras sino que además algunas músicas son realmente verdaderas marchas militares:

Marchemos  
juntos marchemos,  
pues lo manda el capitán (El paso redoblado, canción, México)

Marcar el paso, marcar el paso, marcar  
y todos a cantar.  
Marcar el paso, marcar el paso, marcar  
y todos a bailar (El “do” de mi clarinete, canción de corro, España)

Quisiera ser tan alta como la luna,  
¡ay, ay!, como la luna, como la luna;  
para ver los soldados de Cataluña,  
¡ay, ay!, de Cataluña, de Cataluña (Quisiera ser tan alto como la luna, canción de  
corro, España y México)

Arriba muchachos que las cuatro son,  
y que viene Miki con su batallón (Diana, canción, España)

Las niñas bonitas  
no van al cuartel,

porque los soldados  
 las pisan el pie (Las niñas bonitas, canción, España)

Pero no sólo salen soldados entre amores y suspiros románticos —los soldados parecen ser hombres apuestos, el equivalente de los príncipes en los cuentos-, también hay militares que van y vienen de la guerra —enamorado o no-, como un paisaje de fondo de muchas letras. La reconquista con los musulmanes o la independencia de los franceses, para España, fueron acontecimientos históricos que han marcado la lírica popular durante generaciones, aterrizando también en las canciones para infantes.

La espada de este cadete,  
 dicen que la tengo yo:  
 la tiene una amiga mía,  
 clavada en el corazón (La espada de este cadete, canción, España)

donde van los soldados  
 con las niñeras (Plaza del Oriente, canción, España)

Los soldados, igual que los marineros aparecen también, van y vienen, los primeros de la guerra, muchas veces a ritmo marcial. Pero lo que siempre se reitera es la visión simpática de los militares, la empatía que produce entre la población y entre niños y niñas de manera muy particular, además de lo ya apuntado en torno al amor que esta figura parece despertar en las mujeres o en las mismas niñas. Esto último dentro de la construcción social del género y el modelo discursivo sobre el mismo (Fernández Poncela, 2002a).

Mambrú se fue a la guerra,  
 mire usted, mire usted, qué pena (Mambrú se fue a la guerra, canción, España)<sup>16</sup>  
 Se acercan tres tambores  
 que vienen de la guerra,  
 el más pequeño lleva  
 un gran ramo de rosas  
 ram rampataplán,  
 un gran ramo de rosas (Tres tambores, canción, España)

<sup>16</sup> Esta, como muchas otras canciones tiene sus versiones mexicanas, de hecho es un romance de origen francés del siglo XVIII que está vivo en muchas regiones de toda América Latina.

La canción que se presenta a continuación, no sólo tiene tintes militares por todos lados, sino que la niña que sirve de cantinera en un cuartel, come las sobras de los soldados para los cuales trabaja...

Me llaman cantinerita  
niña bonita del Regimiento,  
y a todos los soldados  
se lo consiento.  
Mi padre es Capitán,  
me enseña la instrucción  
y me da de comer  
lo que sobra en el cuartel (Cantinerita, canción de corro, España)

Las famosas y populares canciones de Cri-Cri, autor que puede ser considerado como el creador de música infantil más importante de toda América Latina, también contiene a estos personajes:

Que dejen toditos los libros abiertos  
ha sido la orden que dio el general  
que todos los niños estén muy atentos  
las cinco vocales van a desfilar (Marcha de las letras, Cri-cri)

¡Ay, qué bonita espada  
de mi abuelito el coronel (El ropero, Cri-cri)

Un mosquito con trombón  
capitán del batallón  
¡va tocando mientras clava su agujón! (Mosquitos trompeteros, Cri-cri)

Por otro lado existen otros personajes, protagonistas de canciones, son los religiosos, curas o monaguillos, santos o vírgenes. Forman parte de la tradición popular y aparecen varias veces. Eso sí, se trata siempre de la religión católica, apostólica y romana.

Madre e hija  
van a misa,  
han de volver (para echar suertes, España)

Al pasar por el puente de Santa Clara, ¡ay!, ¡ay!  
 de Santa Clara, de Santa Clara...  
 saqué un teroso, saqué un tesoro:  
 una Virgen de plata  
 y un Cristo de oro,  
 y un Cristo de oro (Al pasar por el puente y Quisiera ser tan alto como la luna,  
 canciones de corro, España)

Eso sí, las canciones tienen características que aligeran la sacralidad de la institución religiosa oficial. Y es así como, los sacristanes, monaguillos o frailes, incluso alguna que otra santa aparecen en actitudes simpáticas y divertidas, sin llegar a la burla. Todo ello propio, por otra parte, de la cultura popular que es subversiva a veces con la autoridad en general. Si los soldados se muestran cercanos y necesarios, incluso inspiración para el amor romántico, lo religioso aparece como cotidiano, habitual, íntimo y fuente de amor espiritual en general, que en las voces infantiles, se reconvierte en juego, simpatía y alegría.

Además el padrecito  
 es un pingüino barrigón  
 que al hacer gluglú  
 da la bendición;  
 hay también un monaguillo  
 picarillo y retozón  
 ése es un Cucú  
 que ha salido del reloj (Casamiento de los palomos, Cri-cri)

con cuatro monaguillos,  
 tipití, tipitillos,  
 y un sacristán,  
 tipití, tipitán (Teresa la marquesa, canción de corro, España y México)  
 Un fraile, dos frailes,  
 tres frailes en un corro,  
 hacen la misma voz  
 que un fraile sólo (Los frailes, canción, España)

Dicen que Santa Teresa  
 se comió una milanesa (Dicen que Santa Teresa, canción de corro, España)

A la Virgen del Carmen  
le han hecho un manto  
de color caramelo,  
azul y blanco (A la Virgen del Carmen, para saltar a la comba, España)

Hay veces que la letra presenta tonos que más que canciones parecen son o parecen invocaciones y plegarias, eso sí, acompañadas con música y entontadas por todo tipo de personas o pequeños en este caso:

Padre nuestro que estás en los cielos,  
tú cuidas las vacas y yo los becerros” (Canción, México)

“¡Que llueva, que llueva!  
La Virgen de la Cueva” (La Virgen de la Cueva, canción, España y México)

“Santa Bárbara, doncella,  
que en el cielo es una estrella,  
libranos de una centella (Santa Bárbara, canción, España y México)

Por cuestiones de espacio, y de lógica también, no vamos a abordar aquí los Villancicos, canciones en torno a la Navidad y al nacimiento de Jesús, son ellas, el más claro y numeroso exponente de la influencia religiosa en la canción popular infantil, y constituyen de por sí una especificidad o tipo de canción.

Incluso en canciones infantiles de cuna aparecen personajes religiosos, con lo cual niños y niñas desde su nacimiento están en contacto con dichas creencias. Y es que muchas veces, o siempre, cantan una canción sin saber qué significa o quiere decir la letra, hasta las y los adultos lo hacemos, cuánto más lo harán los infantes. Pero el mensaje y su intención, ahí están:

Señora Santa Ana,  
Señor San Joaquín,  
arrullen al niño  
que se va a dormir (Canción de cuna, México)

Pa´ que se duerma mi niño  
la Virgen le está cantando (Canción de cuna, España)

El mismo diablo, también aparece en estas canciones, claro está, en este caso como encarnación o representante del mal:

A callar, a callar,  
que el diablo va a pasar” (A la zapatilla por detrás, canción de corro, España)

A estirar  
a estirar,  
que el demonio  
va a pasar (Chocolate, canción de corro, España y México)

Y por otro lado, también los príncipes y princesas forman parte de los sujetos que protagonizan las letras de algunas canciones. No hay que olvidar que éstos son unos de los principales personajes de cuentos y leyendas. Y también son símbolo de autoridad:

De Cataluña vengo de servir al rey,  
¡ay, ay!, de servir al rey, de servir al rey;  
con licencia absoluta de mi coronel,  
¡ay, ay!, de mi coronel, de mi coronel (Quisiera ser tan alto como la luna, canción de corro, España).

La monarquía y el ejército presentan su relación y unión, que a su vez aparece bendecida por la iglesia católica. Añadimos que también los reyes pueden ser dulces y resultar incluso apetitosos. Hay así un lazo entrañable entre súbdito y cabeza visible del régimen monárquico. Un mundo de ensueño que parece tener poco que ver, a veces, con la realidad. Pero que parece muy sano y vigente en el imaginario social y en la narrativa popular de la canción:

Hubo un rey en un castillo  
con murallas de membrillo  
con sus patios de almendrita  
y sus torres de turrón (Bombón I, Cri-Cri).

Queda claro, pues que la monarquía y la nobleza parecen presentes en varias tonadas del folclore infantil, pero no es una figura o estamento tan importante como en los cuentos se refleja y subraya, tampoco parece tan numerosa y vistosa su presencia como el estamento de la iglesia católica y el del ejército, como ya se mencionó.

## LA OTREDAD

Otra cuestión que salta a la vista por su insistencia en la canción popular infantil es la relacionada con “los otros”. En el apartado anterior se miró hacia adentro del cuerpo social y la cohesión reinaba como “identificarse con” a través de reyes, personajes religiosos y ejército. Ahora, la identidad se desplaza hacia el exterior, con la intención clara de “diferenciarse de”. Los extranjeros o las minorías étnicas no extranjeras, son los diferentes, raros, chistosos y hasta malos. Siempre los distintos a uno y la comunidad a la cual pertenece: chinos, negros, gitanos, indios o judíos, y depende la época y país de la canción, se los juzga con más o menos rudeza. Desde bailarines y de chocolate, ladrones, malos, hasta absurdos y ejecutores de tonterías, todo depende del imaginario cultural en torno a ese otro diferente, y por supuesto la posición de uno e idéntico o identificado con. No es lo mismo el indio para el español que para el mexicano, como tampoco el caso de los gitanos. Pero, por ejemplo, los chinos —cultura algo más distante en general— sí comparten cierto estereotipo parecido.

Por otra parte, los gitanos y los judíos según el imaginario de la cultura hegemónica española, son relacionados con percepciones de carácter negativo, que no sólo aparecen en la canción infantil, sino que se reiteran en la literatura culta y popular o en el refranero (Fernandez Poncela, 2002b):

Los chinitos en la China  
cuando no tienen qué hacer,  
tiran piedras a lo alto  
y dicen que va a llover” (Los chinitos, para saltar a la comba, España).

Cuando llueve y hace sol  
sale el arco del Señor.  
Cuando llueve y hace frío  
sale el arco del judío (Cuando llueve y hace sol, canción, España).

Pero en medio del camino  
le salieron los gitanos, tralalá.  
Le robaron el borrico  
y le dejaron los nabos, tralalá (Mi abuelita tenía un huerto, canción de corro, España).

Por otro lado se observa como en México hay negritas que quieren ser blancas como los cánones de la belleza dominante mandan. Y negritos bailarines que se portan mal.

Y también chinitos que dicen cosas absurdas y graciosas. Todo semejante a los negros y chinos de las canciones infantiles tradicionales. Los primeros simpáticos y perezosos e incluso malos, a veces los segundos graciosos pero poco inteligentes. Estereotipos (Fernández Poncela, 2002b) que circulan libremente a través del vehículo musical, reproduciéndose y extendiéndose y produciendo una suerte de “naturalización”, de lo que es una creencia (Van Dijk, 2001b):

Un chinito estampado en un gran jarrón  
fue acusado de decir:  
¡Yan-tse-amo-oua-ting-i-pong-chong-kí! (Chon-Ki-Fu, Cri-Cri)

Negrito Sandía, ya no digas picardías  
Negrito Sandía, o te acuso con tu tía...  
los garrotazos que te van a dar (Negrito Sandía, Cri-cri)

¡Un negrito bailarín  
de bastón y con bombín,  
con clavel en el ojal  
pero que se porta mal!

¡Ey, amigo, lo compré  
para ver bailar a usted!  
¡Perezosa, mueva los pies!” (Negrito bailarín, Cri-cri)

La negrita Cucurumbé  
se fue a bañar al mar  
para ver si las blancas olas  
su carita podían blanquear.

Quería ser blanca  
como la luna,  
como la espuma  
que tiene el mar (Cucurumbé, Cri-Cri).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> En España, por ejemplo, se canta la canción de corro “¿Quién es éste” donde aparece “Un negrito” que hace “chocolate”.

Hay también arquetipos del gringo manejados según una visión cultural mexicana, como objeto de burla, como la canción popular acostumbra hacer:

En la ratonera  
ha caído un ratón...  
ha de ser gringuito  
porque siempre habla inglés,  
a más de ser güerito y tener  
grandes los pies (El ratón vaquero, Cri-Cri).

En este caso y para México, el diminutivo según la gramática española tiene un significado polisemántico; por un lado, como inferiorizando a quien así es nombrado, tratándolo de menor de edad; por otro lado, contiene un tono un tanto paternal, dentro del discurso del poder y del estado sobre el tema que hubo durante muchos años; así como, de cariño desde la óptica más humana y personal. Sin embargo, este mismo diminutivo para el náhuatl equivale a respeto y aprecio. Las interpretaciones pueden ser varias:

Soy indita carbonera  
que ando vendiendo carbón,  
cinco libras doy por medio  
y unos leños de pilón (La carbonera, canción, México).<sup>18</sup>

El indito en su chinampa  
recordaba sus amores  
y la indita en su chinampa  
recortaba muchas flores.  
Pero dijo doña Engracia  
que se vieron los inditos  
y se casarán mañana  
a un lado de Xochimilco (Un Indito en su Chinampa, canción, México).

Dentro de este tema de los otros y la identidad, incluimos a la patria, tema muy profuso en la canción popular mexicana. Este folclore infantil forma parte de la endoculturación

<sup>18</sup> Esta canción se parece a “La carbonera”, una canción española donde la protagonista no es india si se dedica a la venta del carbón.

nacionalista y patriótica elaborada desde el estado e introyectada a la infancia en la escuela fundamentalmente, la familia y los medios de comunicación (Segovia, 1975):

Salve, salve Bandera,  
¡Bandera Nacional!  
Con el alma juramos  
por tu gloria velar (Salve, Salve Bandera, canción, México).

Es mi bandera  
la enseña nacional,  
y son sus notas  
un cántico marcial (El Toque de Bandera, canción, México).

Se trata de una suerte de patriotismo que por extensión se aplica también a toda América Latina, con un deje supranacionalista y antiimperialista, también.

Los pueblos de América unidos,  
luchando por la libertad,  
por nadie podrán ser vencidos,  
su triunfo será la amistad (América Unida, canción, México).

América inmortal,  
fuente de luz,  
faro de libertad (América Inmortal, canción, México).

En términos generales, el discurso apunta hacia una diferencia valorada en términos negativos para los otros, y en su otra cara, positivos para los unos, quienes tienen en las letras de estas tonadas. Y el nosotros se refuerza en torno a las alabanzas cohesionadoras de los símbolos y sentimientos patrios y en una educación muy nacionalista desde la más tierna infancia, de la cual es imposible sustraerse, ya que el sistema la inserta en la enseñanza formal (Segovia, 1975; Maya y Silva, 1988).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> No en muchos países se realizan homenajes a la bandera y canta el himno en la escuela o rinden respeto a sus héroes.

## VIOLENCIA Y MALTRATO

Por otro lado, se vislumbra la cuestión de la violencia y el maltrato. Tras la presentación de la aparente aceptación y cohesión de la estructura social interna a través de la descripción de las fuerzas o actores dominantes, y de la diferenciación con los otros como fuentes identitarias —identificándose con para diferenciarse de (Touraine, 1978)—, todo ello englobado en un discurso sociopolítico y cultural muy concreto, parte del discurso ideológico (Van Dijk, 2001b), aterrizamos en la perspectiva que con relación a la infancia se tiene.

Esto es, cómo desde la canción infantil se visiona a los más pequeños de la sociedad, pero especialmente nos centraremos en las prácticas de crianza y educación. Lo que destaca es el autoritarismo que acompaña y de paso justifica el maltrato y la violencia, como algo prácticamente natural en la sociedad y como un medio y práctica educativa sobre niños y niñas.

Una posición que algunos pueden ubicar en el pasado, pero que sin entrar aquí en polémicas, está muy viva y es muy actual en las letras de las canciones que se entonan y escuchan en nuestros días. Otros consideran que están vigentes en la realidad social actual. Reflejo y reproducción social a la vez. En todo caso, la canción infantil es fuente legitimadora de unas ideas y conductas socioculturales, que supuestamente y en principio, los valores democráticos pretenden desterrar.

Para empezar, se observa como en varias letras aparece de forma impetuosa, dura y cruel, y lo que parece ser peor de manera gratuita, o sea, injustificada, la violencia entre personas adultas y de éstas hacia los animales:

el gato echó la uña  
y estropeó el quesito.

La pastora<sup>20</sup> enfadada  
larán, larán, larito,  
La pastora enfadada  
la pastora enfadada  
dio muerte a su gatito (Estaba una pastora, canción, España).

En la calle veinticuatro,  
una vieja mató a un gato  
con la punta del zapato (canción de suertes, México).

<sup>20</sup> Pastoras y pastores forman parte del folclore popular de raigambre rural.

En ocasiones se presenta el homicidio entre juego y broma, incluso entre santos, siempre en tono de juegos y de forma desenfadada, incluso divertida —como antes vimos que se hacía con militares o con santos—:

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).

Para seguir a veces, el hombre también mata a la mujer, más concretamente a su mujer, como que ésta es propiedad de aquél, y por extensión, posee el poder de decisión sobre su vida y su muerte. Como acontece en romances españoles y corridos mexicanos o en los mismo dichos y refranes en varias culturas del mundo (Fernández Poncela, 2002a 2002b). Así, el folklore infantil no parece ser una excepción. Y es que en diversas ocasiones éste es resultado de las tonadas inicialmente de adultos, como dijimos. La canción “La semana” es otro ejemplo, en el cual el esposo da muerte a la esposa, y se relaciona con corridos que tienen letra más compleja, pero en un sentido más o menos parecido:

Juan Pirulero  
mató a su mujer  
con veinte cuchillos  
y un alfiler (Juan Pirulero, canción, México).<sup>21</sup>

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).

Domingo la conocí,  
lunes le mandé un recado,  
martes la mandé pedir,  
miércoles nos casamos;  
el jueves nos disgustamos;

<sup>21</sup> Es una de las varias versiones que corren sobre la base del juego cantado de “Antón Pirulero”.

el viernes le di de palos,  
 el sábado se murió  
 y el domingo la enterramos (La semana, canción, México).

Estas muertes conyugales evocadas en tono de naturalidad dan una idea del mensaje que las canciones transportan a nuestra infancia. Llegados a este punto nos vamos a centrar en niños y niñas, y en concreto en el maltrato infantil. Los golpes y palizas que la infancia recibe por desobedecer o equivocarse. Esto es parte de un acervo cultural que seguramente viene de lejos, grabado en la memoria histórica, pero que se reproduce en las canciones hasta la época actual. Las melodías son advertencias, consejos, amenazas. Se trata de un discurso y mensajes claros y directos:

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 corro, España).

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

Marcelino fue a por vino;  
 quebró el jarro en el camino.  
 ¡Pobre jarro! ¡Pobre vino!  
 ¡Pobre culo de Marcelino (Marcelino, canción, España).<sup>22</sup>

Quizás hoy todo esto cambió o lo está haciendo. Los tiempos y las costumbres, creencias y comportamientos, imágenes y frases hechas se están transformado. Pero también consideramos que estas letras de canciones mantienen la legitimación y justificación del maltrato.

Hay ocasiones en que se trata de un insulto, la violencia psicológica que también es violencia y que se emplea muchas veces contra los más pequeños, ya sea por parte de padres, maestras y maestros, las personas adultas en general. Y se entreteje con otros modos o tipos de violencia:

<sup>22</sup> 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”.

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, Cri-cri).<sup>23</sup>

Otras letras que también contienen y reproducen el maltrato infantil son las canciones de cuna o arrullo, quizás inconscientemente, no vamos a profundizar en el asunto. Pero sí que amenazan con el coco, el coyote, la loba, el nahual, según el lugar geográfico donde se cante, pero el sentido aparente es el mismo: provocar miedo y hacer que el bebé duerma. Toda una doble contradicción. Con miedo no se puede conciliar el sueño. Los bebés no pueden comprender el mensaje. Una amenaza desde el poder de los padres, desde la tierna cuna del niño o niña indefenso en ese aspecto, y dependiente de la protección de quien precisamente lo amenaza. Si bien, y en una segunda lectura más profunda, pudiera interpretarse que son mensajes de adultos para adultos, o para niños mayores, que de alguna manera y con el paso del tiempo llegaron a ser melodías para acunar y dormir a los más pequeños. En todo caso, de que las hay, las hay:

Duérmete, niño mío,  
que viene el coco,  
y se lleva a los niños  
que duermen poco (Canción de cuna, España y México).  
que viene la vaca  
con cuernos de oro  
y uñas de plata (Canción de cuna, España).

Duérmete, niño,  
que ahí viene el coyote  
y te va a llevar  
como al guajolote (Canción de arrullo, México).

<sup>23</sup> Sin embargo, aquí al final el niño empecinado y a pesar de los castigos impuestos, se mantiene en su creencia que la “J” es un baile de Zaragoza.

ya viene el nahual,  
y a los que no duermen  
se los va a llevar (Canción de arrullo, México).

Con su traje rico  
y su hijito feo,  
la loba, la loba,  
vendrá por aquí,  
si esta niña linda  
no quiere dormir (Canción de arrullo, México).

Este temor sobre la infancia para hacerse obedecer es una constante. Y hay mil 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 (Fernandez Poncela, 2002a). En estos casos, de los que tienen más poder hacia los que tienen menos, donde las letras son escritas usualmente por los primeros y escuchadas por ambos. Por lo que se trata de mensajes de autoconvencimiento del papel que deben ejercer los primeros, y de convencimiento y/o reconocimiento en el caso de los y las segundas:

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, Cri-cri).

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

La violencia no es sólo simbólica a través de seres fantásticos intimidatorios, también amenaza con golpes al bebé con objeto que éste se calle o se duerma:

que si no se duerme  
le doy un trancazo” (canción de cuna, España)

“venga su padre y le calle,  
si no, le tiro al corral (canción de cuna, España)

Hay también canciones, originalmente romances, donde se observa la antigua costumbre del incesto paterno, como en “Delgadina”, cuyas estrofas fueron en México inspiradoras de algún corrido:

Llegó su papá y le dijo:  
-Yo te quiero para dama.  
-Ni lo quiera Dios, papá,  
ni la Virgen soberana...<sup>24</sup> (Delgadina, España y México)

El poder omnipresente del padre sobre la hija, puede hacer que éste le de muerte simplemente por lo compartir la misma religión, como santa Catalina. Originalmente un romance francés que expone el martirio de la santa y que está difundido en varios países. En las versiones mexicanas la santa es muerta a manos de su padre con una pistola. El mensaje es claro tanto en esta canción como en la anterior, hay que obedecer al padre si se quiere conservar la vida. Compleja elección, en especial tratándose de infantes, además. Eso sí, y como veíamos con anterioridad, la impronta católica está en casi todas partes.

-Le rezo a Dios mi padre,  
que no conoces tú.  
Sacó el rey su pistola  
tres tiros le metió (Santa Catalina, canción, España y México).

Y no sólo encontramos temor, golpes, amenazas y consejos. También existen otras cuestiones relacionadas con la manipulación o el chantaje emocional o material que con el maltrato físico o psicológico de los padres hacia los hijos, cuando se les da algo por portarse bien, o por lo menos se les promete, ya sea dinero o cualquier otra cosa a cambio:

<sup>24</sup> Por supuesto la niña muere y el padre va al infierno.

Por ser aplicadita  
me ha dado papá  
cuatro duros de plata” (Por ser aplicadita, canción, España)

Lo mismo acontece en las canciones de cuna. Sin tomar en cuenta si el bebé o pequeño entiende, y además con la clara intención de incumplir la promesa:

Si este niño se durmiera,  
yo le daría un real,  
y después de dormidito  
se lo volvería a quitar (Canción cuna, España)

Duérmete, bien mío,  
duerme sin cuidado,  
que cuando despiertes  
te daré un centavo (Canción de arrullo, México)

En nuestros días, y desde una nueva mirada educativa con tendencias supuestamente más creativas y abiertas, participativas y democráticas, todo esto constituye una afrenta directa y contradictoria que es conveniente, por lo menos tener en cuenta y revisar. Pasado y presente se entrecruzan, autoritarismo y democracia, manipulación y libertad. Se trata de la presión de mensajes cruzados. Quizás hoy ya no tan importantes como antaño, seguramente tampoco tan extendidos, pero que como se dijo desde un inicio, ahí están, ya sea que algunos estén vivos, ya sea que otros sean sólo un recuerdo de nuestro pasado y herencia cultural.

## CONCLUSIONES

Es la canción un ejercicio de la memoria, de la vivencia, de la emoción, de la música. Se transmite de padres a hijos, de abuelos a nietos, de unas generaciones a otras; se transmite oralmente, es decir, de boca a boca, cantándolas, repitiéndolas y aprendiéndolas. Y estos mecanismos de transmisión de las canciones han sufrido en nuestros días profundas transformaciones con la aparición de los medios de comunicación, como la radio, los tocadiscos, los magnetófonos, la televisión..., que difunden las canciones para que vayan a alojarse en la memoria de las gentes (Puerto, 1998:6).

En las canciones tradicionales y populares que entona la infancia mexicana y española en la actualidad se ha detectado un discurso dominante como parte del modelo hegemónico (Gramsci, 1977) cultural de occidente. Un discurso ideológico (Van Dijk, 2001b) que se compone de mensajes alrededor de los poderes que gobiernan, y hasta cierto punto controlan, la estructura de cada formación social, o lo hacían en el pasado. Ejército e iglesia, junto al rey y su corte, son protagonistas usuales en el relato y trama del folclore infantil. Esto es, las canciones que entonan y educan a la infancia se componen, reproducen e inoculan imágenes positivas de soldados y capitanes, curas, santos y misas, y son algo cotidiano, constante, y al parecer apreciado. El catolicismo y el militarismo, más allá de la ingenuidad o simpatía con la que son tratados, son un peso pesado e intencional en el mensaje dado (Van Dijk, 2001a). Queda claro que en nuestra sociedad, la mexicana y la española, estos poderes son ideas-fuerza en la canción, si bien y ya en la realidad actual, ambos actores han jugado y juegan papeles diferentes. Quizás son rémora simbólica de la narrativa popular, pero no por ello dejan de desplegar su simpatía, atravesando siglos y continentes. Con esta intencionalidad marcadamente positiva, contrasta la crítica burlesca que especialmente sobre la jerarquía eclesiástica, levanta la copla, por ejemplo. Por supuesto, se trata de dos tipos de canción con funcionalidad social de muy distinta índole. En todo caso y para redondear y concluir este punto: la monarquía, el ejército y la iglesia católica existen. Y el hecho de su presencia y forma en la canción infantil tiene estrecha relación con las ideología, cognición y discurso (Van Dijk, 2001b), vigente en parte por lo menos, hoy por hoy, en nuestra sociedad.

Otro punto y tendencia común es la identidad edificada, entre otras cosas, a través de la diferencia con los otros (Touraine, 1978). Esto es, la canción documenta por una parte la aparente cohesión de la estructura social interna, como se vio, pero también se reafirma frente a los otros, los extranjeros, los diferentes, ya sean éstos chistosos o malos, ya estén fuera de las fronteras o dentro de ellas, eso es lo de menos. Encontramos mensajes de cierto menosprecio hacia los considerados distintos, navegando entre el cariño y la interiorización, lo gracioso y lo ridículo.

Tendencias hacia el militarismo —en especial las canciones españolas— y hacia los valores patrios —en el caso particular de México—. Predominio y omnipresencia de la religión católica como pilar religioso, cultural y social. Diferentes dosis de etnocentrismo y racismo. Una identidad cultural y “nacional” producida y reproducida para las generaciones que se están integrando a la cultura política del país, que están iniciando el esbozo de la formación de las nociones sociales y políticas de su entorno (Delval, 1999).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Reiteramos que no es el único discurso hoy, los videojuegos, las caricaturas de guerras para niños y las telenovelas para niñas, también tienen mucho que decir, quizás más, pero aquí nos hemos circunscrito a la canción infantil tradicional.

Finalmente, la legitimación como función discursiva (Van Dijk, 2001a) de la violencia y el maltrato, de forma abierta y explícita o encubierta y matizada. Desde las letras aflora la violencia en general, y específicamente la presencia del asesinato del marido sobre la esposa, a veces justificando la acción. Cuestión ésta prototípica de romances y corridos en la canción popular española y mexicana (Fernández Poncela, 2002a), que llega a ser entonada también por la infancia.

Y sobre todo, la intención (Van Dijk, 2001a) hacia la naturalización y legitimación del maltrato infantil: desde la manipulación psicológica y verbal, hasta los golpes y palizas físicas. Todo ello parte de las creencias, representaciones sociales y mentales inscritas en el discurso musical infantil de corte tradicional que impera en el imaginario.

Hoy hay nuevas letras de canciones afortunadamente, pero algunas de las aquí presentadas se siguen cantando de forma cotidiana. Únicamente se pretende llamar la atención sobre un tema tan delicado y al mismo tiempo tan importante, la retransmisión cultural a través de la canción infantil. Se trata de la reproducción de un sistema social con ciertas características con estereotipos y patrones culturales que se reiteran una y otra vez, por supuesto, sin reparar en ello y sin apenas darnos cuenta, esto es, de forma inconsciente. Un juego que funciona, en cierto modo y hasta cierto punto, como un vehículo de la ideología hegemónica de una construcción social dada y un sistema cultural determinado, o incluso como rememoración de uno de más vieja data.

Y es que, como se ha dicho con anterioridad, en el discurso hay acciones, luchas, sometimientos y pactos (Lozano *et al.*, 1999). Y las canciones tradicionales y populares infantiles, que son una narrativa social y un medio de transportación discursiva, están impregnadas de líneas de pensamiento y mensajes concretos. Son canales de transmisión ideológica, social y cultural. Son un intercambio de sentido, un hecho sociológico, un encuentro semiótico a través del cual los significados construyen el sistema social y se intercambian (Lozano *et al.*, 1999). Todo ello a la luz y sin perder de vista su integración a un sistema hegemónico (Gramsci, 1977) que tiende a la reproducción (Bourdieu y Passeron, 1977) y endoculturación de los nuevos miembros del mismo:

Siempre se han cantado y se cantarán canciones. En cualquier pueblo, en cualquier comunidad humana, las gentes utilizan el canto en los trabajos y en las fiestas, en los momentos alegres e incluso en los tristes; cantan para celebrar el cambio de las estaciones del año o acontecimientos importantes en la vida de los hombres, como los nacimientos y las bodas. Con el canto, las gentes celebran y guardan la memoria de lo que viven, transmiten con él sus emociones y vivencias, y, sobre todo, ejercen el don humano de la palabra y la música" (Puerto, 1998:5).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aquino, Francisco, 2001, *Cantos para jugar 1*, México, Trillas.
- , 2002, *Cantos para jugar 2*, México, Trillas.
- Audiffred, Miryam, 2000, “Cri Cri renace para deleite de las nuevas generaciones”, en *La Jornada*, 26 octubre, pp. 3A.
- Avitia Hernández, Antonio, 1996, *Cancionero infantil mexicano*, Selector, México.
- Benveniste, Emile, 1984, *Problemas de lingüística general (I)*, Siglo XXI, México.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, 1977, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia Barcelona.
- Bourdieu, Pierre, 1995, *El sentido práctico*, Anagrama, Barcelona.
- , 1999, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- Cancionero, 1998, *365 Canciones infantiles*, Acompañado por un casset de canciones, Grafalco S.A., Madrid.
- , 1990, *Canciones infantiles*, Suaseta, Madrid.
- CONACULTA, 1998, *Cantemos juntos*, México, Acompañado con cuatro casset con canciones, CONACULTA.
- Cri-Crí, 1990, *Grandes éxitos*, Digital I y Digital II, México.
- Chomsky, Noam, 1975, *Estructuras sintácticas*, Siglo XXI, México.
- Delval, Juan, 1999, *El desarrollo humano*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- Díaz Roig, Mercedes, 1986, *Estudios y notas sobre el Romancero*, COLMEX, México.
- Díaz Roig, Mercedes y María Teresa Miaja (Selección, prólogo y notas), 1996, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, Acompañado de un disco compacto con canciones, COLMEX, México.
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan, 1984, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI., México.
- Eco, Humberto, 1993, *Lector infabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona.
- Fernandez Poncela, Anna M., 2002<sup>a</sup>, “Pero vas a estar muy triste, y así te vas a quedar” *Construcciones de género en la canción popular mexicana*, INAH, México.
- , 2002<sup>b</sup>, *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. “Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos”*, Anthropos, Barcelona.
- Figuera Aymerich, Angela, 1991, *Canciones para todo el año*, Trillas, México.
- Fitzgibbon, J.P., 1955, *Cancionero infantil español*, Talleres Gráficos Juan Torroba. Madrid.
- Gárfer, José Luis, 1999, *Coplero popular*, EDIMAT, Madrid.
- Gil, Bonifacio, 1964, *Cancionero infantil (Antología)*, Taurus, Madrid.
- González Torice, José, 2000, *Cancionero de lunas*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga.
- Gramsci, Antonio, 1977, *Cultura y literatura*, Península, Barcelona.

- Greimas, A.J., 1987, *Gramática estructural. Investigación metodológica*, Gredos, Madrid.
- Hobsbawm, Eric, 1996, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Crítica, Barcelona.
- Lakoff, George y Mark Johnson, 1991, *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- Larcárcel Moreno, Josefa, 2001, *Psicología de la música y educación musical*, A.Machado Libros, Madrid.
- , 1998, *Las 365 canciones de la abuela*, Madrid, Grijalbo.
- López Austin, Alfredo, 1993, “La sexualidad entre los antiguos nahuas” en Gonzalbo, Pilar (Comp.) *Historia de la familia*, Instituto Mora-UAM, México.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marán y Gonzalo Abril, 1999, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid.
- , 2002, *Juegos y canciones infantiles*, LIBSA, Madrid.
- Juliano, Dolores, 1985, “Cultura popular”, en *Cuadernos de Antropología*, núm. 6, Anthropos, Barcelona.
- Maya, Carlos y Ma. Inés Silva, 1988, *El nacionalismo en los estudiantes de educación básica*, UPN/SEP, México.
- Menéndez-Ponte, María y Ana Serna, 1999, *Duérmete, niño. Antología de nanas*, Ediciones sm, Madrid.
- Mendoza, Vicente T., 1984, *Lírica infantil de México*, FCE/SEP, México.
- Morin, Edgar, 1999, *El método. El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid.
- Piaget, Jean, 1986, *Seis estudios de psicología*, Siglo XXI, México.
- Potter, Beatrix, 2002, *Canciones de cuna*, Debate, Madrid.
- Puerto, José Luis (Edición), 1998, *Cancionero para niños*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Ramírez, Elisa, 2000, *¿Y quién es ese señor? Antología ilustrada de un grillo fabulista y cantado*, CONACULTA, México.
- Reviejo, Carlos y Eduardo Soler, 2000, *Cantares y decires. Antología de folclore infantil*, Ediciones sm, Madrid.
- Ricci, Bitti; Pio E.; Zani, Bruna, 1990, *La comunicación como proceso social*, Grijalbo, México.
- San Andrés, Carmen, 2000, *Jugar, cantar y contar. Juegos y canciones para los más pequeños*, Teleno Ediciones, Madrid.
- Salgado, Antonio, 1990, *Canciones infantiles. Las más bellas y tradicionales canciones para niños*, Selector, México.
- , 1997, *Nuevas canciones infantiles*, Selector, México.
- Saussure, Ferdinand de, 1980, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid.
- Segovia, Rafael, 1975, *La politización del niño mexicano*, COLMEX, México.
- Touraine, Alain, 1978, *Introducción a la antropología*, Ariel, Barcelona.
- Turín, Adela, 1995, *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre estereotipos*, Horas y horas, Madrid.
- Van Dijk, Teun, 2001<sup>a</sup>, “El estudio del discurso”, en Van Dijk, Teun (Comp.) *El discurso como estructura y proceso*, Gedisa, Barcelona.
- , 2001<sup>b</sup>, “El discurso como interacción en la sociedad”, en Van Dijk, Teun (Comp.) *El discurso como interacción social*, Gedisa, Barcelona.

Valdivia, Luisa M<sup>a</sup>, 1988, *Cancionero mexicano*, Trillas, México.

Vigotsky, L.S., 1981, "The Genesis of Higher Mental Functions" in Wertsch, J.V.(Ed.) *The Concept of Activity in Soviet Psychology*, Sharpe, New York.

—, 1987, *Collected Works*, vol I, Plenums, New York.

Wittgenstein, 1988, *Investigaciones filosóficas*, Taurus, Barcelona.

#### **PÁGINAS CONSULTADAS**

[www.geocities.com/cri\\_cri.geo/biografia.html](http://www.geocities.com/cri_cri.geo/biografia.html) 2000 Francisco Gabilondo Soler "Biografía".

[www.geocities.com/cri\\_cri.geo/canciones/canciones.html](http://www.geocities.com/cri_cri.geo/canciones/canciones.html) La página de Cri Cri "Canciones".

[www.geocities.com/cri\\_cri.geo/anécdotas.html](http://www.geocities.com/cri_cri.geo/anécdotas.html) La página de Cri Cri "El Grillito Cantor".