

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS

MAESTRÍA EN LENGUAJES E
INTERCULTURALIDAD

El juego es cosa seria: las rondas infantiles
populares latinoamericanas y su dimensión
axiológica

Maestranda: Nancy Picón

Directora: Dra. Mirian Pino

Co-directora: Esp. Graciela Bialet

2018

A las Mafaldas de carne y hueso

Gracias a Quino por su tira Mafalda

A las docentes que colaboraron respondiendo la encuesta

*Al personal de las bibliotecas Emile Gourian y Elma Kohlmeyer de Estrabou de
la Universidad Nacional de Córdoba por su colaboración y asistencia*

*A los compiladores de rondas infantiles cuyas publicaciones fueron la base de
este trabajo*

Índice

Introducción.....	página 6
Capítulo I. Ediciones, editores y autores: la reproducción de un ideal.	
Todos publican y yo también.....	página 23
Capítulo II. Colonialidad y género: Lobo, ¿estás?.....	página 36
Capítulo III. Colonialidad del ser y rondas: Soplaré, soplaré y te derribaré.....	página 67
Capítulo IV Colonialidad y lenguaje. Pisa pisuela.....	página 79
Conclusión. Colorín Colorado.....	página 86
Anexo Entrevistas a docentes de nivel inicial.....	página 90
Bibliografía.....	página 100

Introducción. Preparados...listos...¡Ya!

Lo más valioso de haber estudiado en la Casa de Trejo es ser constantemente exhortada a continuar aprendiendo. Creo en la defensa de la educación pública, ámbito donde cursé y me desempeñé. Creo en sostener las banderas de nuestro Estatuto más allá del aniversario de la Hora Americana. Creo en el derecho de enseñar y aprender declarado en nuestra Constitución Nacional. Creo en el poder transformador de la educación, por lo que obtener un título universitario es en realidad el inicio del proceso de formación. Debía indagar, profundizar y continuar mi educación formal. Dentro de los estudios de posgrado que la Facultad de Lenguas ofrece, me interesaban varios pero me decidí por el más nuevo en ese momento. Era además la única maestría desarancelada, lo cual me pareció un avance importantísimo en la esfera de la educación pública y un ejemplo digno de imitación para otras facultades de nuestra universidad. Admito que preferí no ser parte de la primera cohorte para no sufrir los necesarios ajustes del inicio. Me atrajo el nombre de la maestría como quien elige un libro por su portada y que se trate de una mirada, de una forma de preguntar antes que de un campo de estudio determinado.

A lo largo del cursado de la Maestría en Lenguajes e Interculturalidad exploré diversos intereses al momento de presentar los trabajos de rigor para evaluación. Y si bien considero estas tareas como una instancia positiva, abordar nuevas temáticas significó volver a empezar en cada seminario. Como no podía enfocarme en un área en particular, me tomó tiempo encontrar un objeto de estudio, un tema de tesis. Con la intención de participar en la discusión académica, me pregunté qué puedo hacer desde mi rol docente. Recordé una experiencia recurrente considerando que me ha tocado dar clase en cursos avanzados de escuelas públicas de nivel medio donde me gusta plantear la pregunta ¿qué van a estudiar?. El eco del famoso interrogante en jardín de infantes ¿Qué vas a ser cuando seas grande? alienta a los alumnos a explicar sus motivaciones, confirmar su pasión por un determinado objeto de estudio y hasta convencer a otros sobre los aspectos positivos de una determinada carrera.

En esa instancia de discusión vocacional se repetía el planteo entre las alumnas: “bueno, después que me case y tenga hijos me gustaría...” El comentario siempre me

generaba la misma reacción, defender los estudios superiores sobre la naturalización de la maternidad como hecho prioritario e inevitable. Considero que el objetivo y valor fundamental de la educación en términos ideales es fomentar la libertad, es decir formar sujetos capaces de elegir su camino, de cuestionar y cambiar la realidad. En términos mundanos, estas expresiones propias de Susanita de la tira de Quino inquietaban a la Mafalda en mí. A partir de esa experiencia surgió el interrogante: ¿De dónde vienen tantas Susanitas? No hay experiencias universales durante la pubertad...Entonces ¿qué hacemos como sociedad para intervenir en la niñez? Proponemos juegos. Conjeturo que analizar ciertas formas de juego puede brindar respuestas a estas inquietudes.

Stella Watson postula que la canción tradicional infantil es:

Una manifestación del arte popular que aúna texto y música, a los cuales se agrega el movimiento, pues, generalmente, va asociada a los juegos (...). Desde el momento en que aparecen en los juegos grupales de los niños, ofician como elementos socializadores, estrechando vínculos entre los participantes, enseñándoles a compartir placeres y responsabilidades; desarrollan, al mismo tiempo, la imaginación, la memoria, la habilidad para resolver problemas y la capacidad para establecer y respetar normas. No debemos olvidar la participación del cuerpo –movimientos, desplazamientos, mímica y gestos- que casi indefectiblemente acompaña la interpretación de estas composiciones (...). Se constituyen en vehículo de transmisión de valores vigentes en la sociedad. Aun cuando muchos de los textos provienen de antiguo, los contextos han cambiado, y los intérpretes los actualizan y adaptan a las circunstancias, de acuerdo con su propia cosmovisión. (Watson,1999: 11-2)

La actividad lúdica es una oportunidad de explorar o imitar los roles que en otra etapa se asumirán. Mientras tanto, el aspecto pedagógico impacta a nivel individual en términos de formación y a nivel social en términos de organización: deben existir espacios para llevar a cabo estos juegos como por ejemplo plazas, canchas, espacios equipados con máquinas para actividades específicas desde una calesita a una montaña rusa.

Cabe entonces preguntarse ¿Cuáles son las articulaciones posibles entre el género ronda y la memoria cultural en perspectiva decolonial? ¿Qué valores transmiten las rondas infantiles? ¿los valores permanecen o se modifican a lo largo del tiempo? ¿Qué articulaciones se registran entre las variaciones y los modelos regulatorios del patriarcado? Estos interrogantes ya planteados en el proyecto, fueron útiles para establecer el objetivo general de esta investigación.

El objetivo general de este trabajo consiste en estudiar rondas infantiles latinoamericanas de origen popular en clave decolonial. Mientras que los objetivos específicos abarcan problematizar la articulación entre el género ronda infantil a partir del corpus seleccionado en la perspectiva teórica antes citada, explorar qué relación existe entre el corpus y la memoria cultural, identificar y analizar los valores transmitidos en las rondas infantiles, contrastar versiones de una misma ronda y detectar los modelos regulatorios del patriarcado, poner en tensión los roles genéricos definidos en las rondas infantiles y señalar si existe en algunas versiones modificaciones, identificar el impacto de las rondas en la actualidad a partir de entrevistas en jardines de gestión pública y privada.

El presente trabajo está organizado en seis capítulos. El primero abarca las editoriales y el rol que tienen en la preservación y circulación de las rondas infantiles tradicionales, el segundo se enfoca en rondas típicas de la época colonial y su impacto en la construcción del rol femenino en la sociedad, en tercer lugar se analiza el aspecto religioso del contenido de algunas obras del corpus en tanto que el cuarto capítulo aborda el carácter lúdico del sinsentido de las letras de algunas piezas y la importancia del ritmo musical que se les imprime al cantarlas. Luego la conclusión, la transcripción de las respuestas de las maestras de nivel inicial sobre el uso actual de las rondas y finalmente la bibliografía.

Las obras han sido analizadas bajo la hipótesis de que las rondas infantiles que conforman el corpus son parte del imaginario social. Si el imaginario trama significados, usos y costumbres en una sociedad, cabe inferir que letra, rima y canto de carácter lúdico repetitivo reproducen en la niñez, de modo formal e informal a partir del juego, valores que contribuyen a la formación de las subjetividades. Así, las rondas seleccionadas transmiten el ideal regulatorio tanto femenino como masculino mientras las variaciones que se advierten en algunas como la versión de “El arroz con leche” señalan valores diferentes a la del texto fuente. Infiero que dicho ideal normativo es un dispositivo del patriarcado, espacio de la masculinidad hegemónica, considerado como una forma de colonialismo del ser en el cual la mujer encarna un conjunto de valores, relacionados a formas de sojuzgamiento a través del juego. Asimismo, en las variantes

podrían observarse nuevos valores, conforme a los marcos sociopolíticos en los que emergen y circulan.

Las rondas seleccionadas y su proyección en la actualidad despliegan una masculinidad hegemónica en términos de Raewyn Connell (2002) o patriarcal para Michelle Pierrot (2009). En las versiones más actuales se manifiesta en las obras una relación de igualdad entre hombres y mujeres, con lo cual se observa una configuración masculina distinta del marco de las otras rondas donde caballeros, padres o reyes

afianzan una masculinidad hegemónica como parte del dimorfismo masculino/femenino.

Cada comunidad establece parámetros de lo que es y no es aceptable en dicha sociedad. Esas reglas no escritas sufren modificaciones con el tiempo pero mientras están vigentes caracterizan una época. Las diferentes expresiones culturales revelan datos significativos respecto del contexto de producción. Y las piezas musicales no son la excepción; es así como se puede observar un patrón orientado a la educación de los niños pero en especial de las niñas cuando se trata de rondas infantiles. Con base en la repetición se busca impactar en el pensamiento y promover valores. Resulta curioso que haya surgido recientemente una nueva versión de la conocida "*Arroz con leche*" que se ajusta a la concepción actual de la mujer en lugar de un objeto como plantea la original. El "*Otro Arroz con leche*" propone: "Arroz con leche, yo quiero encontrar, a una compañera, que quiera soñar; que crea en sí misma, y salga a luchar, por conquistar sus sueños de más libertad". Es importante señalar en esta versión el sentido de equidad sociogénica acorde a los derechos obtenidos por la mujer en Argentina en el siglo XXI. Por citar algunos casos: la Ley 8901 sancionada en el 2000, que establece participación igualitaria de los representantes de la Legislatura de Córdoba o la Ley 29819 promulgada en 2011 que modifica el artículo 107 del Código Penal por la cual se reconoce la condición de género femenino como agravante en caso de asesinato.

El componente lúdico de las rondas se asocia a la inocencia propia de la niñez que las cantaron en algún momento. Sin embargo, estas obras no son inofensivas; han marcado generaciones cuyo apego a las normas sociales del momento condicionaron fuertemente a las mujeres y les hicieron creer que su único objetivo debía ser fortalecer

el ideal reproductivo, es decir, casarse y tener hijos. Como señalan Johan Huizinga y Ana Malajovich conforme la tecnología se implementó en los procesos de producción, se produjo una serie de cambios en el mundo laboral dirigidos a maximizar producción y eficiencia lo cual se tradujo en una gran carga horaria para los empleados. Esto significó un quiebre en una multiplicidad de aspectos del modo de vida. Siempre que el eje de la existencia humana sea el trabajo, no habrá margen para el esparcimiento. Esta situación se remonta, según Huizinga al siglo XIX cuando “los ideales del trabajo, de la educación y de la democracia, apenas si dejaron lugar para el principio eterno del juego.” (Huizinga, 2007:246). El juego, como parte de la cotidianeidad, cambió también. Fue menos pautado verbalmente y más reglamentado para competir. El

entretenimiento ya no era reunirse y divertirse repitiendo frases sino disfrazarse, jugar a las muñecas, al ladrón y al policía u otros juegos donde la actividad estaba determinada por el juguete y su función específica o *ad hoc*: un autito podía ser un avión o una tacita de té podía ser el barco de una muñeca. Los juguetes brindaban más posibilidades para nuevos juegos o versiones más sofisticadas de los ya conocidos. En cualquier caso, estaban signados por el género: el elástico, la casita, la payana, vestir muñecas eran juegos de niñas mientras que las bolitas, la pelota, el trompo, el yoyo, los autitos eran de varones. Algunas actividades compartidas se basaban en competencias donde el perdedor queda eliminado: carreritas, la mancha, la escondida, el chancho, el tutti fruti, el veo veo, etc. En la década del 80 del siglo XX la tecnología aportó dispositivos diseñados para el esparcimiento al incluir música, video y juegos. Los aparatos son actualmente sofisticados pero los juegos son en realidad diferentes versiones de los primeros; consisten en coleccionar algún elemento, evadir oponentes en distintos niveles a mayor velocidad y con más obstáculos, pero esencialmente la misma tarea y los mismos comandos: un botón para saltar, otro para girar, etc. Estos productos resultan atrapantes por lo que el jugador pierde la noción del tiempo y tiende a aislarse en espacios cerrados. Las consolas de videojuegos diseñadas por Nintendo¹ son un ejemplo del efecto hipnotizante de los juegos virtuales.

El entretenimiento ha cambiado como también otros aspectos de la sociedad conforme intervienen nuevas generaciones. Los juegos actuales involucran con

¹ Empresa multinacional que produce hardware y software para videojuegos.

frecuencia pantallas y este dispositivo genera cierta pasividad. Para contrarrestar el aislamiento y el sedentarismo, a veces se recurre a los juegos hoy conocidos como tradicionales, aquellos que involucraban formar grupos, moverse, estar al aire libre, construir el juguete deseado con materiales reciclados o explotar la plasticidad del lenguaje inventando canciones, usando adivinanzas, hablando jeringoso o combinando discurso y acción como en el caso de las rondas infantiles.

Los adultos que escuchan rondas nuevamente recuerdan con nostalgia su propia niñez y atesoran la experiencia común con sus hijos o nietos. Pero las buenas intenciones y los vínculos afectivos no anulan la intolerancia y el machismo que alimentan algunas canciones creadas especialmente para niños y en este gesto se reduplica la colonialidad de los sujetos desde la primera infancia. La citada ronda

“Arroz con leche” evidencia una serie de limitaciones hacia el rol femenino: una niña solo puede aspirar a casarse lo cual implica recluirse en el ambiente hogareño y al mismo tiempo habilita a ir a jugar a su contraparte. Él es libre para gozar del juego, ella debe saber coser y bordar para ser elegida por el caballero. La versión tradicional implica una cierta posición literal y simbólica: el género masculino otorga jerarquía y poder lo cual se traduce en absoluto control sobre las mujeres mientras que el texto más reciente plantea una relación de equidad.

En el presente trabajo analizamos un corpus acotado de rondas infantiles populares latinoamericanas porque forman parte del imaginario popular. Intento enfocarme en la axiología de las rondas infantiles que refuerzan el dimorfismo genérico. Ellas reactivan la memoria cultural al haber formado parte de la educación formal e informal de niños en múltiples países de nuestro continente. En este sentido María Cresta de Leguizamón argumenta que “para los países latinoamericanos es importante volver a esas imágenes en donde la palabra y la melodía que recogían los antiguos romances españoles, eran transmitidas, afincadas en nuestras tierras, adaptadas y universalizadas sin perder el origen prístino que los creara anónimamente”.(Cresta de Leguizamón 1984:187) Rescata así la idea de que las rondas populares que circulan en América Latina guardan relación con obras españolas. A modo de ejemplo podemos citar la ocasión en la que Santiago Ruiz, director de la Cantoría de la Merced, alentaba al público a participar de la actividad coral durante el concierto final en la Basílica de la

Merced en 2015. Para demostrar que todos pueden cantar, los coreutas rodearon al público y al unísono cantaron el verso inicial de “Tengo una muñeca”. No fue necesario nada más, todo el público cantó la obra de memoria junto al coro. El director sonreía complacido y la audiencia también. Quizás por haber podido cantar junto al coro, o por haber recuperado la letra pese al paso del tiempo, o por recordar parte de la infancia, compañeros de juego o a quien les transmitió la ronda. Lo cierto es que con parte del primer verso de una ronda un grupo numeroso de extraños confluyó en el plano de la música. Son canciones con el poder de rememorar complicidades y despertar sonrisas genuinas. Esa era la reacción más común cuando anunciaba mi tema de tesis. Estos juegos guardan relación con la Maestría en Lenguajes e Interculturalidad en tanto provienen del cancionero español y fueron diseminados por Latinoamérica conforme avanzaba la colonización del territorio. Autores como Jesús Sosa Prieto (Jesualdo), Ana Pelegrín, Amalia Maza de Miranda y Marta Gómez de Rodríguez Britos sostienen que las rondas infantiles guardan correlato con el romancero español. Por fuerza de la conquista de América Latina y vía transmisión oral estas obras fueron difundidas en boca de las esclavas nodrizas en esta parte del mundo. La violencia eminentemente física como también simbólica que caracterizó a la conquista de América Latina gradualmente adoptó nuevas formas incluido el lenguaje. En él se advierten formas de manipulación. Es posible que hasta ahora los investigadores no hayan reparado en el contenido de las rondas infantiles ni en los valores que las sustentan al menos en la Universidad Nacional de Córdoba. Intentamos estudiarlos y modificar la perspectiva tradicionalista con que se aborda el tema. En palabras de Walter Mignolo “llamo ‘paradigma otro’ a la diversidad (y diversalidad) de formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad más que por aquellas, dominantes hasta ahora, asentadas sobre las historias y experiencias de la modernidad.” (Mignolo, 2013:20) Estas nociones explican las perspectivas de Maza de Miranda y González de Rodríguez Britos. “Veo en este pensamiento crítico un cruce entre raza y género en el que se anuda la colonialidad” añade el autor. (Mignolo, Ibidem: 28)

Stella Watson, por ejemplo, indica que entre los recursos para recordar fielmente las obras los autores recurren a “la métrica de los versos, la música, el ritmo, la rima, las

repeticiones, los estribillos, el silabeo y el acompañamiento de la mímica y los gestos.” (Watson, 1999:16). La estructura consiste en “versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. Los versos pareados riman con el inmediato superior. La rima es asonante generalmente pero coincide solo las vocales a partir de la última vocal acentuada. Se basa en el encadenamiento y la recurrencia a nivel fónico, morfológico, sintáctico y semántico.” (Watson, Ibidem:19). Desde una perspectiva más general, Salvador Bueno destaca en términos técnicos las características de las composiciones de origen africano. En comparación con las obras europeas existen diferencias en términos de intervalos de tonos, patrones rítmicos y expresión de la pieza: “En la música de origen africano en América se observan giros melódicos que van del agudo, como esfuerzo inicial, al grave, como reposo. (...) La frase clásica, sin embargo se construye a partir de tres notas tonales: tónica, dominante y subdominante.” (Bueno, 1979:126) Agrega además que se emplean “repeticiones de sonido en los puntos cadenciales. La construcción melódica tiende a hacerse por grados conjuntos en los puntos cadenciales.” Pero el aporte más relevante de este autor consiste en que los

elementos de estilo que caracterizan la música africana y que pueden extenderse a toda la música americana de corte folklórico son música con potencia de canto, estructurada como un oratorio e influida por la expresión prosaica predominante en el canto negro; música con potencia de danza, dando lugar a movimientos poliarticulados y derivados de la mimesis e integralidad corporal del baile; concepción melódica escalonada que procede por saltos de intervalos, determinando un dibujo articulado dentro de un aliento; concepción melódica integrándose paulatina y segmentadamente, derivada de las fórmulas conminatorias del canto del negro.

Los caracteres generales de la música africana se han situado en el giro melódico descendente y la polifonía. (...)El estilo antifonal caracteriza la influencia africana en la música americana. (Bueno, 1979:129-130).

Si bien estos juegos de ronda no se observan cotidianamente en espacios públicos, conservan vigencia. La escuela tiene que ver con su transmisión. El pequeño sondeo realizado en el 2017 entre maestras de nivel inicial que se desempeñan en la ciudad de Córdoba contribuyó a potenciar esta hipótesis. Se emplean en momentos específicos: en el jardín Raúl Ferreyra “Los Pomporerá” se juega en el período de adaptación para unir a todos los involucrados, los niños, las docentes y los padres. En el jardín del Domingo Zípoli, también público, tanto “La Farolera” como “La paloma

blanca” ilustran durante actos escolares conmemorativos del 25 de mayo o del 9 de julio los juegos típicos de la época colonial. En otra institución con orientación musical pero de gestión privada, la Fundación de Niños Músicos Herbert Diehl, las rondas tradicionales así como de autores contemporáneos se emplean como medio para un fin y como fin en sí mismas: integración grupal al inicio el año, encontrar y marcar el pulso de una canción, trabajar diferentes tempos, volúmenes musicales, desarrollar aspectos de expresión corporal como lateralidad y ubicación en el espacio. Y por último, simplemente para jugar -expresan las maestras. En tanto que en el jardín maternal Amores las rondas se juegan en el recreo a instancia de las maestras para fomentar la socialización, el juego comunitario y recuperar la tradición lúdica de generaciones anteriores. Los aportes de las maestras han sido plasmados en un cuerpo anexo a este trabajo para desplegar en detalle sus respuestas.

El género ronda aúna letra y música, ambos lenguajes de la cultura construyen el sentido lúdico. Los juegos constituyen la forma de aprendizaje durante la infancia y es en esa etapa cuando la cultura impacta y brinda el marco mental que servirá de referencia durante el desarrollo y un sentido de pertenencia a lo largo de la vida, es decir, forma el imaginario. En palabras de Cornelius Castoriadis “el imaginario social designa al mundo singular una y otra vez creado por una sociedad como su mundo propio (...) Regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, en la que determina tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar.” (Castoriadis, 2006:1). Si bien la actividad lúdica ha cambiado conforme las sociedades se transformaron, como expresa Ana Malajovich en el prólogo de *La ronda redonda* (2014), podemos inferir que ciertos juegos aunque anacrónicos son parte del imaginario cultural. En el marco de los Encuentros Musicales Clásicos, organizados por Ana María Ceballos² en Córdoba capital y localidades del interior provincial, se puede apreciar, en ocasiones, coros de niños que tienen rondas infantiles tradicionales en sus repertorios

² Ana María Ceballos es la gestora del ciclo denominado Encuentros Culturales Clásicos que desde 2013 difunde de manera independiente y gratuita el trabajo de numerosos cuerpos artísticos así como de solistas en diferentes espacios de la ciudad de Córdoba y localidades vecinas. Los registros de conciertos realizados pueden observarse mediante el canal youtube <https://www.youtube.com/channel/UCIbr-vlqX5m3JqdbqAOMLUQ> o en la página de Facebook <https://www.facebook.com/profile.php?id=100007862130472> y cada edición se identifica con un número. A la fecha se han efectuado 177 encuentros.

como es el caso del Instituto Dr. Antonio Nores dirigido por Vanesa Georgina Montoya o el coro Nogal Histórico de la municipalidad de Saldán dirigido por Mónica Morales.

Las rondas se juegan durante la infancia, etapa cuando comienza el proceso de socialización. Las retahílas definidas como “letras acompañadas de gestos, acciones y desplazamiento en el espacio, que observa la tradición oral moderna” (Pelegrín, 1996:37). Las rondas se entienden bajo esta conceptualización y por lo tanto son términos equivalentes.

La actividad lúdica, sostiene Johan Huizinga (2007) forma parte de la cultura. Algunas de las prácticas lúdicas rotuladas tradicionales como el veo veo, los trabalenguas, los chistes, o los colmos se remontan a la época cuando la oralidad era el fundamento del entretenimiento infantil. Durante la colonia el romancero español se extendió conforme avanzaba la presencia española en Latinoamérica y naturalmente sufrió en tanto género sucesivas modificaciones por su transmisión oral hasta llegar a la actualidad. Mientras no se podía recurrir al soporte papel, los juegos continuaban ligados al lenguaje y si bien estaban dirigidos a niños, obedecían a un conjunto de prácticas enmarcadas en la cultura patriarcal, acorde a la dominación colonial. En este sentido podemos ejemplificar cómo en algunas rondas infantiles se observa la raíz del machismo palpable en la actualidad. Por ejemplo las diferentes versiones de “Hilo de oro, hilo de plata” plantean el diálogo entre un caballero, pastor o soldado con intenciones de desposarse y una figura paterna o materna que se traduce en el juego en el traslado de la “moza” del dominio parental al dominio del esposo: “(...) que de las hijas que tengo/la mejor te llevaréis/téngala usted bien guardada/Bien guardada la tendré/Sentadita en silla de oro,/Bordando paños al rey/ y azotitos con correas cuando sea menester,/mojaditas en vinagre/para que le siente bien.”³ En las versiones relevadas ilustradas con esta ronda existen puntos en común tales como la ausencia de virtud del pretendiente, basta con expresar su voluntad de casarse para concretar su deseo. Lo cual se contrapone con la ausencia de voluntad de la doncella de contraer nupcias ya que no le preguntan si quiere comprometerse; la idea de tener el favor del rey, la noción de que

³ Versión Chilena extraída de Aguilera, Ana (1960) *Cancionero Infantil de Hispanoamérica*. (p. 80 y sigs) en Gómez de Rodríguez Britos, Marta. [S/F] *Juegos Infantiles Tradicionales*. Tomo I. Mendoza:Universidad Nacional de Cuyo.

la mujer debe ser mantenida y castigada a criterio de su “nuevo dueño” señala cómo el sentido lúdico transmite el sentido de sojuzgamiento de la mujer.

El rol de la escuela es socializar y educar. Al materializar esas acciones esta institución tiende a aferrarse a prácticas tradicionales, por caso la segmentación del tiempo de trabajo y de recreo, la formación al inicio de la jornada, la separación por género, el formato de la evaluación, etc. Considerando el valor que tiene la tradición en el ámbito escolar no es sorprendente que haya conservado un formato de juego que ya no surge espontáneamente en otros lugares como la calle, fiestas infantiles o las terrazas de los edificios.

De hecho las compilaciones relevadas tienen por objetivo colaborar con la tarea docente en el acercamiento de la población infantil a las tradiciones. Es decir elaborar un material de consulta sobre canciones y juegos populares entre las generaciones anteriores. Marta Gómez de Rodríguez Britos advierte en su publicación que “la labor que nosotros nos proponemos es presentar al maestro una selección del material infantil tradicional, está hecha con sentido pedagógico, es decir aquello que convenga a la formación del niño.” Añade que “nuestro objetivo mediato es el de [la formación del niño] dentro de nuestros valores nacionales y el mantenimiento vivo de los lazos de argentinidad, al mismo tiempo que brindarle valores éticos y estéticos que hacen a la formación de [la personalidad del niño].” Además “Enseñándole al pequeño rondas, adivinanzas o juegos, le estamos abriendo el camino hacia una diversión y ocupación de sus horas libres. (...)Con estos juegos introducimos al niño en un campo estético, despertamos el gusto por lo poético y por el canto y el desarrollo libre de esa fuerza

creadora e imaginativa.” (Gómez de Rodríguez Britos, 1991:17 y 18). En tanto María Maza de Miranda se propone “Rescatar el valor del juego tradicional como expresión creativa, como mensaje artístico y como fuente de identidad. Reconocer la importancia de las rondas.” (Maza de Miranda, 1997:18) El cancionero de Melos, por su parte, cierra las palabras introductorias de este modo: “Vaya entonces este regalo para los chicos que ya se calzan la guitarra bajo el brazo, y para maestros y familiares deseosos de arrancarle una sonrisa a los ‘piojitos’ traviesos.” (Horacio Fontova y Daniel Allaria Oriol, 2010:1). Violeta Hemsy de Gainza y Guillermo Gratezer, como pedagogos

musicales plantean la ampliación del mundo sonoro de los estudiantes mediante la exposición a una variedad tanto melódica como rítmica. “Consideramos que la presencia de estas cien canciones contribuirá a volver más atractivo el estudio de la música para los niños y jóvenes que asisten a nuestras escuelas.” (Hemsey de Gainza y Graetzer, 2007:2). “La intención que anima este trabajo, señalan Andrea Lelli, Carolina Vaca Narvaja y Ana Seguí, es la de ofrecer algunas claves de acción que pueden contribuir para enriquecer en forma colectiva y cotidiana ese espacio lúdico, patrimonio privilegiado de la infancia. (...) En las inagotables oportunidades del equívoco, la repetición, el ensayo, la fórmula, la imitación, la memoria o la exploración que nos ayuda a crecer y descubrir a través de este lenguaje propio y genuino de la niñez.” (Lelli et. al., 2014: 9 y 10). Todos estos autores destacan la importancia de rescatar los juegos tradicionales. Algunos precedentes de estos trabajos son las publicaciones de Alberto Laguna (1946), Alfredo Jácome (1959), Juan Grosso y Luis Sammartino (1959), quienes ilustraron e incluyeron partituras de las obras incluidas. Cabe señalar que ninguno de ellos problematiza la categoría “tradicción” ni se interrogan por los efectos de los préstamos o traspasos de los textos.

Las rondas contienen “valores estéticos, éticos, sociales y culturales”. Watson propone recopilar canciones y organizar el trabajo por áreas y nivel. “Desde estos espacios podemos recuperar elementos de nuestra identidad, lo cual cobra una gran importancia en los actuales tiempos de globalización”. (Watson,1999:36).

Es importante destacar que el corpus de este trabajo consiste en una selección de ocho rondas infantiles populares latinoamericanas que ejemplifica la amplia variedad de piezas existentes. La popularidad, el énfasis en el lenguaje, el carácter pedagógico y la multiplicidad de versiones fueron los criterios de selección de las obras. La naturaleza y las relaciones entre los personajes de las microhistorias tienden a promover normas

sociales que articulan el sojuzgamiento, el patriarcado y la dominación colonial. Es importante destacar que del material relevado surgieron variaciones de un mismo texto; éstas, según los casos, son sutiles y otras poseen un alcance mayor. Cuando corresponda se acotarán las diferencias para determinar su importancia. Las obras que integran el

corpus son: “Juguemos en el bosque”⁴; “Había una vieja”⁵; “Samba Lelé”⁶; “La Farolera”⁷; “Arroz con leche”⁸, que cuenta con una versión actual; “Aserrín Aserrán”⁹ con sus múltiples versiones en las que cambian palabras y extensión, pero en todas se mantiene la jitanjáfora; finalmente la versátil “La paloma blanca”¹⁰ e “Hilo de oro, hilo de plata”¹¹ también conocida como “De Francia vengo, señores”. Todas de autor anónimo y sin referencia temporal.

Esta forma de juego se practicaba durante la colonia y perduró hasta la generación de la década de 1940. Considerando el origen español de la mayoría de ellas, su imposición durante la colonización de América Latina, el período de vigencia de estas obras y su impacto en nuestra cultura estimo que es valioso estudiarlas ya que forman parte de nuestro imaginario social. A medida que los españoles conquistaban territorios americanos la colonización tomaba lugar y con ella el idioma y las costumbres cortesanas de Europa. Uno de esos hábitos era tener sirvientes o esclavos, también ellos viajaron. Además de las tareas domésticas la función de las esclavas era cuidar a los niños de sus amos. Ellas transmitieron los corros españoles que a lo largo de las generaciones fueron adoptados y adaptados a los usos y costumbres de diversos lugares de Latinoamérica. Si analizamos la canción “La farolera”, observamos que tiene

⁴ Schujer, Silvia. (2011). *Calle de Rondas*. Buenos Aires: Artemisa. (p.22)

⁵ Maza de Miranda, María Amalia.(1997) *Se me ha pedido una...ronda*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.(p. 103-4)

⁶ Hemsy de Gainza, Violeta y Graetzer, Guillermo. (2009). “Canten señores cantores de América”. Bs.As.: Melos (p. 50)

Fontova, Horacio y Allaria Oriol, Daniel. (2010). “Canciones Infantiles.” Buenos Aires: Melos. (p. 12)

⁷ Maza de Miranda, María Amalia. (1997). *Se me ha pedido una...ronda*. Córdoba: Ediciones del Boulevard. (p.61 y 115-7)

Schujer, Silvia. Ob. cit. (p. 12)

Fontova, Horacio y Allaria Oriol, Daniel. Ob. Cit. (p.32)

Gómez de Rodríguez Britos, Marta Ob.cit. (p.50-1)

⁸ Lelli, Andrea, Vaca Narvaja, Carolina y Seguí, Ana. (2014). *La ronda redonda. Juegos y canciones latinoamericanas*. Comunicarte: Buenos Aires Córdoba. (p.28)

Fontova, Horacio y Allaria Oriol, Daniel. Ob. cit.(p.23)

⁹ Fontova, Horacio y Allaria Oriol, Daniel. Ob.cit.(p. 30)

Gómez de Rodríguez Britos, Marta. Ob. cit.(p.182)

Schujer, Silvia. Ob. cit. (p.24)

Maza de Miranda, María Amalia. Ob.cit.(p. 51)

¹⁰ Lelli, Andrea. et. al. Ob.cit.(p.30)

Maza de Miranda, María Amalia. Ob.cit. (págs.59-61 y 129)

Gómez de Rodríguez Britos, Marta. Ob. Cit.

¹¹ Gómez de Rodríguez Britos, Marta. Ob.cit. (p.94)

Maza de Miranda, María Amalia. Ob.cit. (págs.44 y 134-5)

correlato con la española “El farolero”; “Arroz con leche”, “Juguemos en el bosque” y “Aserrín aserrán” no presentan variaciones en el título mientras que “Samba Lelê”, “Estaba la paloma blanca” e “Hilo de oro, hilo de plata” evidencian múltiples modificaciones. Éstas se originan en la transmisión oral de las obras y ha sido un criterio clave de selección para el corpus. Su carácter popular y pedagógico ha sido otro ya que son esas canciones las que enriquecen el imaginario cultural de la sociedad y brindan pautas sobre el funcionamiento del lenguaje por un lado así como ciertas normas. “Juguemos en el bosque”, por ejemplo, requiere que quien represente al lobo cambie su voz y adopte un tono amenazador al tiempo que siga un determinado orden de prendas. No puede decir “me estoy poniendo los zapatos” y luego “me estoy poniendo las medias” porque solo cuando esté correcta y completamente vestido puede salir a “cazar” a los demás participantes.

La bibliografía consultada sobre compilaciones aporta información valiosa sobre la popularidad, giros, relaciones con otras obras, etc. En *Juegos infantiles tradicionales* de Marta Gómez de Rodríguez Britos (1991), y *Se me ha perdido una...ronda* de María Maza de Miranda (1997), se incluyen compilaciones de rondas de diversos países. De ellas se desprende el modelo regulatorio de los roles masculino y femenino. El cancionero de Horacio Fontova (1998) es valioso porque presenta diferentes versiones de rondas pero se centra en el aspecto musical de la pieza. En cuanto a *Calle de rondas* (2010) es interesante que Silvia Schujer haya elaborado rondas nuevas a partir de las tradicionales entre las que figura “La farolera” que integra nuestro corpus. Es un trabajo focalizado en los textos de las rondas y por lo tanto no menciona ningún dato sobre su origen. Cuenta con ilustraciones y soporte de audio. Para un trabajo más amplio se puede recurrir a *La ronda redonda* de Andrea Lelli et.all. (2014) y al cancionero *Canten Señores Cantores de América* de Violeta Hemsy y Guillermo Graetzer (2009), ambos trabajos incluyen rondas de diversos países, partituras y explicaciones de cómo se juega. A nivel más general *Música y folclor de Colombia*, de Javier Ocampo (1976) trabaja sobre música popular colombiana; lo popular desde la perspectiva de Ocampo se articula con el concepto de tradición de Amadeo Roldán expresado en *Compositores americanos sobre música americana* (1933), que tiene fuerte componente de preservación y puede asociarse con la construcción de la identidad. En esta dirección el

análisis de las rondas potenciará la relación entre juego y literatura establecida por Marc Soriano (2005) a partir de los discursos que circulan en la ronda y que refuerzan los modelos normativos masculino-femenino, entre otros. Esto se observa a partir de la memoria cultural de las sociedades; en esta dirección Juri Lotman expresa que:

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de éstos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva, con toda la variancia de las interpretaciones, la cualidad de ser idéntico a sí mismo. Así pues, la memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los códigos, o por su invariancia, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación. (Lotman, 1996: 109).

Si recuperamos el ejemplo de la ronda de la época colonial “Hilo de oro, hilo de plata” advertimos la costumbre de pedir la mano: ‘de las damas del rey moro escogerá la mejor...quiero esta por hermosa, por pulida y por mujer’; este ejemplo posee el sentido de aceptación familiar de la unión. Pero fundamentalmente la aceptación del castigo físico ante la supuesta desobediencia femenina enfatizando así la jerarquía en la pareja: ‘si no hace lo que le mande, ¡azotitos con vinagre para que resquemem bien!’¹². No menos importante será contrastar las variaciones de “El arroz con leche”, arriba mencionado.

Para explicar qué se entiende por construcción de identidad adoptaré la perspectiva de Aníbal Quijano (1992), Enrique Dussel (2006), Boaventura de Souza Santos (2007) y Zulma Palermo y Pablo Quintero (2011) quienes conforman la agenda Epistemologías del Sur enfocadas en las relaciones de poder que encadenan dominación, explotación y conflicto. Otras obras valiosas para abordar la cuestión de género contemplada en el

¹² Versión de España, México, Puerto Rico, Cuba, Perú y Chile según Gómez de Rodríguez Britos, Marta. Ob. Cit.(p.97)

análisis son Rita Segato (2013), Michel de Certeau (2009), Daniel Balderston y Donna Guy (1998) y Walter Mignolo (1992 y 2017).

Para el análisis de las rondas infantiles contamos con los aportes de Johan Huizinga, quien analizó el juego en profundidad y como punto de partida plantea que “la cultura humana brota del juego y en él se desarrolla.” (Huizinga,2007:7). La importancia capital que le asigna al juego es el eje de la publicación reimpressa en seis oportunidades. Michel de Certeau, por su parte, entiende que cultura implica “una actividad, un modo de apropiación, una toma de conciencia y una transformación personales, un cambio instaurado en un grupo social” (de Certeau, 2009:9). De modo que las experiencias a las que sometemos a los niños conforman luego el imaginario social. A propósito de ello Cornelius Castoriadis lo define como “la creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte (...) Las significaciones de una sociedad también son instituidas, directa o indirectamente, en y por su lenguaje.” (Castoriadis, 2010:377). Según estas nociones, el lenguaje es el medio fundamental de transmisión de concepciones que no se renuevan conforme se suman generaciones a la comunidad sino que los nuevos miembros abrazan las consignas fundantes de una sociedad. Por su parte Walter Mignolo entiende “género” como una categoría problematizada por Aníbal Quijano para analizar la colonialidad del poder y con ello aporta herramientas para desmontar estrategias de dominación. Estructurada sobre el relato bíblico, “la relación hombre-mujer se asienta en la relación de la pareja, masculino-femenino” (Mignolo, 2011:44). Ana Pizarro (1993) brinda información sobre la condición colonial como por ejemplo el Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848) en tanto Salvador Bueno (1979) aporta datos puntuales sobre la condición de la esclavitud en América Latina. Además nos hemos valido de las ideas de Patricia Sarlé quien investiga sobre educación en el nivel inicial. En esa instancia los juegos tradicionales pueden abordarse de manera general, o bien puntualmente para desarrollar un contenido o para enriquecer el repertorio lúdico de los niños, señala Sarlé (2010:50). Destaca además que desde la perspectiva de la interacción social y la inserción en la vida cultural comunitaria, el juego en el patio es enriquecedor y obliga al docente a

propiciar lugares de encuentro genuino del niño con sus pares, con los adultos y con la cultura. (Sarlé, *Ibidem*:51).

Los valores presentes en las rondas que conforman el corpus se infieren del contenido porque no se explicitan como tampoco se expresan en las compilaciones de Stella Watson (1999), Alberto Laguna (1946), Alfredo Jácome (1959), Juan Grosso y Luis Sammartino (1959), Jesualdo (1967), Francisco Rodríguez Marín (1948), Osvaldo Catena (1967), Ana Pelegrín (1996), María Maza de Miranda (1997), Violeta Hemsy de Gainza y Guillermo Graetzer (2009), Andrea Lelli et. al. (2014) o Silvia Schujer (2011). Obras ilustradas en muchos casos, comentadas en otros, pero carentes de referencias axiológicas explícitas pese al carácter pedagógico de las publicaciones.

He de destacar que el tema-problema del presente trabajo es “Las rondas infantiles populares latinoamericanas: su dimensión axiológica”. Así, no es fortuito que algunas rondas sean más memorables que otras. Estimo que su permanencia se debe a su contenido, a los valores que encierran y a partir de éstos puede advertirse una deliberada aunque sutil manipulación. Los trabajos relevados sobre rondas infantiles se centran en su valor afectivo, intentan rescatar una tradición para futuras generaciones o bien se enfocan exclusivamente en el aspecto musical, pero siempre con la idea de preservar cierto acervo cultural desde la perspectiva colonial, es decir, de una inmóvil tradición. La contribución de este trabajo consiste en abordar las rondas y visibilizar el grado de crueldad hacia la mujer en muchas de ellas. Creo que es necesario enfocar el trabajo en textos populares porque cada autor tiene una estética particular, una línea temática y una ideología. Rasgos que en conjunto hacen reconocible al responsable de la obra. En cambio cuando la comunidad se ha apropiado de una pieza, sus creadores son irrelevantes, la obra es parte del imaginario cultural.

La tradición debe considerar el rescate de valores positivos para la sociedad del momento y no repetir prácticas que tiendan al sojuzgamiento, a la vulneración de los derechos de la mujer. Asimismo, sostengo que estudiar rondas en clave decolonial puede llegar a ser un pequeño aporte a la agenda intercultural; el origen de aquéllas y su reproducción a lo largo del tiempo contribuyen a fomentar un imaginario masculino atravesado por la lógica colonial-patriarcal, centro del debate actual en torno a la

violencia de género. Sin embargo, en las variantes es posible observar cómo éstas fomentan cambios que tienden al reconocimiento de los derechos de la mujer.

El interés editorial en conservar una colección de obras tradicionales obedece al consumo. El público accede al libro primero y luego esas historias vuelven a surgir en el jardín de infantes o durante el recreo de la primaria. Tanto el soporte en papel como la transmisión oral han contribuido al ingreso de las rondas en el imaginario colectivo de nuestra sociedad. Es necesario abordar el análisis de estas obras desde una perspectiva decolonial ya que el *ethos*, el espíritu de la época, imbricado en ellas es de corte dominante y patriarcal en algunos casos. Este *paradigma otro* que propone Mignolo consiste en la “diversidad de formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad.” (Mignolo, *Ibidem*: 20) ya que el mayor impacto de la colonialidad del poder fue la “instauración y el mantenimiento de la diferencia colonial.” (Mignolo, *Ibidem*:33). Como parte de los esfuerzos por transformar esa matriz en un marco más igualitario, circula una nueva propuesta del “Arroz con leche”. Es al mismo tiempo un desafío y un avance: si tiene el impacto esperado, contribuirá a la construcción de una sociedad más respetuosa de todos sus integrantes.

Las conclusiones parciales de cada uno de los capítulos son de carácter provisorio ya que esta investigación está abierta a otras posibilidades. La bibliografía fue un aspecto, en la fase propedéutica, de compleja construcción por la búsqueda y obtención de los materiales al uso.

I Ediciones, editores y autores: la reproducción de un ideal. Todos publican y yo también

La mayoría de los investigadores que emprenden la tarea de compilar el cancionero popular de rondas infantiles, como Hemsy de Gainza, Maza de Miranda o Gómez de Rodríguez Britos expresan el anhelo de mantener viva la tradición y la vigencia de un gran número de valores culturales como el respeto, la obediencia, la unidad, la hermandad. Sin embargo, tales valores no se explicitan, sino que operan como engranajes internos de un sistema activo que es la cultura. Basta con la evocación melancólica de la infancia y la asociación de la niñez con la inocencia. Los investigadores intentan revivirla a través de las generaciones más jóvenes. La literatura de tradición oral, según Ana Pelegrín: “pertenece a un contexto cultural del que es producto, transmitida oralmente en varias generaciones, ciñéndose a temas y técnicas reiteradas y a su vez introduciendo variantes.”(Pelegrín, 1981:4). El ritmo de las canciones tiene un atractivo magnetismo, en tanto “la palabra impregnada de afectividad dispara una multiplicidad de significados. La palabra es un vehículo de emociones, motivos, temas en estructuras y formas recibidas oralmente por una cadena de transmisores depositarios y a su vez re-elaboradores.”(Ibidem:12). Coincidimos con María Maza de Miranda en incluir las rondas infantiles tradicionales en el folklore literario ya que como establece Cortázar (1965) citado en su publicación “cuenta con los siguientes rasgos: socializado, colectivizado, vigente, anónimo, de transmisión oral,

popular, empírico, tradicional y funcional además de geográficamente localizado” (Maza de Miranda,1997:99) y ofrece la posibilidad de hacer juegos rítmicos.

Los editores actuales, por su parte, convocan a ilustradores y agregan soporte musical para hacer atractivo el libro. La labor de las editoriales es significativa ya que impacta a nivel cultural; el catálogo contribuye a la educación no formal que la escuela luego refuerza en términos identitarios y de construcción de género. Pelegrín construye una breve genealogía de la edición de literatura infantil, especifica que en el siglo XV surgieron las primeras publicaciones que consistían en pliegos sueltos de cuatro, ocho, doce y dieciséis piezas. (Pelegrín, Ibidem:13 y sigs.). Luego los pliegos fueron reunidos para ser comercializados, lo que dio nombre a la literatura de cordel. Cuando esta encuadernación fue superada, expresa la autora, se diseñaron ediciones cuidadas para un público culto y cortesano. Estos cancioneros consistían en una recopilación de los de tradición oral y pliegos sueltos; eran memorizados y recitados, por lo tanto modificados nuevamente. A fines de ese siglo, las obras estaban glosadas por autor. María José Londres aporta información sobre el origen de las rondas y la evolución de la literatura en Brasil: “Así como los cuentos de literatura oral, los portugueses trajeron a Brasil romances y *xácaras* (narrativa popular, en verso) tal como se conocían en la península ibérica en los siglos XV y XVI. Son poemas dialogados en versos octosílabos con rimas asonantes en los versos pares y en los impares libres.” (Londres en Ana Pizarro, 1994:414). Es decir que la influencia española también nos llega por vía del portugués en términos de relatos. “Algunos cuentos de cordel portugueses (cuentos y romances populares o popularizados) constaban de 16, 24, 32 ó 40 páginas. Más tarde fueron ilustrados. Algunas obras surgen de textos en prosa o en verso.” (Londres en Pizarro, Ibidem:421). Observamos procesos similares en la evolución de la literatura en castellano y en portugués y los formatos en los que circuló a lo largo del tiempo.

Maza de Miranda rescata publicaciones de obras infantiles con mayor profundidad; enfocadas en España: *Los villancicos y la lírica popular de los juegos de la infancia en los siglos XV y XVI* de Sánchez Romeralo, Antonio, *Días geniales y lúdicos en los siglos XVI y XVII* de De Car, Rodrigo, Alfonso de Ledesma (1623) produjo un cancionero que además incluía juegos, *Historia de la literatura Infantil Española* de Bravo Villasante, Carmen (1985), *Cantos Populares Españoles* de

Rodríguez Marín, Francisco (1882-3), centradas en Argentina: *Antiguos Cantares Populares Argentinos-Cancionero de Catamarca* de Carrizo, Alfonso (1926) *Cancionero de Salta*, Carrizo (1933), *Cancionero de Jujuy* Carrizo (1934), *Cancionero de Tucumán*, Carrizo (1937), *Cancionero Popular Sanjuanino* de Díaz López, Rogelio y Gallardo, Pascual (1939), *Hilo de oro, hilo de plata* de Jijena Sánchez, Rafael (1939), *Cancionero de La Rioja* Carrizo (1942), *Antecedentes hispano-medievales de la Poesía Tradicional Argentina* Carrizo (1945), donde se observan numerosas correlaciones entre cancioneros de España y América, *Primer cancionero popular de Córdoba* Terrera, Guillermo (1948) donde se enfatizan los cambios sufridos por la literatura oral, *Rondas y juegos infantiles* Consejo Nacional de Educación (1949), *Folklore para la escuela*, Coluccio, Félix (1965), *Los juegos en el folklore de Catamarca* Villafuerte, Carlos (1957), *Cancionero Tradicional Argentino* de Becco, Horacio (1960), *Cancionero Popular Cuyano* Dragui Lucero, Juan (1973), *Cancionero Infantil de Córdoba* Watson, Stella y Herrera, Nelson (1997). (Maza de Miranda, *Ibidem*:164 y sigs.) Con base en estas publicaciones Maza afirma que existe una relación entre el romancero español y las rondas populares infantiles latinoamericanas. En estas ediciones podemos advertir el interés en preservar ciertas obras lo cual abona el estado del arte para nuestro trabajo. Asimismo, no podemos establecer si las canciones editadas fueron seleccionadas por estar en el corazón de la comunidad, o si se tornaron populares por estar conservadas en publicaciones. Otro de los problemas a considerar en nuestra investigación es la referencia temporal de *Juegos Infantiles Tradicionales* así como de *Se me ha perdido una...ronda*. En el primer caso, el texto se publicó sin modificaciones tal como fue escrito más de diez años antes según indica la nota preliminar que data de 1991. En el segundo caso, la fecha de publicación es 1997, pero se trata de un recorte de una tesis de posgrado cuya fecha de producción no se consigna. Cabe acotar además que la autora revela que se trata de una tesis en la contratapa del libro, pero no señala en qué unidad académica está ubicado su trabajo.

El lugar que ocupan las rondas infantiles en el imaginario popular es significativo y en la esfera editorial también. Entendemos *ronda* como sinónimo de retahíla tal como la define Ana Pelegrín: “En la lírica infantil de la tradición oral, composición breve frecuentemente dialogada, que acompaña a los juegos-rima de

acción y movimiento infantiles”. (Pelegrín, 1996:40). La publicación de un texto implica consagración de ese contenido; es un mecanismo de aceptación y reconocimiento a nivel cultural. En este caso la serie de ediciones de rondas infantiles ha validado el *ethos* cortesano español mucho más allá de la época colonial en América Latina. Seguimos la perspectiva de Walter Mignolo en cuanto a la definición de *ethos* como conjunto de prácticas a nivel de discurso y de representación que utiliza el colonialismo con el fin de construir diferentes imágenes del *otro*. Los parámetros de belleza, la idealización de la riqueza, la subestimación de otros grupos, la supresión de la voluntad ajena como signo de poder propio son señales todavía perceptibles en nuestra comunidad, son estrategias que operan de modo implícito en los versos que componen las rondas. Posiblemente la insistencia en la publicación de rondas infantiles obedezca a la reproducción de la matriz patriarcal o a la doctrina de hacer del arte un absoluto artificio, alejado por completo de la realidad, como plantea Pierre Bordieu:

En el orden del consumo, las prácticas y los consumos culturales que cabe observar en un momento determinado del tiempo son fruto de la concurrencia de dos historias, la historia de los campos de producción, que tienen sus propias leyes de cambio, y la historia del espacio social en su conjunto, que determina los gustos a través de las propiedades inscritas en una posición, y en particular a través de los condicionamientos sociales asociados a condiciones materiales de existencia particulares y a un estamento particular en la estructura social. (Bordieu, 1997: 380).

En otras palabras, quienes ostentan el poder e influyen la opinión pública, establecen qué es deseable, lo cual siempre resulta inalcanzable para aquellos que no pertenecen a ese grupo social. Es decir que las prácticas y los consumos culturales en un cierto período obedecen al devenir de los campos de producción en combinación con el espacio social, lo cual normatiza la estética aceptable en términos de características y emplazamiento.

Previo a la fascinación actual por las pantallas que ofrecen escenarios asombrosos, existieron los libros en ediciones de lujo y antes de eso, lo juglares contaban relatos fantásticos. La superioridad material es determinante en términos de impacto cultural. Los libros que se venden son los que se publican. Entonces, publicar, ya no se trata de proponer ideas, sino de satisfacer solo el entretenimiento. A la luz de las publicaciones realizadas entre 1975 y 1995 Marc Soriano (2005:14) cuestiona la

posibilidad de un planteo ideológico en tanto la literatura infantil, género al cual pertenecen las obras que analizamos, tiende a autorepresentarse como superficial y lúdica. El entretenimiento parece estar basado en historias completamente inalcanzables producidas para matar el tiempo y nublar el entendimiento. Distrayendo así a las masas, ya convencidas de que tener es ser.

En el corpus seleccionado cabe advertir que en la época colonial el sistema de valores, la ética y la moral están asociadas a los medios de legitimación patriarcal controlados por quienes detentan el poder. Tal esquema consiste, por ejemplo, en el conformismo femenino, el logro de un arreglo matrimonial considerado como la llegada del amor, la rigurosa obediencia de normas sociales, la voluntad de los padres o el esposo como signo de moralidad y pertenencia a una clase social, la aspiración a una gran dote. La figura de Marie-Anne Périchon de Vandeuil¹³ (1775-1847) es un ejemplo del rechazo en ciertos círculos sociales impuesto a las mujeres que no se conducían según lo esperado: las damas no debían pasear solas, no beber ni estar en compañía de hombres o participar en intrigas políticas. Su nieta Camila O’Gorman sufrió la condena social y luego fue ejecutada por desafiar los designios de la Iglesia Católica al escapar con un sacerdote para vivir en pareja.

Bourdieu añade que dentro del campo literario¹⁴ “existen dos corrientes: la producción pura o restringida, destinada a un público minoritario que establece un quiebre con el orden económico, donde se observan diferencias entre la vanguardia y la vanguardia consagrada y la gran producción, orientada al público masivo dominada por la lógica de la moda en términos de tendencias, corrientes o escuelas.” (Ibidem:186) Así como los autores detentan cierta fama, los editores y sus firmas tienen cierto prestigio, obtener un contrato con una casa reconocida implica una difusión, recepción e impacto de la obra acorde al carácter de la publicación, ya sea científica o de difusión. Sin embargo, la literatura infanto-juvenil, los cancioneros o los trabajos sobre literatura y

¹³Abandonada por su esposo Tomás O’Gorman, militar contrabandista de mala reputación, “la Madama” o “la Perichona” se convirtió en amante de Santiago Liniers y anfitriona de reuniones conspirativas. Su conducta resultaba escandalosa para los estándares de la época.
<https://www.lagaceta.com.ar/nota/458035/sociedad/ultimo-amor-liniers.html> Consultada el 5/12/18 a las 01:21hs.

¹⁴El cual “tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público.”

educación no tenían cabida en círculos académicos; no eran considerados textos teóricos sino de difusión hasta que surgieron iniciativas de reconocimiento como el establecimiento del Día del libro Infantil y Juvenil en 1967 en honor del escritor Hans Christian Andersen a instancias de una entidad internacional sin fines de lucro, el premio otorgado por la Fundación Konex, la fundación en Córdoba capital del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) en 1983, la creación de centros de investigación o cátedras dentro de la Universidad Nacional de Córdoba o posgrado sobre LIJ en la Universidad Nacional de Rosario. Posiblemente el componente lúdico de las investigaciones haya contribuido con esta percepción tanto al interior como al exterior del campo epistemológico.

Una institución basada en el poder simbólico y la palabra es la escuela; ésta ha jugado un papel determinante en la preservación de los valores presentes en las rondas. Esencialmente conservadora del *status quo*, la escuela es parte del proceso de consagración de una obra en términos académicos ya que los libros y por ende los autores son elegidos como fuente principal de información y de contenido. Como institución social y socializadora ofrece momentos y espacio para el esparcimiento. En el recreo se observan las diferentes formas que toma el juego. Las rondas se aprenden en el jardín de infantes y se replican voluntariamente en los momentos de ocio. Conforme se expresaron las docentes entrevistadas, las rondas se juegan en diferentes situaciones en sus respectivos jardines de infantes: en el jardín Amores: en el recreo, en el jardín de la escuela Domingo Zipoli: en actos escolares y en el jardín Raúl Martín Ferreyra durante el período de adaptación. Estos datos son muestras pero son lo suficientemente reveladores para indicar si las rondas infantiles están vigentes al menos en Córdoba capital.

En palabras de Marta Gómez de Rodríguez Britos, la educación debe transformarse en un proceso de aculturación al punto que el objetivo de la publicación citada es “presentar al maestro una selección del material infantil tradicional con sentido pedagógico” para lograr una “formación dentro de nuestros valores nacionales”. (Gómez de Rodríguez Britos, 1991:17). La noción de identidad nacional arraigada en las tradiciones nacionales es un concepto propio del siglo XIX, señala Soriano (2005:26-7). La contribución de las rondas consiste en desarrollar atención y memoria

así como introducir otros aportes del folklore. “La canción a los cinco años es un pilar de la educación” ya que el “canto es la expresión más antigua y natural del hombre” según (Maza de Miranda, *Ibidem*:75). Allí reside la importancia de incluirlas en los juegos de la infancia.”(...) “El niño juega con el lenguaje y establece las primeras experiencias poéticas. Por ello el jardín de Infantes debe retomarlas, recopilarlas, recrearlas y por sobre todo, jugarlas...” (Maza de Miranda, *Ibidem*:106). “Las rondas son las más genuinas de todas las expresiones infantiles. Socializan, relatan hechos de la vida real, son textos breves, melódicos y de versificación sencilla.” (Maza de Miranda, *Ibidem*:112). En lo que respecta a la educación y el impacto que las rondas tienen en ella, Marta Gómez de Rodríguez Britos y Amalia Maza de Miranda revelan coincidencias de orden ideológico. Estas autoras no consideran las nociones de “identidad nacional” o “tradición” como construcciones dinámicas sino desde un orden ontológico. En esta dirección dichas perspectivas chocan con lo postulado por Lotman más arriba acerca de la memoria cultural.

Las ideologías circulan gracias a la escuela y el trabajo de los editores, quienes obtienen ganancias por mantener vivo el imaginario presente en las rondas infantiles pese a las tendencias violentas de su contenido. “De Francia vengo, señores” plantea abiertamente el castigo físico al igual que “Samba Lelê”. Ya en la década de 1980 Marta Gómez de Rodríguez Britos expresaba su interés en “retomar [el cancionero popular] y presentárselo a los niños con frescura y espontaneidad”(Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:7). Su aporte es haber brindado al maestro una recopilación de rimas latinoamericanas. Esta autora ha realizado una detallada recopilación en cuanto a versiones y sus sutiles variaciones. Sin embargo despliega una serie de creencias que abonan el ideal colonial y patriarcal¹⁵, ya que hace referencia al rol de la mujer, quien debe asumir la transmisión de rondas y juegos, pues aquí se trata de un deber “ eminentemente maternal y hogareño”. (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:9). Así se les asigna un “papel trascendental en la transmisión oral de rimas, rondas y juegos...tarea fundamentalmente femenina y afectiva”. (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:10). Por lo cual la autora se lamenta de que dicha costumbre haya sido olvidada en los hogares. La autora transfiere esta responsabilidad a *las* docentes, quienes asumen

¹⁵ Basado en el precepto de que: “uno tiene el derecho, incluso el deber de imponer el bien al otro.” Todorov (2003:188) sigue la línea argumentativa de Sepúlveda y otros defensores del colonialismo.

la reproducción de las tradiciones. Hemos de destacar la categoría de identidad nacional. Tal concepto se advierte en sus reflexiones: “La educación debe transformarse en un proceso de aculturación. El niño debe aprender a llevar en sí la cultura dentro de la cual ha nacido.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:17). La autora plantea como objetivo mediato la formación del niño “dentro de nuestros valores nacionales.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:17-8). Sin embargo no detalla ni explica en qué consisten los valores a promover. Dicha problemática es una constante en el material relevado. Se infiere que los valores que sustentan la obra *Juegos Infantiles Tradicionales* son la lealtad y compromiso hacia ciertas prácticas reñidas con la libertad, la tolerancia, el respeto, la equidad, la justicia y la solidaridad. Se advierte una obediencia al *status quo*, el sacrificio y la devoción de las docentes, la responsabilidad de los adultos hacia los menores.

En cuanto a las fuentes directas, entrevistaron personas de “diversas generaciones y estratos sociales” y “tuvieron *especial* cuidado en seleccionar personas pertenecientes a familias con *profundas raíces en la argentinidad*, evitando aquellas de ascendencia extranjera directa”. (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:11). Consideramos que los nombres son indicio de origen, no un mandato cultural. El apellido es una cuestión de filiación, no necesariamente garantía de identificación con un territorio. En el apartado titulado Método, se especifica que se realizaron búsquedas locales, regionales y se establecieron conexiones latinoamericanas. De modo que el criterio de selección de los informantes no queda claro. El objetivo de la publicación queda plasmado en el título “*Nuestros juegos y rondas infantiles*: Es imperiosa la formación de la personalidad del ser argentino y la toma de una conciencia clara de patria y de nacionalidad (...) Nuestra tradición está nutrida de dos corrientes, una venida desde España con la conquista y la otra, la autóctona.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:15). Con vehemencia afirma que “El origen de las rimas y juegos infantiles, es hispánico. Nacieron muchos del desmembramiento de las gestas hispánicas en romances, éstos sufrieron modificaciones en España y América y un tanto transformados constituyen nuestras rondas y juegos infantiles.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:15). Si bien presenta múltiples versiones, no establece explícitamente comparaciones entre las rondas para respaldar su afirmación. En cuanto al objetivo, no

puede haber una construcción de identidad nacional cuando se reconoce de manera superficial el impacto cultural de los pueblos autóctonos. Remarca de modo positivo la influencia mayor de España ante la local. Además la autora no articula los referentes teóricos con su propia postura ya que solo realiza una taxonomía de los textos.

Desde otra perspectiva Adolfo Colombres propone una visión más amplia del origen de las rondas que hasta incluye la ideología que las sustenta :

El cancionero tradicional anónimo de nuestros sectores campesinos reconoce una influencia española, tanto del romancero medieval como del Siglo de Oro. Pero admitir esto no implica plegarnos a esa tendencia reaccionaria que ha llevado a muchos autores a negar o menoscabar el aporte indio y la creatividad criolla en este género fundamental de la literatura...En otros casos habrá cierta correspondencia en el contenido con cantares recogidos en España, los que la mayoría de las veces actuaron como elementos inspiradores de nuevas composiciones, las que por sus rasgos peculiares pertenecen ya a nuestro más legítimo acervo. Son pocos los casos en que los cantares resultan réplicas apenas retocadas de los españoles...Cabe señalar que el cancionero tradicional anónimo acusa por momentos el impacto de la cultura dominante, sirviendo de hecho a la reproducción de su ideología. Pero también por momentos nos revela un carácter altamente contestatario. Lo más corrosivo de esta última veta reside en el recurso de la risa. (Colombres en Ana Pizarro,1995:142. Vol. III).

También se observan falencias de orden metodológico en *Se me ha perdido una ...ronda* de Maza de Miranda (Ibidem) como por ejemplo usar conceptos sin definirlos lo cual tiende a estabilizar las categorías. “Detener nuestra atención en el juego **tradicional**, fondo emocional de la **cultura** que está guardado en el corazón anónimo del pueblo y cuyo rescate volcado hacia la niñez le permitirá retomar el camino hacia el misterio de su **identidad**.” Maza de Miranda (Ibidem:15). Ha dejado referencias incompletas en el proceso de edición de su tesis correspondiente a la Maestría en Literatura Infanto-Juvenil publicada en Ediciones del Boulevard: “**Jesualdo** dice que los juegos son de tres categorías: de imitación, de imaginación y de utilidad práctica.” (Maza de Miranda, Ibidem: 31). La bibliografía no está organizada en orden alfabético pero es una cuestión menor considerando el nivel de doxa en este trabajo: “En todos los cancioneros investigados aparece como una canción argentina; no sería raro empero, que sus raíces estén en España”. (Maza de Miranda, Ibidem:133)(...) hay [juegos]

donde los poderes psíquicos adquieren todo su valor.” (Maza de Miranda, Ibidem:31). “Jugando crece su alma y su inteligencia” (Maza de Miranda, Ibidem:22). “Poesía de estilo clásico o poesía como mero juego acústico, se complementan porque responden a los diversos momentos espirituales de la infancia.” (Maza de Miranda, Ibidem:105). Añade un análisis sociológico de lo que especula son las razones del progresivo abandono en el presente de los juegos populares en su propia infancia que pretende sigan vigentes. La falta de espacio y la inseguridad propician el encierro y como forma de entretenimiento los niños optan por la pasividad seducidos por la televisión. Según esta autora y su ideal colonial patriarcal evidenciado en sus propias expresiones, la transmisión de los juegos tradicionales es un tarea esencialmente maternal que ya no se realiza debido a las cargas laborales y a la proliferación de edificios; quienes viven en departamento están confinados por no tener patio propio donde jugar al aire libre. Con lo cual concibe la maternidad y la representación de los hogares como dispositivos reproductores organizados y dirigidos por la mujer y sustentado por el proveedor y jefe de familia. Incluso considera la urbanización como factor determinante en el modo de vida de los niños y en consecuencia, de su desarrollo. El acceso a la vivienda excede a cada grupo familiar que no necesariamente está constituido por padres heterosexuales y dos hijos. Ese modelo era un ideal estadístico ya en la década de 1980, cuando se permitió el divorcio en Argentina. Antes de eso, las parejas se separaban y formaban nuevos vínculos con o sin hijos. En *Se me ha perdido una...ronda* estamos frente a un texto que no alude a las variantes sociohistóricas que explican el cambio de paradigma familiar.

Entonces ya que la realidad de la vida hogareña no era compatible con su ideal familiar, la autora le asigna a *las* docentes la tarea de guardianas del “patrimonio cultural del pueblo”. (Maza de Miranda, Ibidem:12). Una vez más, un rol idealizado: la maestra como segunda madre. El ámbito educativo tiene una población mayoritariamente femenina en su mayoría, pero eso obedece a que el sistema educativo instaurado por Domingo Faustino Sarmiento brindaba una orientación con salida laboral. Es decir que quienes optaban por las llamadas Escuelas Normales hoy desaparecidas, pretendían independencia, no ser madres sustitutas. El magisterio, como toda profesión también implicaba vocación, pero se percibía socialmente como una

tarea abnegada y de absoluta entrega; perspectiva a la que parece aferrarse la autora. Se prioriza la apropiación de las obras antes que su origen por lo que no siempre se incluye ese dato. Cabe destacar la coincidencia en la orientación y la motivación de los trabajos de Maza de Miranda y Gómez de Rodríguez Britos. Es decir, sus trabajos tienen valor a partir de la profundización del conocimiento de las tradiciones, la construcción del ser nacional, la patria y la defensa de la nacionalidad pero a partir del romancero español y las costumbres de la corte ibérica. Esta contradicción es producto de la formación que recibieron. Consecuencia del impacto que tuvo la serie de decisiones tomadas por Sarmiento en términos de organización y modelo del sistema educativo argentino, que obsesionado con el más destacado ejemplo de civilización, ignoró las fortalezas propias.

En este sentido Ana Pelegrín cita del texto *Folklore y Literatura* de Augusto Cortázar una serie de mecanismos de modificación en los cuentos tradicionales que se puede traspolar a las rondas: olvido de un detalle, adaptación o eliminación de rasgos o cosas extrañas, modernización, agregado de versos o fusión de obras. Apropiarse de una obra implica introducir modificaciones deliberadamente mientras que las variantes pueden obedecer a un olvido. Quien recita es “partícipe de una creación colectiva que le otorga signos de identidad, interpreta, comprende el mensaje y puede modificarlo desde su visión particular o desde su perspectiva social, económica, cultural y regional.”(Pelegrín,Ibidem:5). Una década antes que Gómez de Rodríguez Britos Pelegrín se pregunta ¿Qué hacemos en las grandes ciudades, sin tiempo y sin cuentos? Es decir que ambas autoras consideran que es necesario un espacio común que propicie el juego en comunidad. Johan Huizinga (2007) también lo considera una condición determinante para la actividad lúdica. En tanto (Maza de Miranda,Ibidem:22-3; 131-2) expresa su preocupación por la pasividad que envuelve a los niños por la influencia de la televisión y el encierro como medio de combatir la inseguridad que implica jugar en espacios públicos. Considera además que es una obligación de los adultos responsables el rescatar los juegos tradicionales ya que esto permitirá retomar el camino hacia el misterio de la identidad de la niñez. Incluye múltiples versiones de rondas pero no siempre completas. Comparte con Huizinga la perspectiva de que el juego implica compartir y competir, buscar soluciones y experimentar. Sin embargo, es la única autora del corpus que insiste en darle un tono religioso a su trabajo; incluye expresiones como

“el sagrado derecho de jugar” que “jugando crece el alma del niño” que hay “momentos espirituales de la infancia” o que “la belleza del patrimonio espiritual de la cultura greco-latina se ha salvado del olvido gracias a la obra tesonera de los folklorólogos”. Pondera ingenuamente la relación cultural con España como si fuera loable el avasallamiento de las culturas preexistentes, lo que la lleva a citar a Carmen Villasante (1960): “Una persona conocedora del folklore reconocerá enseguida tanto en la Argentina como en toda Hispanoamérica, desde Chile hasta Santo Domingo, las rimas (...) propias de las rondas y juegos infantiles, que ahora pertenecen a todos los pueblos que hablan el español.” (Villasante en Maza de Miranda, *Ibidem*: 172). Al igual que Marta Gómez de Rodríguez Britos, se identifica el patriarcado colonial sustentado en el dimorfismo masculino/femenino cuando indica que los niños usan juguetes según su preferencia y su *sexo*: “las niñas jugarán con sus muñecas; los niños con pequeñas herramientas (...) Las niñas visten sus muñecas, les fabrican accesorios o miman a sus mascotas. Los varones juegan a la guerra, a los vigilantes y ladrones, a los vaqueros. Les agrada la carpintería sencilla y la jardinería. Coleccionan autitos y juegos mecánicos, figuritas y chapitas con las que juegan en todas partes, en la casa, en la escuela, en las veredas...” (Maza de Miranda, *Ibidem*: 26-7). Advierte que “Nuestro cancionero popular proviene de tierras europeas (España) y destaca que las manifestaciones culturales indígenas de los grupos existentes en Argentina no tuvieron *ninguna influencia en nuestro folklore tradicional*.” (Maza de Miranda, *Ibidem*: 67) Afirma en acuerdo con Gómez de Rodríguez Britos que las “rondas son españolas” y que los “españoles de la conquista y los sacerdotes misioneros trajeron las rondas infantiles” “Rastreados los Cancioneros argentinos y las recopilaciones españolas, encontramos los mismos orígenes y el mismo poema básico para la mayoría de las composiciones.” “Son ingenuas, graciosas, absurdas, con una gran belleza literaria, reconocen en su mayoría, origen hispánico”. “Tarareando le vamos imprimiendo [a los niños] las señas de nuestra *verdadera* identidad.” (Maza de Miranda, *Ibidem*:188). Según Terrera (1948), “En la España de nuestro días se mantiene un cancionero popular y tradicional muy semejante al que tienen casi todas las naciones latinoamericanas.” (Maza de Miranda, *Ibidem*: 71) Añade que existe una “íntima relación entre nuestro cancionero tradicional y el de la vieja España. Muchos versos coinciden plenamente y otros tienen ligeras variantes en ciertas palabras, pero en cuanto a su construcción

literaria son cuartetos octosílabos en las que rima el segundo verso con el cuarto ...” La autora corroboró en su trabajo de campo que “casi medio siglo después” “se conservan casi intactas las rimas y cantos infantiles provenientes de Europa en épocas lejanas.” Aquí sí se sustenta la relación del cancionero español con las rondas latinoamericanas tradicionales, sin embargo no se ilustra esta afirmación y se observan postulados contradictorios en este trabajo. Por ejemplo, luego de insistir en la procedencia e influencia europea en las rondas infantiles al tiempo que niega rastros indígenas en estas obras escribe: “En cuanto a la presencia e influencia indígena en las canciones infantiles, no se puede negar que existió.” (Maza de Miranda, *Ibidem*:72). La sociedad colonial basó su supremacía en la diferencia con la población ya existente y la comunidad negra esclavizada. Por caso la obra “Samba Lelê” expone una racialización¹⁶ de la sociedad colonial; se basa en el castigo físico y la humillación hacia una esclava, mujer de un grupo minoritario (población negra). Respecto a Latinoamérica, esta es la única autora que contribuye una referencia teórica además de las versiones de diferentes países. Cita el trabajo de Paulina Movsichoff (1984) titulado *Antología*, donde destaca que “las letras de los juegos y canciones tienen un estrecho parentesco con los que se cantan en el resto de América que es, como se sabe, nuestra patria grande”. (Movsichoff en Maza de Miranda, *Ibidem*: 80).

Es complejo determinar en el trabajo de Maza de Miranda si las rondas están vigentes ya que en (pág. 76) la autora expresa que “las rondas son muy jugadas en la actualidad”, en (pág. 78) se juegan “con menos y menos frecuencia”, en (pág. 95) “aún cantan nuestros niños” y “en el momento actual vemos que nuestra infancia cada vez canta menos, juega menos estos bellísimos poemas que incorporan a la literatura argentina, con delicadeza sin par, la fidelidad por nuestras tradiciones.” en (pág. 187) En cualquier caso se trata de “Poemitas breves que narran una pequeña historia, que tienen un contenido sencillo, no exento de un matiz afectivo, sensorialmente ricas, a veces con humor o con sorpresa pero siempre con simpatía.” (Maza de Miranda, *Ibidem*: 97). A lo que agrega: “las conmovedoras imágenes de las rondas son joyas de auténtica poesía juglaresca” (*Ibidem*:188). Es preciso acotar que la autora se refiere a la década de los 90 del siglo pasado. Asimismo, las rondas ya no son tan populares como

¹⁶ Lo cual implica la “regulación de las clasificaciones de comunidades humanas en base a la sangre y al color de la piel (...)por parte de hombres cristianos y blancos.” Walter Mignolo (2017:10)

en generaciones anteriores, no se observan cotidianamente niños jugando en ronda en espacios abiertos, pero gracias a la formación de la escuela complementada con el aporte de las editoriales todos cantamos, todos jugamos.

La actividad lúdica es placentera y enriquecedora, una práctica común a todas las culturas. Adopta diferentes formas en todas ellas y cambia conforme las edades pero no se agota en la infancia; los adultos comparten y transmiten juegos. A modo de complemento de la transmisión oral de los relatos, surgió la literatura de cordel que luego adoptó un formato más duradero y atractivo con la inclusión de ilustraciones y más recientemente, soporte de audio. Sumar lectores es la tarea sea apegándose al material clásico o siguiendo las reglas del gusto. La evolución del libro se corresponde con avances tecnológicos pero los libros se fundamentan en la palabra; la palabra en el dominio de la lengua y el imperio de la lengua castellana en la conquista de América. Hablan así, así me gusta a mí.

Esto es cierto para el sector dominante de la sociedad colonial, alerta a las costumbres cortesananas europeas. Tanto allí como aquí ser mujer era igual, silencioso y ocioso. Penoso. Trabajadora anónima o dama distinguida. Religiosamente tuteladas, amparadas por su cuna, su corte, su Casa, su condición y presas de todas las instituciones entonces conocidas. “Todos bailan y yo también.”

II Colonialidad y género: Lobo, ¿estás?

Al analizar el contenido de las rondas infantiles populares latinoamericanas, detectamos en primer lugar una fuerte influencia española: lengua e imaginario cuya formalidad y modo cortesanos se trasladan al juego en gestos y movimientos así como en el género musical de romances; en segundo lugar una serie de controles regulatorios que se expresa en una marcada violencia simbólica: manipulación del imaginario femenino orientada a fomentar la dependencia hacia el género masculino, la obediencia y la sumisión; en tercer lugar, un ideal de belleza que por momentos enaltece a la mujer pero tiende a cosificarla con más frecuencia. Como señala Mignolo, “la ideología colonialista fue necesaria para homogeneizar el planeta e integrar a las poblaciones a las ideologías (distintas pero compatibles) ‘liberadoras’ de la modernidad europea.” (Mignolo, *Ibidem*:30). En cuanto al rol determinante de la belleza femenina, expresa Humberto Eco que “En el siglo XV, la belleza se entiende al mismo tiempo como imitación de la naturaleza según reglas científicamente verificadas y como contemplación de un grado de perfección sobrenatural.” (Eco, 2015:176). A lo que añade que “entre los siglos XVI y XVII asistimos a una transformación progresiva de la imagen femenina: la mujer adquiere un nuevo aspecto, y se convierte en ama de casa, educadora y administradora.” (Eco, *Ibidem*:206). Así lo expresan numerosas obras, pero señalamos por caso algunos versos de “De Francia vengo, señores”:

“-Pues las hijas del rey moro

no me las quieren *vender*,

ni por oro, ni por plata

ni por punta de alfiler.”(García de Diego, 1950:114 en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 95).

Esta obra en particular enfatiza la belleza de las hijas del rey, ésta es tan extraordinaria que convoca a candidatos de tierras lejanas quienes pretenden apropiarse de la mejor de ellas mediante una transacción para cobijarla en tanto obedezca a su señor.

Como propone Walter Mignolo (2017), la matriz colonial de poder consiste en cuatro niveles de control, a saber: de la economía (el objetivo primordial de la conquista de América era obtener recursos para financiar las demandas de la población española); de la autoridad (esfera de gobierno); de género y sexualidad (la heterosexualidad es la base para la constitución de la familia cristiana, considerada núcleo social); del conocimiento y la subjetividad (toda forma de instrucción y medio de formación de opinión). La regulación de estos controles se lleva a cabo mediante la aplicación de dos principios fundamentales, el patriarcado y el racismo, advierte el autor. La diferencia establece la jerarquía necesaria para imponer normas que sostienen el privilegio del control. El control del género se efectúa mediante la fuerza de la autoridad paterna, social y religiosa. Los hombres dentro de estos ámbitos ejercen el control de la economía y con ello la posibilidad de independencia además de la celosa guarda del saber, qué se puede conocer y quién puede acceder a ello. El dominio patriarcal está presente en gran parte de nuestro corpus (“Hilo de oro, hilo de plata”; “La farolera”, “Arroz con leche”) mientras que “Samba Lelê” atestigua el racismo. Como señala Salvador Bueno: “las primeras actividades de los conquistadores en las Antillas conducen a la esclavitud de la población aborigen y a la explotación intensiva de los lavaderos auríferos, conjuntamente con el cultivo para la subsistencia y el servicio doméstico.” (Bueno, 1979:21)

Por último, la influencia del catolicismo en aspectos mundanos de la vida: “Anima bendita me arrodillo en vos”, “hilo ‘e todo San Gabriel” o “con el pan que Dios me ha dado” en (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 58 y 65). Así lo ejemplifica parte del corpus seleccionado donde es posible observar las condiciones en las que podían encontrarse las mujeres en la época colonial. Los mandatos religiosos y las consecuencias de desobedecerlos eran más severas que el ostracismo familiar. Se arriesgaba la condena social al tiempo que la condena eterna del alma.

A propósito del corpus si bien no hay un volumen significativo, existe una importante diversidad de trabajos que aportan variada información: desde las múltiples versiones de Gómez de Rodríguez Britos a la partitura y modo de juego de Lelli et. al. pasando por letra y acordes para guitarra de Horacio Fontova, letra original y partitura de Hemsy de Gainza y Graetzer, las nuevas versiones de rondas tradicionales de Silvia

Schujer sin partituras pero con CD y las versiones comentadas de Maza de Miranda. Este apartado contiene el análisis de cinco rondas con sus respectivas versiones para abordar núcleos temáticos como el patriarcado, género e ideal de belleza en estas obras.

Como sostiene Johan Huizinga, “la cultura humana brota del juego y en él se desarrolla” (Huizinga, 2007: 12). Somos *Homo ludens*, jugamos para aprender, jugamos para competir, jugamos para compartir, jugamos para reír. Antes de hablar, jugamos. Luego jugamos a que hablamos y sin querer o saber, nos sumamos a una comunidad. En ella se observan diversas tradiciones. En América, las tradiciones cambiaron a partir de 1492 gracias a la cruz y la espada. La corona española impuso el orden propio de la civilización. Beatriz Fontanella de Weinberg señala que el “uso del español en América como variedad materna se dio muy rápido, ya que en la mayor parte de los casos fue empleado prácticamente por la primera generación de criollos.” (Fontanella de Weinberg en Ana Pizarro, 1993:496). Conforme se naturalizaba la presencia colonizadora, se adoptaron sus prácticas y modos de pensar: “En el siglo XII asistimos a la organización e instalación de la sociedad colonial. La reproducción de las pautas de la corte metropolitana, su sociabilidad y festividades constituyen el canon.” (Pizarro, *Ibidem*:27). Los juegos fueron parte de esas tradiciones transmitidas a lo largo del tiempo. La oralidad fue fundamental en ese proceso y produjo cambios que dieron lugar a diferentes versiones de un mismo juego las cuales a su vez, fueron adaptadas por las comunidades. Así surgen primero referencias a la corte francesa y portuguesa, a un rey moro, a Dios, a San Gabriel (mensajero de Dios) y a una Isabel: que significa salud y belleza o es una referencia a Santa Isabel, madre de San Juan Bautista o es una referencia a Isabel de Castilla (1474-1504). La simple mención del nombre hace de la madre una mujer virtuosa, juiciosa, bella y respetuosa de la tradición reinante. Luego el exquisito *hilo* de seda portugués se transforma en un *niño* portugués en versiones de México, Guatemala y Chile. Mientras que las referencias se tornan más locales; por caso en México se mencionan objetos comunes, personajes revolucionarios y de la política: “aviéntele un molcajete”, es hija de un “pinacate”, de Santa Anna (Antonio de Padua María Severino López de Santa Anna y Pérez de Lebrón presidente de México once veces y treinta años ligado al poder de ese país, responsable de la pérdida de Texas en 1836 a favor de Estados Unidos), de (Miguel) Miramón (elegido presidente por una

junta simultáneamente a la presidencia de Juárez) o de Benito Juárez (siete veces presidente, político de carrera, opositor al tratado de Guadalupe Hidalgo firmado en 1848 porque implicó la pérdida de California, Arizona, Nuevo México, Nevada, Colorado y Utah.). (Mendoza, 1951:105 en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:90). Los dos primeros de origen militar fueron conservadores en sus respectivos gobiernos y junto con el liberal Juárez ocasionaron respectivamente pérdidas territoriales y económicas durante sus mandatos.

La práctica patriarcal

En primer lugar analizaremos “(Estaba)¹⁷ la paloma blanca”, también conocida como “(Estaba) la pájara pinta” o “Estaba la blanca paloma” según las trece fuentes de (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:46-56) o “el pájaro Picón”, de acuerdo con Lelli *et. all.* (2014:30). Maza de Miranda (1997) señala que existen contradicciones entre distintas fuentes respecto del origen de esta canción. Sin embargo, dos compiladores acuerdan en que data del siglo XVII, Gómez de Rodríguez Britos incluyó tres fuentes españolas que datan de 1882, de 1922 y de 1940. Cabe destacar la asociación de este tipo particular de ave con la noción de pureza y la idea de paz. De ahí que esta imagen cohesione a partir del color la racialización en los procesos sociohistóricos. Si bien las autoras aportan versiones de Mendoza, Tucumán, Puerto Rico, Venezuela, Santiago del Estero, Buenos Aires, Chile, México, Cuba y Argentina, la constante es la reproducción de la lengua española como lengua “madre”. Impuesta durante la colonización de nuestro territorio, naturalizó prácticas patriarcales como dispositivos de control social. Esta operación subyace en las letras de nuestro corpus al punto que se observa figuras femeninas en performance de sujeción con respecto a la figura de *pater familia*: padre-rey o quien ocupe lugares de representación de esos poderes: soldado, pastor, mensajero, paje. La configuración de la mujer en estado de sumisión se revela en la posición de su cuerpo: arrodillarse, hacer una reverencia. Luego de la introducción, los versos se mantienen medianamente estables, hay un ave que si bien está sentada, alternativamente mueve el pico o las alas para recoger la hoja, la rama o la flor. Puede

¹⁷ Los términos colocados entre paréntesis en los nombres de las obras no siempre aparecen. Por lo tanto se los considera como otra variación.

trazarse un paralelismo con las *mozas*, mujeres jóvenes o incluso niñas pasibles de contraer matrimonio. Según la costumbre, el pretendiente, hombre mayor, debía contar con fortuna y pedir el consentimiento paterno para casarse. Si le concedían la mano, la joven debía gestar tantos herederos como su cuerpo le permitiera. Estas jóvenes al amparo paterno, a la sombra, aprendían a realizar las tareas propias de una dama. La versión más antigua de la ronda proviene de España y expresa:

“Estaba la pájara pinta
Sentadita en el verde limón;
Con el pico recoge la hoja,
Con la hoja recoge la flor.
¡Ay, mi amor!
M’arrodillo á los piés de María,
M’arrodillo a los piés de mi hermana,
M’arrodillo porque me da gana.
Dé usté la media vuelta.
Dé usté la vuelta entera
Pero nó, pero nó, pero nó
Pero nó, que me da vergüenza.
Pero sí, pero sí, pero sí,
Amiguita, te quiero yo á tí”...(Rodríguez Marín, 1882:94).

En esta versión el ave no es blanca sino manchada, se encuentra en posición de sumisión: sentadita. Realiza una secuencia de actividades que pueden compararse con las labores “naturalmente” asignadas a las mujeres dentro del orden patriarcal.

En la siguiente publicación contribuida por de Llano R. de Ampudia se lee:

“Estando la pájara pinta
A la sombra del verde limón,
Con el pico recoge la rama,
Con la rama recoge la flor.
¡Ay!¡ay! cuándo veré a mi amor
¡ay!¡ay! cuándo le veré yo.
Salga usté a bailar,
media vuelta daréis vos
si la sabéis dar,
otra por los marineros
que son como cielos,
que os pondréis en mi lugar
de la giraldilla, giraldé
giraldilla, que no
hay más giralda que la de sevilla.” (Llano R. de Ampudia, 1922:241 en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem: 50)

Asimismo, presenta una repetición sistemática: cuando el ave esté a la sombra, o la joven en su casa, se lamentará por la desdicha de no conocer el amor romántico. El resto es una serie de imperativos para participar en una danza propia de Sevilla.

En Buenos Aires se publica una versión aportada por Rafael Jijena Sánchez que expresa:

“Estaba la paloma blanca
A la sombra de un verde limón;
Con las alas cortaba la rama,
Con la rama cortaba la flor:
¡Ay, ay, ay! ¿Cuándo veré a mi Dios?
Me arrodillo delante de mis padres,
me levanto constante, constante.
Dame una mano, dame la otra,
dame un besito sobre la boca.
Daremos la media vuelta,
daremos la vuelta entera,
haciendo un pasito atrás,
haciendo la reverencia
Pero no, pero no, pero no
Porque me da vergüenza.
Pero sí, pero sí, pero sí
Porque te quiero a ti.” (Jijena Sánchez, 1940 en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:52)

En los tres casos se observan grados de la figura del *pater familia* así como la réplica del léxico y pronunciación que caracterizan a España y el gesto de la reverencia a modo de reconocimiento de jerarquía: personaje mayor o más importante. No se explicita ante quién se saluda al modo de la corte europea, pero en el juego el gesto de reconocimiento es simultáneo y recíproco. La acción de arrodillarse, en cambio, se interpreta como sumisión o postración ante una entidad superior. En las versiones de esta ronda se trata de una figura amorosa: padres, la virgen María, un amante. En algunas versiones en Mendoza, Puerto Rico, Venezuela, Buenos Aires y Chile el texto expresa “me arrodillo a los pies de mi amante, me levanto fiel y constante” según aportan fuentes de Gómez de Rodríguez Britos. Cabe destacar que esta ronda en particular ejemplifica que las rondas no constituyen un juego exclusivamente verbal sino que implican un compromiso físico grupal y coordinado. Los participantes deben esperar el avance del otro bando para moverse o en este caso, la pareja debe coordinar canto con movimiento propio y también gestos con la acción ajena. En 1960 la editorial

Hachette publica un *Cancionero Tradicional Argentino* donde la voz en primera persona clama:

...“¡Madre! ¿Cuándo veré a mi amor?

Me arrodillo delante de mis padres,

Me arrodillo constante, constante”...

Aquí la voz (aunque infantil) desespera por encontrar su amor pero conserva la idea de autoridad de los padres. Sin embargo también circula esta versión:

“Estaba la blanca paloma
Sentada en un verde limón.
Con el pico cortaba la rama
Con la rama cortaba la flor.
¡Ay!¡Ay!¡Ay! ¿Cuándo veré a mi amor?
Me arrodillo a los pies de mi amante
Me levanto constante, constante.
Dame una mano,
Dame la otra.
Dame un besito
sobre la boca.
Daré la media vuelta
daré la vuelta entera.
Haciendo un pasito atrás,
Haciendo la reverencia.
Pero no, pero no, pero no.
Porque me da vergüenza.
Pero sí, pero sí, pero sí.

Porque te quiero a tí. (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:47)

En “Estaba la paloma blanca” observamos una referencia indefinida al pasado, cuando una paloma en su ambiente natural estaba cortando flores. Se puede establecer un paralelismo con las jóvenes que deshojan margaritas recitando “me quiere, no me quiere”. Ambas en aparente actitud de espera, sentadas. Cabe destacar que la asociación entre flores y juventud está ligada al idilio, a la idea de la joven que espera la llegada del amor en castidad. Luego un cambio abrupto a la primera persona y el lamento por la incertidumbre de no ver al amor. Gracias a la rima y a la asociación de las flores con el romance, el cortejo y el amor se establece un nexo entre los primeros versos protagonizados por la paloma y los siguientes donde se vislumbra la ansiada relación romántica.

Sin reparar en el color del ave, en si está sentada o a la sombra de un verde limón, en si recoge o tira la rama, la hoja o la flor en las versiones relevadas tanto en Argentina como en otros países hispano-parlantes es constante la figura del amante, la inocultable vergüenza por el contacto físico (la boca y las manos) y finalmente la concesión por amor: “porque te quiero a ti”. Entonces se naturaliza el sacrificio personal, el sufrimiento es sinónimo de amor al tiempo que se acepta la doble moral que implica cumplir con el mandato paterno de extremo recato para demostrar castidad y simultáneamente demandar expresiones públicas de afecto. Es decir no perder la honra ni estar bajo sospecha de haberla perdido para eventualmente ser digna de un buen partido, luego mantener la estirpe de su marido y ante la eventual viudez, no manchar la memoria de su esposo. Es decir, los valores implícitos consisten en castidad y obediencia.

En el caso de “Samba Lelê”, hemos ubicado versos que exponen una situación propia del colonialismo: el trato violento hacia los esclavos. Esta ronda no tiene indicaciones específicas de movimientos, pero las acciones se pueden representar conforme se verbalizan. Ana Pelegrín señala que “El romance, la canción, enlaza con el movimiento corporal, gestual, rítmico, ya sea en los cantados y jugados por los niños o los que acompañan algunas tareas o trabajos colectivos o en danzas y música en los días exultantes de la fiesta.” (Pelegrín, *Ibidem*:17)

“Samba Lelê ta’ doente,	“Samba Lelê está enferma,
Ta’ co’a cabeça quebrada.	está con la cabeza quebrada,
Samba Lelê precisava	Samba Lelê precisaba
Era uma bôa lambada:	una buena paliza,
Pisa,pisa,pisa ó,mulata,	Pisa, pisa, pisa, oh, mulata,
Pisa na barra da saia ó mulata.	pisa el ruedo de la pollera, mulata.”

(Hemsey de Gainza y Graetzer, 2009:50)

Estos versos tienden a dar expresión a lo que no puede decirse formalmente, es inútil reclamar porque la esclava “merece” un fuerte castigo. Luego de una golpiza aprende a obedecer o muere. El eufemismo de “enferma” por un término más adecuado: débil, puede ser resultado de la traducción. En cuanto al imperativo de pisar el ruedo de

su vestimenta, puede ser interpretado como una demanda de ofrecer un espectáculo de danza. Otro cancionero ofrece una versión más extensa pero morigerada donde los aspectos más superficiales y perceptibles se conservan mientras que la denuncia de vejaciones sufre una considerable modificación.

“Samba lee, samba lee
Samba lee, samba lee
Samba lee, samba lee
Samba lee, samba lee
Samba lee, samba lee

Samba lee se ha caído
tiene una pierna quebrada,
quiso subir a la luna

y se cayó en la laguna.
Pisa, pisa, pisa mulata
pisa el vestido de seda mulata.

Pisa, pisa, pisa mulata
pisa el vestido de seda mulata.” (Fontova, 2010:12)

En este caso la herida es de menor consideración ya que en esta versión Samba lee se quiebra una pierna, que resulta de una acción imprudente y ambiciosa: pretender alcanzar la luna. En cuanto a la vestimenta de seda no resulta creíble que una esclava porte una prenda de lujo (seda) en el contexto de trabajo forzado y sometimiento. Una vez más el valor inculcado es la obediencia.

Colonialidad y género

Durante la época colonial, mejor suerte corrían los trabajadores con un oficio. Por ejemplo, los faroleros. El concepto de género, según Raewyn Connel en su texto *Masculinidades*, “depende del momento histórico y se carga de sentido políticamente.” (Connel, 2002:11). “Tanto la masculinidad como la feminidad se construyen socialmente y se forman en el discurso.”(Ibidem:13). De ahí la importancia de reflexionar sobre el contenido de los versos de las rondas infantiles. Como ya señalamos, son parte de la educación infantil previa a la escolarización y a veces de la etapa de jardín de infantes. Gómez de Rodríguez Britos contribuye las fuentes que aquí se citan. En 1882 se publica en Sevilla esta versión fonética de *El farolero*:

“Yega er farolero

De la puerta 'er só,
Cojo mi escalera
Y enciendo er faró
Ya qu' está 'incendio
Me pongo á contá
Y siempre me sale
La cuenta cabá
Dos y dos son cuatro,
Cuatro y dos son seis,
Seis y dos son ocho,
Y ocho dieciseis.
Y ocho benticuatro,
Y ocho trentidos.
Elant'e la Bíjen

M' arrodiyo yo." (Gómez de Rodriguez Britos, Ibidem: 64)

Esta versión se centra exclusivamente en la tarea de encender faroles. La suma que realiza la voz narradora es correcta y se detiene en una cifra que guarda una relación aproximada con la palabra "yo". Cierra con una referencia religiosa, el gesto de postración ante una entidad protectora, acto con el que los católicos se identifican.

En Valencia surge una versión lingüísticamente más prolija pero sin año de publicación:

"Soy el farolero de la Puerta del Sol,
cojo mi escalera y enciendo el farol
Ya que está encendido me pongo á contar,
y siempre me sale la cuenta cabal"... (Gómez de Rodriguez Britos, Ibidem:63).

En 1939 se incluye en el *Cancionero sanjuanino* "Yo soy el farolero" que incluye versos de otras rondas hacia el final:

"Yo soy el farolero de la puerta del sol
subo la escalera y enciendo el farol,
luego que lo enciendo me pongo a contar:
Dos y dos cuatro
cuatro y dos son seis
seis y dos son ocho
y ocho diez y seis
y ocho veinticuatro
y ocho treinta y dos.
Cuquí, cuquí, cantaba la rana
Cuquí, cuquí debajo del agua.
Sí, señora, déme la mano derecha
Luego la izquierda,
luego a este todo
luego a este cortodo
con su mano reverente.

Los pollos de mi cazuela
no son para mi comer
son para Sorafín Cortez que los supo mantener.” (Gómez de Rodríguez Britos,
Ibidem:61).

Esta es otra muestra de cómo se modifican obras que se transmiten oralmente sea por olvido del transmisor o intencionalmente. Destacamos que el término “reverente” no rima con otros versos y es sinónimo de mano derecha. Es un mensaje claro para quien está familiarizado con las costumbres de la corte, pero ajeno para otros.

La editorial El Ateneo publica:

“Yo soy el farolero
de la puerta del sol;
subo la escalera
y enciendo el farol;
luego que lo enciendo
me pongo a contar,
dos y dos son cuatro”... (Aramburu,1944:115 en Gómez de Rodríguez Britos,
Ibidem:58).

Cuatro años más tarde surge en Mendoza “Yo soy el farolero ”:

“Yo soy el farolero
De la puerta ‘el sol,
Subo la escalera
Y enciendo el farol...
Luego que lo enciendo
Me pongo a contar:
Dos y dos son cuatro”... (Draghi, 1948:320 en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:62).

Hasta aquí se mantiene tanto la figura masculina en la tarea de encender los faroles como las cuentas que realiza conforme trabaja. El valor en este caso es la responsabilidad implicada en la tarea de farolero, de un trabajo. En Mendoza, Buenos Aires, Salta, San Luis, Catamarca, Santiago del Estero y República Dominicana la canción se trata de una farolera que tropieza, cae y se enamora de un coronel. La modificación del género aunque notable en esta obra, no tiene justificación. En el cuartel deben alzar las banderas o bien las barreras para que pase la farolera de la Puerta ‘el Sol o De la puerta el sol, o porque se ha puesto el sol según las versiones. Además las cuentas le salen “mal” (pese a que son correctas) y culmina postrada ante un ánima

bendita. El valor enfatizado es el amor, el cual distrae a la trabajadora de realizar su labor. En la versión sevillana los términos “contar” y “cabal” riman por la elisión de la última consonante en sendos términos; no es el caso en las versiones más modernas, por eso no se explica el propósito de sacrificar el sentido común por una rima inexistente. Hasta se pierde el sentido pedagógico a favor del ludismo que pueda tener la canción al poner ritmo a operaciones matemáticas correctamente calculadas. Mientras el farolero hace su trabajo y cuenta precisamente, la farolera es torpe porque se cae; de repente se enamora, lo que le otorga un pase hacia un lugar donde no debería ser admitida; sólo después del encuentro con el coronel se dispone a hacer su trabajo y entonces manifiesta que todas las cuentas le salieron mal cuando no es así. Como alternativa, Silvia Schujer propone “La verdadera historia de la farolera” basada en la tradicional pero planteando diálogos, preguntas retóricas y vocabulario mundano despojado de religiosidad.

“He aquí la verdadera
historia de la farolera,
que alumbraba las veredas
a una luz, por dos monedas.
Trabajaba cada noche
alumbrando a troche y moche,
hasta que una buena vez
la traicionaron sus pies.
Se le pusieron enormes
tan morados y deformes,
que la hicieron asustar
y volver pronto a su hogar.
Pasaba por el cuartel
cuando la vio un coronel:
-¡Deténgase, señorita!
-gritó desde la garita.
Está todo muy oscuro,
¿adónde va con tanto apuro?
Deme un beso y al segundo
le ilumino todo el mundo.
La farolera apurada
no vio ni escuchó nada
(no se detuvo, en verdad
se escapó en la oscuridad).
Enojado hasta el bigote
el hombre arrojó un cascote
que detuvo la carrera
de la pobre farolera
(pegó justo en su cadera).
¿Entonces no tropezó?
¿Tampoco se enamoró?

No, el verdadero final
de nuestra historia oficial
transcurrió en un hospital,
por culpa de un coronel,
baboso, engreído y cruel.” (Schujer, 2010:12-3)

Una mujer provee luz a las calles de la ciudad por escasa retribución (dos monedas) pero con mucho esfuerzo físico: la inflamación de sus pies los torna morados y deformes. Esta versión, al igual que la alternativa del “Arroz con leche” enfatiza la independencia de la mujer y el ejercicio de sus derechos. La trabajadora intenta remediar su situación (descansar en su casa) y se encuentra con un militar de alto rango quien realiza una tarea propia de un soldado novato (controlar el ingreso al cuartel desde una garita) en beneficio de la rima. Presumimos que la expresión actualmente en desuso “a troche y moche”¹⁸ va en el mismo sentido. El hombre pregunta por el motivo del urgente andar de la mujer pero no le da tiempo a responder y le solicita un beso. En reciprocidad le ofrece iluminar todo el mundo, una tarea propia de un galante y noble caballero de cuento de hadas. Es precisamente mediante el uso del recurso de hipérbole que se materializa la parodia del personaje masculino. En los cuentos infantiles como Cenicienta, Bella Durmiente o Blancanieves, por ejemplo una tarea imposible, un esfuerzo, se retribuye con un beso. Pero en el texto de Schujer, el coronel pretende la retribución anticipada y esto lo envilece que además encarna nociones muy negativas como la violencia y el orgullo. Como ella lo ignora, él se enoja y la agrede. En este punto existe similitud con los versos finales de algunas versiones de “De Francia vengo, señores” donde se observa el castigo físico hacia las mujeres ante el rechazo o la desobediencia a su señor o la frustración masculina. Actitud propia de la masculinidad hegemónica que se despliega tanto en el pasado remoto como en épocas más recientes. Como señala Connell, masculinidad hegemónica es un modelo de masculinidad ampliamente adoptado que regula actitudes, subjetividades, acciones y posibilidades sobre lo que implica ser hombre.

Entonces cobra protagonismo la voz de la tercera persona -ausente en el original- y actualiza la ronda. Propone un final alternativo a la versión conocida, llamada historia

¹⁸ Expresión coloquial usada generalmente por leñadores. Viene de trocear y mochar. Significa disparatada e inconsideradamente. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=akOnx6b#PizGVkg>. Consultada el 17 de abril de 2018 a las 0.48

oficial y vuelve a poner el foco en el trabajo como en la versión original protagonizada por una figura masculina. Es inevitable la asociación con la dictadura cívico-militar transcurrida en Argentina entre 1976 y 1983, la elección léxica de “historia oficial” alude a una película de Luis Puenzo de 1985 titulada “La historia oficial” montada sobre los casos de robo y apropiación de bebés en los que muchos actores sociales fueron necesarios pero cuya orquestación fue militar. Es además un concepto que se presenta como incuestionable, un relato avalado por documentación o reglamentación, emana de quien tiene la palabra. Asimismo, la mención de un hospital está relacionada con las heridas por tortura. *Nuestra historia oficial*, la crónica argentina de los sucesos que enlutaron al país en la segunda mitad de la década del setenta, consiste en asegurar que quienes fueron sindicados desde el Estado como subversivos, desaparecieron. La versión oficial, como la llama Schujer, es la siguiente:

“Farolera tropezó
Y en la calle se cayó.
Y al pasar por un cuartel

Se enamoró de un coronel.
-Alcen las barreras
Para que pase la farolera
De la puerta ‘el Sol
Subo a mi escalera
Y enciendo el farol.
Después de encendido
Me pongo a contar
Y todas las cuentas me salieron mal.
Dos y dos son cuatro
Cuatro y dos son seis,
Seis y dos son ocho
Y ocho dieciséis
Y ocho veinticuatro
Y ocho treinta y dos.
Anima bendita
me arrodillo en vos.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:57-8)

Otro ejemplo de las limitaciones impuestas a las mujeres durante la época colonial se observa en “Arroz con leche”. Según la tradición, las mujeres debían estar ligadas a un hombre en todo momento de sus vidas, procrear y no trabajar si eran nobles. En cuanto a las esclavas, debían trabajar a cambio de techo y comida y si contaban con un oficio,

su paga era inferior porque su trabajo era subestimado. Aquí se expone la condición de viuda como pináculo de la vida de la mujer. Ciertamente la gravidez la enviste de respeto por cumplir su objetivo de vida, pero haber estado casada la torna grave. Debía recluirse para llorar la pérdida de su esposo, no aceptar visitas por dos años al menos, y esperar para volver a contraer nupcias. “Las viudas de la élite fácilmente contraían nuevas nupcias, mientras entre los mestizos y mulatos, las viudas quedaban expuestas a relaciones y concepciones ilegítimas,” señala (Pablo Rodríguez,1991:21). Algunas versiones del “Arroz con leche” atestiguan estas prácticas:

(...)“Yo soy la viudita
del barrio del Rey
me quiero casar
y no sé con quién.” (Fontova y Allaria Oriol, 2010:23).

Podríamos establecer la relación entre estos versos introductorios de la tradicional versión de esta ronda con otra ronda española:

Soy biudita,
Lo manda la ley,
Quiero casarme
Y no hayo con quién,
Ni contigo,
Ni contigo, sino contigo,
Qu’ eres mi bien. (Rodríguez Marín, 1882:79)

Esto indica que ninguna mujer podía prescindir de un hombre aun si había cumplido con las expectativas sociales y las demandas familiares. Además ilustra la transformación y la combinación de obras. Como resultado en este caso se torna necesaria la intervención de un varón en el juego, dado el carácter heterosexual de las obras, pero en mi experiencia las rondas siempre fueron consideradas un juego de nenas y los varones no se prestaban voluntariamente a participar. Por otro lado, cuando el juego está regulado, la participación es obligatoria, como lo ejemplifica Andrea Forcher en su entrevista. Ella relata que como alumna de jardín de infantes, quien iniciaba el “Arroz con leche” era un varón ubicado por la maestra en el centro de una ronda conformada por nenas.

En la versión tradicional no se advierte el género de la voz enunciadora, pero se infiere que es masculina ya que se manifiesta el deseo de contraer nupcias en el segundo

verso. Este tipo de unión, tanto civil como religiosa, sólo era posible entre personas de distinto género en nuestro país hasta la promulgación de la Ley 1004 en el año 2003. La versión tradicional de la canción sin introducción expresa:

“Arroz con leche,
Me quiero casar
Con una señorita
De San Nicolás.
Que sepa coser,
Que sepa bordar que sepa abrir la puerta
Para ir a jugar.
Con esta sí,
Con esta no,
Con esta señorita
Me caso yo.” (Lelli et. al., 2014:28)

También se manifiesta el interés porque sea de San Nicolás aunque no se declara la razón. Las otras condiciones que debe reunir consisten en destrezas manuales: coser y bordar, las cuales son típicamente coloniales. Punto en común con “De Francia vengo, señores”; donde también se observa la aceptación y el rechazo público de la prometida: “Esta tomo por bonita.”(Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:69). Además sobresale una acción que no se condice con el resto: “que [la señorita de San Nicolás que sea mi esposa] sepa abrir la puerta para ir a jugar”; se insinúa que esta señorita es casi una niña. La segunda versión incluida en el cancionero publicado por Melos seleccionada por Fontova y Allaria Oriol (2010) no es popular, cambia la melodía y combina el texto con otras obras que no son rondas y por lo tanto, no es parte del corpus de este trabajo. Sin embargo, la versión tradicional coincide con la publicada por Lelli et. al. Y además añade:

(...)“Yo soy la viudita
del barrio del Rey
me quiero casar
y no sé con quién.” (Fontova y Allaria Oriol, 2010:23).

En Cuba se la conoce como “La viudita del Conde Laurel” y consiste en el siguiente diálogo:

“Arroz con leche se quiere casar
Con una viudita de la capital rin ran
Que sepa coser que sepa bordar,
Que ponga la aguja en su canevá rin, ran
Aurora de mayo al campo salía

En busca de flores de mayo y abril
Yo soy la viudita que mando en la ley
Quisiera casarme y no encuentro con quien
-Tan linda y tan mona, no encuentras con quien,
Elige a tu gusto, que aquí tienes quien
-Contigo sí, contigo no, contigo me caso yo.” (Esquenazi Pérez , 2008:1)

Las nociones principales se mantienen: la intención de casarse, el estado civil de la mujer, la expectativa de que la prometida sea de un origen determinado, “la capital” precisamente, que cuente con determinadas habilidades tanto de orden práctico como estético (coser y bordar) y que existan al menos dos candidatos, uno de los cuales sufre el rechazo público: “contigo no”. Lo llamativo en este caso es el sujeto que impone lo que es legal, en la obra citada por Rodríguez Marín “manda la ley que la biudita se case”, en la versión cubana es la viuda quien ejerce control sobre la ley y tiene libertad de elegir. Cabe destacar que existe cierta similitud vocálica entre las frases “del barrio del Rey” y “que mando en la ley”. Además aparece una tercera voz que expresa la voluntad de un hombre de casarse con una viuda de determinado perfil: “se quiere casar”. Nuevamente se plantea el perfil heterosexual y una vez más, se enfatiza la importancia de la belleza femenina: resulta inexplicable que una bella mujer no encuentre candidato para contraer nupcias. Inmediatamente el hombre repite la expresión de la viuda como quien no puede creer lo que oye y se ofrece para desposarla si ella así lo elige. La mujer acepta a un pretendiente y rechaza abiertamente a otro para que la expresión “contigo no” rime con “me caso yo” y haya un final feliz como en los cuentos infantiles, es decir, casamiento.

En la versión chilena la variación está en el final, donde no se revela el desenlace. En esta canción abreviada se enfatiza el aspecto lúdico: casarse con alguien que incentive el juego pero que provenga de San Nicolás.:

“Arroz con leche,
Me quiero casar
Con una señorita
De San Nicolás.
Que sepa coser,
Que sepa bordar,
que sepa abrir la puerta
Para ir a jugar.” (Esquenazi Pérez, 2008:1)

Cabe destacar que la versión propuesta por la autora como argentina es idéntica a ésta, por lo que está incompleta.

En Uruguay cantan

“Arroz con leche,
Me quiero casar
Con una niñita
Del barrio oriental,
Que sepa coser,
Que sepa bordar,
Que sepa hacer medias
Para un general.” (Esquenazi Pérez, 2008:1)

En este caso se pretende una mujer muy joven, con habilidades manuales para vestir a un militar cuyo rango rima con el lugar de origen de la prometida, una zona residencial de Montevideo poblada por inmigrantes europeos.

En Santo Domingo circula esta versión cuyo inicio es similar al de la ronda en Cuba, el texto enfatiza la importancia de las tareas manuales que deberá realizar a lo largo del matrimonio. Lo siguiente es una adición que se basa en la onomatopeya para expresar la demanda de alimento, si nadie satisface el pedido, el encargado de la capilla perderá la capacidad de atraer feligreses.

“Arroz con leche se quiere casar
Con una viudita de la capital
Que sepa coser,
que sepa bordar,
Que ponga la aguja
en su mismo lugar.
Tin, tan,
Sopita de pan,
Si no me dan
Café con pan,
Le saco la leva
Al sacristán.” (Esquenazi Pérez, 2008:1)

En Venezuela:

“Arroz con leche;
me quiero casar
Con una mocita de la capital,
Que sepa coser,
que sepa bordar,
que ponga la mesa

en su santo lugar.
Yo soy la viudita,
La hija del rey
Me quiero casar y
no encuentro con quien.
-Pues siendo tan bella
y no hallas con quien,
elige a tu gusto
que aquí tienes cien.” (Platt en Esquenazi Pérez, 2008:1)

En este caso la unión sería con una joven de un determinado lugar (la capital), quien debe realizar eficientemente tareas hogareñas. Además, el estado de la candidata soñada y la prometida se expresa con diminutivos. Este es un recurso empleado con frecuencia en obras destinadas al público infantil. En el corpus del presente trabajo observamos que el efecto es el de infantilización de las mujeres. Se trata de una mocita y una viudita, en “De Francia vengo, señores” la mujer será cuidadita y estará sentadita. La segunda voz que interviene declara su estado civil y su condición de miembro de la realeza. Pese a su posición no encuentra pretendiente pero por su belleza, surge un centenar de ellos. Una vez más, la belleza femenina es el motivo principal sino excluyente para concretar un matrimonio. También ejemplificado en “De Francia vengo, señores”.

La versión digital del diario Ahora Mar del Plata con fecha 3 de junio de 2015¹⁹ da cuenta de un fenómeno popular: la divulgación masiva y espontánea de una acción específica, en este caso una campaña en escuelas públicas de Córdoba capital para concientizar sobre género. Para facilitar la circulación de ese trabajo se creó la página “En las escuelas de Córdoba andan diciendo: #NI UNA MENOS” en la red Facebook. Allí también se puede leer la reelaboración de la tradicional ronda “Arroz con leche”.²⁰

“Arroz con leche
yo quiero encontrar
a una compañera que quiera soñar
Que crea en sí misma

¹⁹ <https://ahoramardelplata.com.ar/>. Consultada el 17 de abril de 2018 a las 02.50 hs

²⁰ Existe además una versión que circula anónimamente por internet en formato de archivo de imagen. Se presume actual por el medio donde aparece y por el contenido ideológico, el énfasis en los derechos y la transformación social que eso implica.

y salga a luchar
por conquistar sus sueños de más libertad.”

Tanto la vía de difusión como el contenido son contemporáneos. La indeterminación del género se mantiene respecto de la obra original, pero en la actualidad no implica necesariamente una unión heterosexual. Así lo señala Andrea Forcher durante su entrevista. El término “compañera” implica una relación de igualdad; sus cualidades son la autoestima y el compromiso con la construcción de una sociedad más libre.

En tanto en Uruguay, en el marco del debate sobre matrimonio igualitario en 2013, el partido Frente Amplio propuso vía red Twitter una serie de modificaciones léxicas para conseguir mayor igualdad²¹:

“Arroz con leche,
Me quiero casar
Con una personita
De Brazo Oriental,
Que sepa querer,
Que sepa soñar
Que sepa compartir
Las ganas de jugar.”

El énfasis en las versiones contemporáneas del “Arroz con leche” está puesto en la igualdad de género. Se trata de un posicionamiento político en el que las decisiones individuales conforman la contracara del ideal patriarcal establecido desde la colonia. Lo importante es la diferencia en términos de contenido: las aspiraciones, la idea de acompañamiento, de igualdad y en especial de actividades superadoras a nivel individual y grupal en lugar de enfocarse en tareas domésticas. La libertad se conquista, mientras tanto, se sueña. Todo se resume en la voluntad del vínculo, no se propone una unión formal sino una lucha fraternal. Libertad, igualdad y fraternidad se oponen al valor de aceptación en sentido amplio planteado en la versión tradicional.

Colonialidad e ideal de belleza

²¹<https://www.lanacion.com.ar/1571699-frente-amplio-propone-cambiar-la-letra-del-arroz-con-leche>.
Consultada el 17 de abril de 2018 a las 3.16hs.

El instantáneo flechazo que altera al coronel que admira a la farolera es una idea central en una obra que data del siglo XVI y se conoce con una variedad de nombres en los veintiún lugares donde circuló. Por caso “De Francia vengo, señores”; “Las hijas del rey (moro)”; “Hilo de oro, Hilo de/e/i plata”; “Hilo(s) y/de oro”; “(Vamos jugando al) Hilo de oro”; “Escogiendo novia”; “El ajedrez”; “El hilo de oro”; “Hilito(s), hilito(s) de oro”; “Ángel de/del oro”; “El rey, el galán y la dama” o “El caballero que busca esposa”. (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:65-100). Un pastor/pastorcillo, caballero/cabayero/caballerito, escudero, galán y hasta la hija de un Marqués ha llegado presuntamente a España desde Francia. Dialoga con doña Isabel, madre de (casi siempre) tres hijas bellas celosamente cuidadas. Al inicio del encuentro la madre rechaza lo que intuye como pedido de mano de alguna de ellas. “Si las tengo o no las tengo, para mí las guardaré”. Hace énfasis en que la Providencia interviene en la subsistencia de la familia, con lo que puede prescindir de candidatos: “con el pan que Dios me da todas comen y yo también”. El viajero declara, según la versión, su enojo, decepción, agravio, disgusto, enfado, descontento y hasta *dehconsuelo*:

-Pues me voy muy enojado

Al palacio del rey,

a contárselo a la reina

Y al hijo del rey también...”

y promete divulgar el rechazo en el castillo ante el rey/la reina y su hijo/a. Con lo que logra conmover a la madre, quien le permite elegir y llevarse a la mejor de sus hijas: “de las hijas que yo tengo, escoja la más salá.”. La elección casi exclusivamente se basa en la belleza de la joven:

“Esta tomo y ésta llevo

por esposa y por mujer

que su madre es una rosa

y su padre es un clavel.”

El primer verso involucra a dos personajes y plasma la voluntad de una sola, la otra obedece “cambiando de bando” en el juego. Debe desplazarse acompañando a quien oficie de prometido. La elección léxica revela acciones propias de una adquisición. Uno

toma y lleva lo que compra; tiene plena libertad de decidir y disponer de la cosa que compró.

También:

“Por pulida y por hermosa
ésta elijo por mujer,
que me parece una rosa
acabada de nacer.”

En esta negociación no participa la mejor de las hijas, no es parte del diálogo ni se infiere aceptación y sin embargo, debe cumplir ciertos requisitos: en primer lugar debe ser atractiva, luego virgen y por último dócil. Como recompensa se le otorgará una serie de comodidades acorde a su linaje. La nobleza de la familia y por extensión de la joven equivale a una representación ideal: un perfecto jardín. En él la rosa es femenina y el clavel masculino. El dimorfismo masculino/femenino es constante en las versiones relevadas. Además existen un par de variantes que expresan rechazo basado en la apariencia: la mujer que es lo opuesto de “pulida” es públicamente rechazada a modo de sanción por oponerse a la costumbre de ocuparse de su estética. Además quien aparente una salud frágil: “leprosa” no se proyecta como procreadora eficiente y por lo tanto, será abiertamente rechazada por no responder al ideal de esposa-madre.

“No quiero ésta por tiñosa,
ni tampoco ésta por leprosa”;
“Esta no la quiero por fea y pelona,
parece una mona acabada de nacer.”

Se trata de una mujer de rostro desproporcionado además de cejas prominentes y bozo notable. Estas características físicas justifican el repudio del hombre en busca de prometida.

Algunas versiones terminan allí, mientras que otras se extienden en un diálogo presuntamente entre la nueva pareja. Según Ana Pelegrín (1996:276), en las versiones sevillanas esta canción se fusiona con otros juegos que incluyen secuencias de rapto y acoso como por ejemplo el juego de “Arranca nabo”:

“-Levanta, nabo,
-Estoy plantado.
-Levanta, cebolla,
-Estoy en la olla.
-Levanta, cobertera.
-¡Para eso sí que estoy ligera!...” *Cancionero P. Murciano* (Sevilla, 1921).

Esta serie de imperativos acoplados a epítetos insultantes da como resultado negativas asociadas a los vocativos empleados: Igual que un nabo cultivado, la mujer se queda inmóvil o como una cebolla en plena cocción, permanece quieta; en tanto que resuelve ponerse en acción con entusiasmo cuando se la designa como amante. Aquí se destaca la cosificación de la mujer, la reducción a objetos que no sólo no se consideran valiosos sino que se asocian con sufrimiento y llanto (nabo, cebolla). En una variación denominada “Hilitos, hilitos de oro” en *Lírica Infantil de México* contribuida por Mendoza se expresa una serie de intercambios a modo de ejemplo, ya que el objetivo es dejar el diálogo librado al ingenio de los participantes:

“-Te vas a palacio?

-No, aquí estoy bien.

-El príncipe te hará feliz.

-No quiero, estoy mejor con mi madre.

-Él te dará diamantes.

-No tengo deseos de nada de eso.

-Te dará perlas para tu cuello.

-No quiero, tengo las mías.

-Te dará una corona de oro, y un trono recamado de perlas.” (Mendoza (1951:105) en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 89)

El estilo no condice con el resto de la ronda ni con la concepción del rol de la mujer en la década del '50, cuando fue publicada la obra. Entonces dedicarse a la familia y el hogar era fundamental en la vida de las mujeres adultas. La versión peruana de Romero es la única que remata la ronda con un intercambio de reproches entre madre e hija:

“-Adiós mamá vieja que tanto me has hecho padecer.

-Adiós hija ingrata que algún día has de volver.” (Romero (1956:167 y sigs.) en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:91).

Otras versiones sostienen hasta el final el intercambio entre la madre y el joven. Luego de expresiones como “La mejor será de usted. -Esto tomo por esposa, Elegida por mi bien.” Se prosigue a pedir, suplicar u ordenar protección y buen trato: “Lo que te encargo, pastor que me la cuides muy bien; sentadita entre cojines bordando el pañuelo ‘el rey’; “Por Dios pido, caballero, que me la trate Ud. Bien” o “Téngala usted muy guardada”. La respuesta es siempre afirmativa en el discurso, pero en ocho casos negativa en acción:

“-Ella será bien tratada,
bordando paños al rey,
Si no hace lo que le mande,
azotitos con vinagre
para que resquemien bien...!”

En otra versión:

“-Sentadita en silla de oro,
bordando paños el rey
y azotitos con correas cuando sea menester,
mojaditas en vinagre para que le sienten bien”

En México circulaba esta versión en una publicación de 1951:

“-Trátemela con cariño, mire su cutis de armiño.
Trátemela con esmero, que es de todo caballero.
Paséela en la carroza, para que luzca la hermosa.
Y déle mucho que coma: una ración de paloma.
Y que muela en el metate nixtamal o chocolate.
Y si se pone en un brete, aviéntele el molcajete.
Siéntemela en un dosel, que es hija de un coronel.
Siéntemela en un huacal, que es hija de un caporal.
Siéntemela en un petate,
que es hija de un pinacate.”
La respuesta consistía en

“-La sentaré en la ventana,
porque es hija de Santa Anna.
La sentaré en un balcón,
por ser hija de Miramón.
La sentaré entre pilares,
por ser hija de Benito Juárez.
La sentaré en un basurero,
por ser hija del carbonero.”

Un huacal es un cajón rústico para transportar frutas o verduras y un caporal es un capataz; de modo que su hija es merecedora de una vida rústica. Un petate es un paquete de ropa o una esterilla mientras que un pinacate es un escarabajo negro y maloliente. Si consideramos el uso metafórico de este último término, observamos una carga negativa y una actitud despectiva hacia el padre de la prometida y hacia su hija, quien apenas es digna de medios para subsistir. Si se trata de la hija de militares, en cambio, amerita ser ubicada en un lugar de observación, que también es el lugar de salida fortuita asociada a los serios problemas sociales y económicos en sus respectivas presidencias. Los tres personajes nombrados fueron hombres influyentes ligados al poder y la conformación

del estado-nación mexicano. Son referentes históricos empleados para ejemplificar jerarquía social. Si se trata de la descendiente de Benito Juárez, logra ser ubicada entre pilares, aquellos ideales de federalismo y leyes que sustentaron el gobierno de este licenciado en derecho, la reforma agraria, la libertad de prensa, la separación entre la Iglesia y el Estado y la sumisión del ejército a la autoridad civil²². Por último, la hija de un carbonero será ubicada entre desechos y así padre e hija quedarán manchados. La elección de los términos no obedece exclusivamente a la rima sino que se asocian con la actividad desarrollada por los hombres cuya consecuencia recae en el trato hacia sus hijas. Se pone de manifiesto la importancia del linaje: merece buen trato por ser hija de un hombre poderoso en tanto que la paliza es consecuencia directa de las acciones de la mujer. En esta versión se cubren todas las posiciones sociales y sus respectivas posibilidades de ejercer influencia. Inicia con una suerte de decálogo de acciones para tener un buen matrimonio: tratar bien a la mujer, pasearla y alimentarla. No se expresan motivos que no involucren belleza como fundamento para tratar bien a la esposa y en esto, esta ronda se suma a las demás. Es decir, en tanto sea hermosa, merece buen trato. El ideal de belleza durante la colonia se corresponde con la naturaleza: las mujeres son tan hermosas como flores. Si además estaban ligadas al poder, un “buen matrimonio” estaba garantizado. La unión de ambas familias dominantes consolidaría ambas posiciones. El criterio de belleza es fundamental para acceder al matrimonio, tanto que permanece a lo largo de todas las versiones de esta ronda. El castigo físico como recurso disciplinario aceptado abierta y ampliamente “cuando sea menester”, también atraviesa ocho de las múltiples versiones en nuestro corpus. Belleza y obediencia son los valores centrales de esta ronda.

Por otra parte, las versiones que expresan valoraciones positivas sobre la prometida pero no están relacionadas con la belleza, no son específicas. En el *Cancionero Tradicional Argentino* se consigna:

“-Esta llevo y ésta traigo
Por esposa y gran mujer,
Que su madre es una rosa
Y su padre es un clavel.” (Becco(1960) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem: 69)

²² <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/juarez.htm> Consultado el 04/03/2018 a las 03.00hs.

El primer verso es una jitanjáfora y ésta contiene la noción de cosificación de las mujeres, se dispone de ellas como objetos. No es clara la elección del término *mujer* aparte del beneficio de la rima. Tampoco se explicita en qué consiste ser una *gran* mujer. Inferimos que el rol de la mujer es el de una figura bella, una posición irrelevante pero estéticamente agradable.

“Por esposa y por mujer” insiste el cancionero de San Juan Díaz L. y Gallardo(1939) así como el venezolano Rosales(1952). “Por esposa y gran mujer” consigna Villafuerte (1957) en Catamarca. O en el *Cancionero Popular Cuyano* Draghi (1948): “-Esta tomo por esposa

por ser su madre una rosa
y su padre un clavel.”

En este caso la prometida no tiene ninguna virtud ni característica sobresaliente, solo es relevante en términos de relaciones; sus padres son considerados influyentes.

Una variante indica:

“Esta tomo por esposa,
Elegida por mi bien,
Que su madre es una rosa
Y su padre es un clavel.”

En el segundo verso queda claro el uso del vínculo matrimonial como estrategia de ascenso social, completamente despojado de sentimientos. Los pretendientes deben obedecer a sus respectivos progenitores “por su bien”, pero en verdad es para beneficio familiar. Se exige un sacrificio personal para provecho de la familia. En la versión de Buenos Aires de “Buscando novia” publicada en *Los Romances de América y otros estudios* se combina belleza y perfección según la concepción de jardín idílico:

“-Esta tomo por esposa,
por esposa y bella flor.
Por ser su madre una rosa
y su padre un clavel.”(Menéndez Pidal (1945) en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:77)

Lo mismo ocurre con la versión chilena:

“Esta escojo por hermosa,
por bonita y por mujer,
que más parece una rosa
acabada de nacer.”

La versión cubana presenta un ligero cambio:

“-Escojo la más pequeña

por su mirada de diosa,
porque parece una rosa
acabada de nacer.”

No existe relación entre “pequeña” y “diosa”. Tampoco se indica en qué consiste una mirada de diosa. Una vez más, la cercanía fonética parece ganar supremacía en cuanto a la elección de los términos en la canción.

En Venezuela observamos:

“-Esta cojo y esta llevo
por esposa y por mujer
que parece un clavelito
acabado de nacer.”

La versión que proviene de Madrid no es del todo clara:

“Esta cojo por esposa,
esta cojo por clavel;
esta cojo por esposa,
pues me ha parecido bien.” Marco y Ochoa(1896).

Quizá le atrajo solamente o quizá le parece bien el criterio de elección.

En Sevilla tampoco se especifican las virtudes de la prometida, pero parecen abundantes:

“Y de todas las [hijas] que tenga
Escojo la más mujé.
Esta escojo por esposa.
Sarg’ usted, cara de rosa.” Rodríguez Marín(1882).

Al menos en esta versión la mujer es consciente de su belleza, la virtuosa se reconoce a sí misma como tal.

Las instancias de buen trato están asociadas con la corte; por caso la versión mendocina conocida como “Hilo de oro hilo de plata”: “-Yo le encargo pastorcillo que me la cuide muy bien sentadita en tres cojines bordando el pañuelo ‘el rey.” Lo que implica proveer un ambiente confortable para que la dama realice una actividad de lento progreso y fútil, pero simbólicamente importante: ofrecer una suerte de exvoto a la corona. Más aun, se observa la reproducción de la mentalidad colonial ya que la corte es un ambiente plenamente ajeno para los habitantes de este territorio. En otra versión, quien cumple el rol masculino responde:

“Bien cuidadita estará
y bien comidita también,
sentada en silla de plata
bordando encajes de rey.”Aramburu(1944).

El uso de diminutivos enfatiza la cosificación femenina y además se infiere una idea de infantilización. Siempre pasiva, protegida, cercana al poder pero sin posibilidades de expresar su voluntad. Nuevamente está presente la idea de protección, opulencia y primor. En la versión asturiana:

“-Ella será bien tratada,
en sillas de oro sentada,
bordando paños pa el rey.” Cabal(1925) en Gómez de Rodríguez Britos(Ibidem:71)

La sustitución de *paños* por *pañuelos* puede ser resultado de la transmisión oral. En Chile se asemeja mucho: “-Sentadita en silla de oro, bordando paños al rey.”Aguilera(1960). También se parece la siguiente contribución

“Bien cuidada la tendré
sentada en sillón de oro,
bordando pañuelos de él.” (Echevarría Bravo(1951) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:94)

Curiosa sustitución del verso que detalla la acción principal que ocupará los días de la mujer casada:

“-Bien tratada la tendré,
sentadita en silla de oro,
guardando pavos al rey.” (García de Diego(1950) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:95)

La acción de cuidar animales no es propia de alguien ligada a la corte, es una sustitución incoherente que no se compara con el poder simbólico de regalar una prenda al monarca. La compiladora objeta la mezcla de canciones al pie de la transcripción de la ronda. Tiene más sentido como se cantaba en Extremadura:

“-Bien guardada la tendré;
sentadita en siya de oro
bordando puños al rey.”(Gil(1956) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:96).

Es enfático el compromiso de buen trato en la versión madrileña:

“-Bien cuidadita estará,
bien cuidadita, muy bien;
sentada en sillón de oro,

bordando paños al rey.” (Marco y Ochoa(1986) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:96)

Esta variante, sin embargo, es algo incoherente por la presunta sustitución *de red* por *del rey*:

“-Bien tratadita, señora,
bien comidita también;
sentada en silla de plata,
haciendo puños de red.”(Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:98)

En una versión no identificada se observa el grado máximo de buen trato, equiparada con una princesa, mimada y compartiendo la mesa del rey:

“-Ella será bien tratada
como la hija de un rey,
en silla de oro sentada,
y en la de marfil también:
del pan que el rey comiere
ella comerá también;
del vino que el rey bebiere
ella beberá también.” (Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:100)

Coincide con:

“-Ella será bien tratada
como la hija de un rey;
en silla de oro sentada,
y en la de marfil también.
Del buen pan que el rey comiese
ella comerá también;
del vino que el rey bebiese,
ella beberá también.”(Santullano(1930) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:99)

La versión catalana expresa:

“-Ben será ben contemplada

En candirab’or sentada

Dormirá en brassos del Rey.” (Milá y Fontanals (1853) en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:71).

A pesar del pequeño error ortográfico, se entiende que se trata de una silla de oro. Lo destacable en este caso es la promesa de que hasta el rey le procurará atención. Por otra parte, la versión sevillana de Rodríguez Marín(1882) ofrece un menú progresivamente más abundante, lo que simboliza típicamente el compromiso de un proveedor. Si bien no promete mobiliario lujoso, propone un buen trato perceptible y se lo expresa directamente a la prometida:

“Si ustén’ha comido nada,
Comerá usted una ensalada,
Comerá usted una perdiz
Con su pico y su nariz
Y las patas coloradas.
Sarg’ usted, señá casada.”

En esta ronda se destaca el desplazamiento: la prometida debe abandonar la compañía de sus hermanas y la protección de su madre para pasar al bando del enamorado. El juego simboliza la práctica del acuerdo matrimonial utilizado como garantía de paz entre reinos o fortalecimiento de lazos comerciales entre naciones. De modo que las hijas eran garantes del bienestar de sus reinos. En cuanto al contenido, cobra relevancia la intención de adoctrinar, de aceptar la cosificación, la obligación de obedecer y la legitimación aun entre las mujeres del castigo físico ante la decepción por la conducta de la esposa.

Finalmente, el aspecto religioso. El catolicismo jugó un importante papel durante la Conquista de América; fue el sustento de quienes no conocían estas tierras y fue el medio de sometimiento ideológico más perdurable para los habitantes de América cuya cosmogonía no coincidía con la católica. España ya había dado muestras del poder de la iglesia católica durante la Inquisición. Aquí impusieron festividades, ritos, templos cerrados y lenguaje. Las figuras de las deidades también fueron transformadas.

En “La pájara pinta”, versión portorriqueña, se lee:

“¡Ah, Dios!
¿Cuándo veré mi amor?
¡Ay, Dios! (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:49;52 y 56).

También en la versión porteña

“¡Ay, ay, ay!
¿Cuándo veré a mi Dios?”

Por último, en España:

“M’arrodillo a los pies de María,
M’arrodillo porqu’ es madre mía.”

“La farolera ” culmina con

“Anima bendita
Me arrodillo en vos.”(Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:58-62)
En República Dominicana: “¡Anima bendita

Me arrodillo yo! (Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:63)

En España: “Elant’e la Bíjen

M’arrodiyo yo.” (Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:64)

En la versión mendocina de “Hilo de oro hilo de plata ” publicada por Gómez de Rodríguez Britos observamos:

“hilo ‘e todo San Gabriel”

“Con el pan que Dios me ha dado” (Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:65-100)

La versión de 1944 publicada por El Ateneo expresa:

“Con un pan que Dios me ha dado
Y otro que yo ganaré.”

La publicación de Hachette de 1960 señala:

“Vino el ángel San Gabriel”
“Con el pan que Dios me da”

La versión asturiana de 1925 incluye este pedido de la madre:

“Por Dios pido, caballero,
Que me la trate Ud. Bien.”

En “Escogiendo novia ” se observa la influencia española en esta versión porteña:

“con el pan que Dios me ha dao
ellas comen, yo también.”

La editorial Schapire publicó en 1956:

“Hilo y todo
San Andrés” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 79)

Como se observa en los ejemplos, las referencias a entes celestiales son múltiples, casi siempre como responsables de bienestar o subsistencia o mensajeros. La invocación es permanente y por eso tan cotidiana.

En este capítulo intentamos visibilizar la influencia de la belleza en situaciones sociales trascendentales como la elección de esposa; esta cualidad resulta condición necesaria y exclusivo medio femenino para acceder a un estado construido como deseable pero en realidad signado por la dependencia y la sumisión de las mujeres. La infantilización, la cosificación, la imposición de un matrimonio arreglado, la expectativa de maternidad como objetivo de vida, el castigo físico conforman un proceso de manipulación del imaginario femenino donde la iglesia participó y que inició con la colonia. Inscribir el ideal de belleza en los juegos infantiles es garantizar la reproducción de ese ideal el cual impacta en la identidad de la población alcanzada por las rondas infantiles populares. La falta de cuestionamiento primero y la idealización años después hace de estas obras una herramienta de manipulación de mentes permeables. Las rondas han recorrido un largo camino y han sufrido modificaciones, pero podemos afirmar que el lobo está.

El océano que separa nuestras costas de las europeas no impidió que nos devorara. Esclavizados unos, explotados otros. Evangelizados todos. Enfermos unos, educados otros. Dominados todos los que no eran hombres blancos devotos de un único y verdadero dios poseedores de la civilización.

III Colonialidad del ser y rondas: Soplaré, soplaré y te derribaré

En 1492 los españoles sembraron enfermedad en una tierra que no los esperaba y se llevaron semillas y oro al “viejo mundo” para calmar su hambre y alimentar su codicia. El mar de sangre derramada fue luego un mar de sangre mestiza que hoy corre en las venas de América. Como señala Bueno (1979:58) “La influencia directa y operada de negros y blancos [se dio] por mediación de las nodrizas, las negras viejas y el contacto casi permanente de amos y esclavos.”

El primer paso para construir un imperio es apropiarse de los recursos de otro lugar. Expresa Mignolo que “Las diferencias coloniales fueron construid por el pensamiento hegemónico en distintas épocas, marcando la falta y los excesos de las poblaciones no europeas, que era necesario corregir” (Mignolo, 2013:27). El empleo de la fuerza es vital en este proceso, el sometimiento de la población, esencial. El control forzoso de los cuerpos se traduce en la esclavización de los habitantes originarios. Según señala Aníbal Quijano en Mignolo (2013), “la raza surgió como una necesidad de distinción entre gentes basada en la religión y afinada en la sangre.” Luego del abuso

físicamente perceptible observamos la recreación verbal de esa práctica como parte de las estrategias de naturalización de la explotación colonial. Entonces podemos trazar una serie de rondas que ilustran un dominio sobre el cuerpo y la influencia sobre la forma de pensar de aquellos que las jugaron. “Samba Lelê” además de ejemplificar la apropiación de las mujeres da cuenta de la vida en situación de esclavitud. Salvador Bueno (1979:24) advierte que “la importación del esclavo africano aparece muy vinculada al desarrollo del cultivo e industria azucarera.” La esclavitud implica una diversidad de formas de violencia, el cambio de nombre, la imposición del sentido de pertenencia a un amo, la animalización (revisión física para verificar salud, tortura para corregir conducta), violación, disposición de los hijos de esclavos, desprecio y abandono hacia los mestizos (hijos de los amos y sus esclavas), prohibición de practicar ritos religiosos ajenos a la religión de los amos, explotación laboral, por citar algunos ejemplos. “En Puerto Rico, como en otras regiones americanas, los esclavos dedicados a las tareas agrícolas eran supervisados por mayoriales o capataces que en muchas ocasiones resultaban ser mestizos vinculados con el amo por vía sanguínea.” “La distinción más franca y real era la de la posición social, económica que fundamentaba muchas condiciones para unos y otros.” Bueno (1979:40-2). Es decir que la reificación que se advierte en la citada ronda evidencia las formas de dominio planteadas por Zulma Palermo y Pablo Quintero (2011) en su texto “La matriz colonial de poder en diálogo”. La colonialidad del poder se evidencia en la diferencia jerárquica que establecen aquellos en posición de amos por la que someten a cierta población. Argumentando supremacía racial, los blancos han sometido a los negros. La colonialidad del saber le permite a aquellos en el poder ejercer la autoridad sin ser cuestionados. En tanto los esclavos no aprendieran a leer, no conocerían cómo ser sujetos de derecho y serían dominados por el uso de la fuerza. Recordemos que Samba Lelê necesitaba una buena paliza según una de las versiones de la ronda. En esto consiste la colonialidad del ser, la apropiación de los cuerpos en términos físicos. El pedido insistente en que la mujer pise el ruedo de la pollera es otro ejemplo de control absoluto. Ni siquiera es libre de danzar.

“En la música, el negro conservó en América sus cantos rituales, muy sostenidos por los restos lingüísticos transportados a estas tierras” señala (Bueno, 1979:107-8).

Añade que “puede observarse en América la presencia de giros melódicos, motivos rítmicos, sentido tonal y organización estructural, además de las influencias africanas en los textos –términos y estructura- y en la morfología de los instrumentos musicales.” (Bueno, *Ibidem*:117).

Existe una versión más extensa que la analizada en el capítulo dos de este trabajo donde se observan puntos en común con *La paloma blanca* en prácticas cortesanas, la intensión de casarse y sus implicancias. Esta variación aparece en la página Mama Lisa’s World https://www.mamalisa.com/?t=s_cont&c=4 que contiene músicas y culturas internacionales en varios idiomas. Es un compendio virtual de obras tradicionales, al igual que las ediciones en papel permite conservar y difundir canciones.

Samba Lelê Samba
Lelê²³

Samba Lelê está doente	Samba Lelê está
enfermo	
Está com a cabeça quebrada	está con la cabeza partida
Samba Lelê precisava	Samba Lelê precisaba
De umas dezoito lambadas	de unos dieciocho azotes
(Estrilho)	(Estrilho)
Samba, samba,	Samba, samba
Samba ô Lelê	Samba oh Lelê
Pisa na barra da saia ô Lalá (x2)	pisa el volado de la falda oh lala
Ó Morena bonita,	Oh, morena bonita
Como é que se namora ?	¿Cómo es que se enamora?
Põe o lencinho no bolso	Pon el pañuelito en el bolsillo
Deixa a pontinha de fora	Deja la puntita a la vista
Ó Morena bonita	Oh, morena bonita
Como é que se casa	¿Cómo se hace para casarse?
Põe o véu na cabeça	Pon la mantilla en la cabeza
Depois dá o fora de casa	Después sal de casa

²³ Agradecemos la inestimable colaboración de Ángela Pino en la traducción de esta obra.

Ó Morena bonita	Oh, morena bonita
Como é que cozinha	¿Cómo es que se cocina?
Bota a panela no fogo	Coloca la olla en el fuego
Vai conversar com a vizinha	Ve a conversar con la vecina
Ó Morena bonita	Oh, morena bonita
Onde é que você mora	¿Dónde vives?
Moro na Praia Formosa	Vivo en la playa Hermosa
Digo adeus e vou embora.	Digo adiós y me voy.

El escenario inicial es dramático. Como consecuencia de los azotes, el esclavo sufre. El estribillo plantea un cambio rítmico y temático. Se observan luego dos planos contrapuestos en formato de diálogo: “¿Cómo es que se enamora? ¿Cómo se cocina? ¿Dónde vives? El uso de diminutivos (pañuelito, puntita) se opone semánticamente al relato cantado que avanza por la cadena interrogativa de un yo que se reifica en verbos y pronombres personales; por ejemplo, “digo adiós y me voy.”

Cuando los participantes de esta ronda indagan sobre cómo se encuentra el amor, la voz de la esclava responde que con un gesto cortesano: dejar ver un pañuelo, lo cual equivale a manipularlo o dejarlo caer frente a un caballero para propiciar el diálogo. Como en “La paloma blanca”, el amor se expresa con gestos cortesanos (reverencia o el uso de un pañuelo). Luego casarse implica una ceremonia religiosa para reconocer el vínculo, en ella la novia cubre su cabeza con un velo que el novio retira una vez que son declarados marido y mujer. La nueva pareja establece un hogar propio, por lo que la mujer abandona la casa paterna: “Depois dá o fora de casa”. Una vez casada, está a cargo de las tareas hogareñas. Cocinar es esencial, para esto se pone la olla al fuego y cumplido esto, se puede tomar un pequeño recreo que consiste en el intercambio con la vecina. Ante la pregunta final de dónde vive, la esclava responde que en Playa Formosa, se despide y se retira.

Esta ronda estructurada en diálogo entre niños que, podemos conjeturar, mantienen su condición y una niña que encarna a la esclava bonita (presumiblemente adulta) plantea una serie de consejos a partir de los interrogantes de los niños sobre el mundo de los adultos: el amor, el cortejo, el matrimonio. El consejo que los niños

buscan resulta falso, la mujer no recurre a los saberes y experiencias de su comunidad sino a las prácticas de los amos. En este decálogo del cortejo cortesano europeo se advierte más un sentido pedagógico y una representación artificial del discurso con respecto a la mujer esclava que un intercambio propio de la curiosidad infantil. No es necesario que la esclava señale que para mostrar interés en ser cortejada por un hombre en particular, la dama recurre a los gestos cortesanos que el caballero reconoce y comprende. La pregunta va dirigida a ella, una esclava, quien responde según la cultura que la somete. Son las damas quienes usan pañuelos bordados como prendas para establecer contacto con un caballero, quienes se cubren de pies a cabeza para que el prometido vea su rostro una vez que estén unidos en matrimonio, quienes organizan el hogar. Esa cultura que la margina nunca aceptaría que participara de sus ritos. Se valida a sí misma a través de ellos.

Todavía más sorprendente es la referencia al velo, símbolo de una costumbre católica: que las mujeres ingresen a la iglesia y permanezcan con la cabeza tapada o bien durante la ceremonia del casamiento, la novia se cubra toda la cabeza hasta el final del rito, momento cuando su esposo la descubre.

La versión castellana renombra la canción como Samba Lee. Es el único vestigio de su raíz brasilera. No se menciona su condición de esclava. Cambia tanto origen como naturaleza de la dolencia de la mujer. En este caso está lastimada por subestimar el peligro de intentar alcanzar la luna, se quebró al caer a la laguna. Esta modificación es clave para obliterar el espíritu de la canción original, ya no se trata de una obra sobre el maltrato hacia los esclavos sino sobre una mulata que danza.

Otra versión disponible exclusivamente en formato virtual corresponde a un proyecto cultural del Estado de Brasil patrocinado por empresas y entidades gubernamentales en 2011 para capacitar tanto a directores de coros como a coreutas. Consiste en reeditar una selección de obras populares y distribuirlas a nivel global, por lo que se ofrecen en portugués e inglés. El *Projeto Música Coral Do Brasil* coordinado por Flávio Silva y Maria José de Queiroz Ferreira incluye la obra “Sambalelê” con arreglo elaborado en 1961 por David Machado (1938-1995) y fue publicada originalmente en la colección *Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira*. Incluye

una reseña del proyecto, transcripción fonética, el texto y su traducción así como la partitura para coro mixto a cuatro voces. La cuerda de soprano tiene la melodía como es habitual y luego mantiene un diálogo con la voz de tenor después del estribillo.

SAMBALELÊ

Pisa mulata, pisa na barra da saia
Sambalelê tá doente
Tá co'a cabeça quebrada
Sambalelê precisava
É dumas oito lambadas
Pisa, mulata, pisa na barra da saia
Ô mulata bonita
Como é que se namoro
Por se o lencinho no bolso
Com as parlinhas de fora.

SAMBALELÊ

Step, step on the hem of your dress
Sambalelê is sick
His head is all broken
What Sambalelê needed
Was about eight beatings.
Step, step on the hem of your dress
O pretty mulata
How do you flirt?
Put your handkerchief in your pocket
With the pearls on the outside. (David Machado, 2011: V)

Esta versión es una combinación de las ya citadas. Conserva la idea central: el castigo físico al esclavo y la justificación de este accionar usada por los dominadores “se lo merece” o “necesitaba una paliza”. Mientras tanto, se alienta a la esclava a que baile. Esto se infiere del verso “pisa el ruedo de tu pollera, mulata”. Es el estribillo y la parte más ágil de la canción, se acelera el tempo, las palabras son cortas, fáciles de articular y repetir. Luego la voz se dirige directamente a la esclava para indagar sobre cómo llega el amor a lo que ella responde que se debe colocar un pañuelo perlado en el bolsillo discretamente a la vista. Pero esto no parece muy realista, es poco probable que un esclavo posea tal objeto o la prenda de seda mencionada en la versión anterior.

Esta obra es un ejemplo de explotación de los esclavos en la época colonial. El castigo físico y público para aleccionar individual y grupalmente a este colectivo deshumanizado así como el rol de las esclavas de entretener, en este caso con su danza.

El cambio temático es abrupto: de la paliza al baile. Sin embargo el tono de la canción es alegre y el ritmo ágil al punto que casi contradice el texto.

Como é que se namoro
Por se o lencinho no bolso
Com as parlinhas de fora.

SAMBALELÊ

Step, step on the hem of your dress
Sambalelê is sick
His head is all broken
What Sambalelê needed
Was about eight beatings.
Step, step on the hem of your dress
O pretty mulata
How do you flirt?
Put your handkerchief in your pocket
With the pearls on the outside. (David Machado, 2011:V)

Esta versión es una combinación de las ya citadas. Conserva la idea central: el castigo físico al esclavo y la justificación de este accionar usada por los dominadores: “se lo merece” o “necesitaba una paliza”. Mientras tanto, se alienta a la esclava a que baile. Esto se infiere del verso “pisa el ruedo de tu pollera, mulata”. Es el estribillo y la parte más ágil de la canción, se acelera el tempo, las palabras son cortas, fáciles de articular y repetir. Luego la voz se dirige directamente a la esclava para indagar sobre cómo llega el amor a lo que ella responde que se debe colocar un pañuelo perlado en el bolsillo discretamente a la vista. Pero esto no parece muy realista, es poco probable que un esclavo posea tal objeto o la prenda de seda mencionada en la versión anterior.

Esta obra es un ejemplo de explotación de los esclavos en la época colonial. El castigo físico y público para aleccionar individual y grupalmente a este colectivo deshumanizado así como el rol de las esclavas de entretener, en este caso con su danza. El cambio temático es abrupto: de la paliza al baile. Sin embargo el tono de la canción y el ritmo ágil al punto que casi contradice el texto.

También las mujeres blancas eran sometidas durante la colonia. Los arreglos matrimoniales acordados entre progenitores o entre padres y pretendiente no contemplaban la voluntad de la mujer sino que daban por hecho la aceptación del candidato y la inminente unión. Esta práctica se naturalizó como un deber hacia la familia y era parte del deber social de casarse y tener hijos. Ante cualquier intento de

rebelión femenina se aplicaba el castigo físico que el marido prefiriera. En “Hilo de oro, hilo de plata” quedó plasmada la violencia física como medio de disciplinar a las mujeres. De modo que el objetivo de esta ronda es que las niñas acepten que otras mujeres estén al tanto de su situación pero pretendan que nada sucede y amparen al golpeador. Quien toma el rol de madre en la ronda debe decir:

“azotitos con correas
Cuando sea menester,
Mojaditas en vinagre
Para que le sienten bien”. (Versión chilena citada por Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:81)

La colonialidad del ser establecida por el patriarcado en el período colonial era el modo de vida de las mujeres libres o esclavas, blancas o mulatas. La disposición del cuerpo femenino ha adoptado diferentes formas desde el siglo XV, pero como señala Rita Segato se repiten en la actualidad los actos predatorios del cuerpo femenino. La estrategia clásica del poder soberano para reproducirse como tal, añade, es divulgar e incluso espectacularizar el hecho de que se encuentra más allá de la ley. Las desapariciones masivas de mujeres que responden a cierto tipo físico son un ejemplo de la impunidad con la que cuentan los hombres que explotan sexualmente a las mujeres cuya vida vale está disponible para ser apropiada, explica la autora. (Segato, 2013:29). El cuerpo tutelado de la colonia es hoy un cuerpo abierto y expuesto hasta las entrañas.

Bajo el pretexto de resguardar el alma, la Iglesia Católica se apoderó del cuerpo. Tener malos pensamientos hacía necesaria una confesión. Se podía acceder a la absolución mediante rezos o el empleo de dispositivos para hacer sufrir la carne. Las deidades dadivosas veneradas por los indígenas fueron de repente un dios desconocido y castigador. Una autoridad, una fe.

Cuando el centro de la cristiandad se constituyó en la ciudad de Roma mediante el decreto del emperador Teodosio en el año 380, la Iglesia era una poderosa institución. Era necesario demostrar filiación al credo católico: presenciar misa, dar el diezmo, confesarse, peregrinar. En otras palabras, poner el cuerpo a merced de la Iglesia para proteger el alma. Ir de Romería era emprender un viaje tanto físico como espiritual y a quienes peregrinaban hasta Roma se les denominaba romeros. Los romeros de San Juan específicamente cortaban árboles para encender fogatas y para subsistir pedían vino y pan a lo largo del camino. Estas prácticas son parte de la ronda “Aserrín aserrán” que se

remonta al siglo XVI según Francisco Rodríguez Marín (1882). Las seis versiones sevillanas allí publicadas comparten referencias religiosas cortesanas, jitanjáforas y uso de violencia. Se mencionan las campanas de Montalvan (castillo fortificado del siglo XII), el pasaje de los peregrinos que piden pan y no les dan y los maderos de San Juan. Las figuras netamente cortesanas del rey, la reina y el duque son funcionales a la jitanjáfora. Se observa además un retroceso de una posición de privilegio a un dominio exclusivamente femenino y de trabajo. La mayoría de las versiones cierra la obra con una alusión al intercambio de golpes.

“Recotín, recotán,
De la bera-bera-ban,
Der palacio á la cocina.
¿Cuántos deos tiene ‘ncima?
Si (cuatro) dijeras,
No me mintieras;
Los gorpes que yebastes
Tú me los dieras.” (Rodríguez Marín, *Ibidem*: 78)

Aquí se reconoce el uso de violencia, un solo golpe dejó la marca de cuatro dedos pero la voz argumenta que actuó en defensa propia. Versiones más contemporáneas se incluyen en el cancionero de Melos donde se plasman las penurias de los que intentan demostrar su fe.

“Aserrín aserrán
Aserrín, aserrán
Los maderos de San Juan,
Piden pan, no le dan,
Piden queso, le dan hueso,
Piden vino, si le dan,
Se marean y se van.” (Fontova y Allaria Oriol, 2010:30)

En este caso los peregrinos obtienen suficiente bebida pero como era habitual consumir vino y éste contiene alcohol, afectaba sus sentidos. Esto daba pie a una mala reputación de este colectivo de religiosos.

También maza de Miranda contribuye tres variaciones de forma:

“Hacen rin, hacen ran,
Los maderos de San Juan
Piden pan, no les dan
Piden queso,
Les dan güeso
Y les cortan el pescuezo
En la plaza del Congreso.” (Maza de Miranda, 1997:51-2)

Esta obra plasma el generalizado rechazo social que debían enfrentar aquellos que emprendían una peregrinación. Los versos finales plantean la masacre pública de estas personas.

“Aserín, aserán,
Los maderos de San Juan
Piden pan, no les dan
Piden queso les den hueso
Y les cortan el pescuezo.
Los de Roque, alfandoque,
Los de rique, alfeñique,
Los de triqui, triqui, trán.” (Maza de Miranda, 1997:51-2)

En esta variante los peregrinos son asesinados por mendigar comida pero el cierre de la obra es una serie de jitanjáforas cuyo último elemento remite al final del primer verso.

“Los maderos de San Juan” propone un breve relato de dos hombres que parten expresamente en busca de oportunidades laborales e implícitamente huyen. Se exilian a lugares remotos por medios clandestinos o se trasforman en desaparecidos. Ya no están. Por eso la insistencia en la pregunta sobre su destino. Es el eco de las organizaciones de derechos humanos que reclaman saber el paradero de los presos políticos y los secuestrados durante el período de dictadura cívico-militar en Argentina.

“Aserrín y Aserrán
Se escaparon de San Juan.
¿Alguien sabe dónde fueron?”

¿Sabe alguno dónde están?

Aserrín corre a los cerros,

Hacia un arroyo Aserrán,

Van en busca de trabajo,

De ropa, casa y de pan.

Aserrín y Aserrán

Se escaparon de San Juan.

¿Alguien sabe dónde fueron?

¿Sabe alguno dónde están?

Aserrín rumbea en burro,

En carretilla Aserrán,

Por regiones muy remotas

De recorrida allá van.

Aserrín y Aserrán

Se escaparon de San Juan.

Nadie sabe dónde fueron

Nadie sabe dónde están.

¿Habrá un rincón en la Tierra

Donde se encontrarán?” (Schujer, *Ibidem*:25)

En la multiplicidad de versiones citadas en Gómez de Rodríguez Britos se mencionan las calles de San Juan, campanas, maderos, perritos, pichichos, niñitos y hasta un domador. Los peregrinos piden pan, nunca les dan. Piden queso, menos eso. Piden ají y eso sí, es decir que los golpean con fuerza.

En Perú vemos:

“Aserrín, aserrán

Los maderos de San Juan

Piden pan no les dan

Piden queso, menos eso

Chicotito sí les dan.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 189).

Aquí se reconoce el maltrato hacia los peregrinos pero se recurre al diminutivo (chicotito) para minimizar el efecto negativo de esta práctica.

Y también:

“Los maderos de San Juan

Piden queso, piden pan

Los de Roque, anfandoque;

Los de Rique, alfeñique,

Triqui, triqui

Triqui, tra.

Piden pan

No les dan

Piden queso,

menos eso.

Piden latiguito

¡Eso sí les dan!

Triqui, triqui,

Triqui, tran.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*:189).

En este caso los peregrinos tienen demandas puntuales ninguna de las cuales se satisface excepto el castigo físico. Soportar dolor era considerado prueba de devoción.

También observamos una descripción de las peticiones que se oyen conforme pasa la multitud de peregrinos:

“ Recotín, recotán

Las campanas de San Juan,

Unas piden vino

Y otras piden pan.” (Gómez de Rodríguez Britos , *Ibidem*: 185).

Además:

“Aserrín, aserrán

Los maderos de San Juan

Los de Roque

Alfandoque

Los de ñique

Alfeñique

Los de trique

Triquitrán.

Piden queso

Les dan hueso

(del pescuezo)

Piden pan

No les dan.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 187).

Esta obra emplea jitanjáforas para expresar qué piden los peregrinos y qué obtienen, en lugar de un alimento nutritivo (queso), reciben algo insuficiente y desagradable (un hueso de pescuezo).

Por último, la influencia cortesana de la colonia se hace evidente en:

“Aserrín, aserrán
Los maderos de San Juan;
Los del rey asierran bien;
Los de la reina también;
Los del duque
Truque, truque;
Los del dique
Trique, trique.” (Rodríguez Marín, *Ibidem*.:77)

La jitanjáfora se emplea para valorar el trabajo que hacen los peregrinos que van en representación de los nobles o cuentan con su apoyo.

Entre las publicaciones porteñas encontramos otra versión centrada en las campanas y la costumbre de tocarlas para llamar a misa o a un evento importante.

“Aserrín,aserrán
Las campanas de San Juan,
Unas vienen y otras van,
Las que no tienen badajo,
Van abajo, abajo, abajo.” (Aramburu (1944) en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 183).

También esta versión titulada *Los serradores de tono elevado y cortesano* inicia con una arenga al trabajo mientras desea reposo a un admirable monarca en un cómodo lecho, luego admite que los ruidos propios de esa labor se perciben de cerca como un estruendo pero a la distancia suenan rítmicos y armónicos y por lo tanto el trabajo debe continuar.

“Aserrar, aserrar, aserrar,

Maderita en el portal;
Y en pulido catre
Sosiegue y descanse
Santa majestad.
Aserrar, aserrar, aserrar,
Maderita en el portal;
Y en los golpes del mazo y escoplo
Que hieren, que dicen, siguiendo el compás:
Zas, zas, zas.
Lo que espanto parece que suena,
Pulida armonía en los ecos hará:
Zas, zas, zas.
Aserrar, aserrar, aserrar,
Maderita en el portal.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 186).

En Puerto Rico se sacrifica el sentido a favor de la rima. La obra está construida en base a la jitanjáfora.

“Aserrín, aserrán
Los maderos de San Juan;
El de Juan, come pan;
El de Pedro, como queso;
El de Enrique, alfañique;
Ñique, ñique, ñique.”(Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 184-5).

En México queda plasmado el tratamiento hostil hacia quienes mendigan. Obtienen sobras:

“Riquirrán, riquirrán,
Los maderos de San Juan
Piden pan y no se lo dan,
Piden queso y les dan un hueso

Para que se rasquen ese pescuezo.” (Mendoza (1951) en Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 187).

En Jujuy se presenta una variación donde no se explica domador de qué es la voz que se lamenta por su marginalidad o su falta de suerte. Espera de algún modo recibir alimento para subsistir pero obtiene algo inútil (astilla, una hoja, un lazo) o nada.

“Allillín, allillán

Allillín, allillán

Domador de San Juan.

Comen pan y no me dan.

Comen queso, me dan un beso.

Comen tortilla, me dan una astilla;

Toman vino, me dicen: es pino,

Toman aloja²⁴ y me dan una hoja;

Pido un vaso y me dan un lazo.” (Gómez de Rodríguez Britos, *Ibidem*: 186).

Si bien esta ronda hace énfasis en la sonoridad de los versos que a veces carecen de sentido y otras de concordancia, también plasma los inicios del cristianismo cuando ser católico implicaba sufrir penurias para demostrar la magnitud de la fe. El sufrimiento era considerado una prueba divina para comprobar devoción a la Iglesia, entrega a Dios y ser digno del cielo. La verdadera fe tenía un papel fundamental en la vida de los colonizadores, los sacerdotes que acompañaron a los soldados tuvieron la gracia de civilizar a los herejes salvajes de América cuando destruyeron sus templos, les prohibieron practicar sus ritos y les impusieron ceremonias. Rezaré rezaré y tus creencias extinguiré. En las variantes argentinas de esta obra predomina la violencia ya sea que les corten o rompan el pescuezo a los peregrinos. El trabajo de los más pobre se opone al descanso del más poderoso, los desposeídos están siempre ajenos a la abundancia y son engañados cuando demandan acceso. Por último, la oportunidad (laboral o de escape) se trama con el pasado para actualizar el reclamo de información sobre el paradero de ciudadanos desaparecidos en Argentina entre 1976 y 1983. “El silencio es salud” señalaba la propaganda de aquellos años. Pero la expresión tanto

²⁴ Bebida elaborada con miel, agua y especias.

individual como colectiva es indispensable para el desarrollo humano. En las primeras etapas de la vida ensayamos sonidos que emocionan a nuestro entorno familiar, luego por imitación adquirimos vocabulario y conforme crecemos, nuestro lenguaje adopta formas más complejas posiblemente combinadas con música.

Las melodías, especialmente si son creadas en tono mayor, le otorgan un carácter ingenuo o inofensivo a obras cuyo texto posee un contenido macabro o violento. La jitanjáfora es oro recurso propio de las obras dirigidas a la niñez. El sinsentido provoca risa y distrae del aspecto punitivo del contenido textual de las rondas en este apartado.

IV. Colonialidad y lenguaje. Pisa pisuela

La Palabra llegó a América en la palabra ajena y monológica. Por Cristo se derramó nueva sangre. Desde las sucesivas masacres de 1492, América conoce la Palabra de Dios y la del conquistador. El Nuevo Mundo fue civilizado y consciente de su barbarie gracias al lenguaje. Sin embargo, también hemos heredado juegos. Una de las formas más básicas de juego consiste en manipular el lenguaje. Sea voluntariamente en las primeras etapas de desarrollo infantil o en un ambiente donde los juguetes son escasos y la imaginación abunda. Estos juegos pueden ser improvisados o seguir un determinado formato o ciertas reglas cuando los niños tienen suficiente edad para comprender y seguir patrones.

Los juegos se transmiten por tradición, señala Huizinga y pueden repetirse incontables veces en el espacio determinado y aceptado por los participantes: la cancha, el patio, el pasillo, la alfombra de la habitación. Allí existe un orden particular que se mantiene en tanto todos sigan las reglas. El juego posee ritmo y armonía, dos características fundantes de las rondas infantiles. Consiste en una representación de algo (*dromenon*) con lo cual uno se identifica; en este caso, de las prácticas cortesanas como efectuar la reverencia, pedir la mano en matrimonio, procurar el favor de la corona.”El juego sirve, como expresa Frobenius, para actualizar, representar, acompañar y realizar el acontecimiento”. (Huizinga, *Ibidem*:32). El impacto del juego a nivel cultural guarda relación con otras expresiones humanas como los cultos religiosos ya que presentan abstracciones de acciones que se efectúan a modo de rito. También tiene puntos en común con las celebraciones en tanto se lleva a cabo en un lugar y tiempo limitado donde existe plena libertad. A nivel del lenguaje la poesía es juego, implica “culto, diversión, enseñanza, profecía”. (Huizinga, *Ibidem*:154). También “alusión, ocurrencia, insinuación, juegos de palabras o sonidos” porque la división simétrica del discurso, la rima, el sentido enigmático, los motivos y la frase elaborada artificiosamente pertenecen a la esfera del juego. (Huizinga, *Ibidem*:157y 168).

En cuanto al aspecto musical del juego, existen reglas obligatorias (convenciones de representación en una partitura), su fin no es utilitario sino generar una sensación de bienestar y alegría. También encierra un canon de belleza que tiende hacia la armonía.

[El juego de ronda] tiene una repetición temática que es algo así como el canto melódico en la música y que se remata con un estribillo, con el que se cierra además el aire musical del juego, especie de resumen en donde intervienen los elementos extraños, que a veces son más fónicos que de otra especie; elementos que los niños inventan agregando, suprimiendo o distorcionando el valor mágico, en las palabras, valor siempre presente, y en sí mismo, por otra parte, si es el que le da el mayor carácter a estos pequeños poemas de las rondas. A veces él suele ser lógico y concreto, paralelo a la acción que desenvuelve el juego (...) otras veces, utilizan palabras que traducen el nombre de objetos reales, a los que agregan voces derivadas de su oficio o sonido...en muchas ocasiones desgajan de la marcialidad de los viejos romances heroicos, voces y sonidos de los propios instrumentos. En algunos casos sólo buscan la armonía de las sílabas en relación con la extensión métrica que necesitan, utilizando cualesquiera palabras que sea con tal de conseguir ese ritmo final. (Prieto Sosa, 1967:221-2)

Los juegos basados en el lenguaje tienen por un lado un fin pedagógico en tanto propician la experimentación: combinar sonidos, rimar, articular todo un texto a gran velocidad a modo de desafío o competencia. Y por otro, tienen cierta lógica que sólo la infancia comparte; los adultos no encuentran las jitanjáforas divertidas. Dentro de los fines educativos de la literatura infantil, (Cresta de Leguizamón, *Ibidem*:47) menciona “considerar al lenguaje como formador. Esta afirmación puede conectarse con la postulación que establece la identidad de las categorías mentales y su realización verbal, a partir de la cual se van configurando las culturas de cada pueblo, con notas particulares.” En el caso de “Los Pomporerá” la lógica que sustenta la rima consiste en la relación filial de una mujer mayor con varios hijos. Inicia con una fórmula muy similar a los cuentos, no es “había una vez” sino “había una vieja”. Y como los cuentos, intenta dar la impresión de veracidad de la historia. La progresión está dada por lo que los diferentes hijos hacían y luego cierra el breve relato de un lugar ficticio llamado Pomporerá o una familia de ese apellido. Cabe destacar que las relaciones se expresan como posesión: “tenía un viejo, tenían tres hijos”. Las rimas se basan en términos inventados: “virueja, picotueja, virijos, picotudio, viruento, viregio, etc.” generalmente empleados como adjetivos. Los términos *pico* y *viruela* no se usan con valor de sustantivo sino como parte de la rima. Además se emplean prefijos que no existen: pico- y vir-. En esta obra lo principal es la jitanjáfora, por lo tanto no tiene mucho sentido. Se recita lo más rápidamente posible pero se respeta el patrón de acentuación y la separación silábica (pom-po-re-rá). Quien canta esta canción no sabe por qué la vieja es virueja, qué significa picotuejo o dónde queda Pomporerá, si todos los colegios

son viregios, para qué se dividen las palabras en sílabas o cómo, pero se ríe, articula los sonidos propios del idioma y aprende que escuela y colegio son sinónimos, pero estudio es una acción y también un lugar.

LOS POMPORERÁ

HABÍA UNA VIEJA
VIRUEJA VIRUEJA
DE PICO PICOTUEJA
DE POMPORERÁ.
QUE TENÍA UN VIEJO
VIRUEJO VIRUEJO
DE PICO PICOTUEJO
DE POMPORERÁ.
TENÍAN TRES HIJOS
VIRIJOS VIRIJOS
DE PICO PICOTUIJOS
DE POMPORERÁ.
UNO IBA A LA ESCUELA
VIRUELA VIRUELA
DE PICO PICOTUELA
DE POMPORERÁ.
OTRO IBA AL ESTUDIO
VIRUDIO VIRUDIO
DE PICO PICOTUDIO
DE POMPORERÁ.
OTRO IBA AL COLEGIO
VIREGIO VIREGIO
DE PICO PICOTUEGIO
DE POMPORERÁ.
Y AQUÍ TERMINA EL CUENTO
VIRUENTO VIRUENTO
DE PICO PICOTUENTO
DE POMPORERÁ.

Si bien esta obra ilustra el uso de la jitanjáfora, no es la única canción que emplea este recurso. “Aserrín aserrán” también se vale de él para morigerar el contenido (rechazo social o indiferencia hacia los peregrinos católicos en viaje a Roma) y remitir al ruido de serruchos con un término inventado que es la base de la rima de la obra. También “la paloma blanca” de Aurelio de Llano R. de Ampudia contiene un ejemplo de jitanjáfora:

Que os pondréis en mi lugar
De la giraldilla, giraldé
Giraldilla, que no
Hay más giralda

Que la de Sevilla. (Llano R. de Rampudia, 1922:241 en Gómez de Rodríguez Britos, Ibidem:50)

El término giraldilla significa baile y rima con Sevilla, pero el lugar no es parte de Asturias. El vocablo “giraldé” no existe.

“La farolera” presenta una serie de variaciones propias de la transmisión oral que terminan conformando una red de jitanjáforas como por ejemplo el verso “Que se ha puesto el sol” en lugar del original “de la Puerta del Sol”, “Y todas las cuentas me salieron mal” en vez de “Y todas las cuentas me salen cabal”, “Alcen las banderas” es una frase que justifica el encuentro con el coronel del que la farolera se enamora pero no existe tal idea de romance en el original protagonizado por un varón. “Me pongo a cantar” también concuerda, se trata en definitiva de una canción, pero el farolero cuenta en la versión española. Cuenta en exceso; considerando su rol sólo debería contar hasta doce. Sin embargo lleva la operación hasta treinta y dos para poder rimar:

“Y ocho trentidós.
Elante la Bijen
M’arrodiyo yo.”

El cierre de la versión mexicana de “Hilo de oro, hilo de plata” incluye dos formas respecto al trato que recibirá la mujer una vez casada. El rango del padre va de presidente a pinacate, lo que sugiere que el sentido tiene menos peso que el humor. En ambos casos se enfatiza la jitanjáfora:

“Siéntemela en el dosel,
Que es hija de un coronel.
Siéntemela en un huacal,
Que es hija de un caporal.
Siéntemela en un petate
Que es hija de un pinacate.”

Aquí se expone de mayor a menor un rango de influencias que ostentan un coronel, un caporal y un pinacate. Este último tomado metafóricamente, ya que se trata de un insecto. La petición materna consiste en ubicar a la hija del primero en un lugar de privilegio, cómodo; la descendiente de un trabajador merece sentarse en un cajón rústico mientras que la mujer cuyo padre es de muy poca importancia porque carece de influencia, es digna estar sobre una esterilla.

La respuesta del mensajero consiste en nombrar tres personajes que impactaron en la cultura mexicana. Con esta mención se reconstruye la historia de México al

momento de la conformación del estado-nación. Remata con una jerarquización de personajes según lo permite la rima:

“La sentaré en la ventana
Porque es hija de Santa Anna.
La sentaré en un balcón
Por ser hija de Miramón
La sentaré entre pilares,
Por ser hija de Benito Juárez.
La sentaré en un basurero,
Por ser hija del carbonero.

La ventana, el balcón, los pilares son espacios de observación en una casa. Según esta propuesta, la función de la mujer casada consiste en ver la vida pasar. En tanto si se trata de la hija de un hombre sin influencias, no merece buen trato por no ser de abolengo. Cabe destacar que tanto Antonio López de Santa Anna como Benito Juárez presidieron México once y siete veces respectivamente. Cuando no estuvieron formalmente en el poder estuvieron ligados a él. Santa Anna fue responsable de la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848) con la consecuente pérdida de un extenso territorio mexicano compuesto por Texas, California, Arizona, Nuevo México, Nevada, Colorado y Utah. La salida de la vida pública fue siempre tumultuosa para este personaje, quizás por eso se lo asocia en la rima con el término *ventana*, pasaje preferido por quienes huyen. Juárez se asocia con “pilares” dado que durante su mandato intentó establecer una serie de reformas significativas para el país.

También de México es esta versión que plantea el intercambio de un bien insignificante o una moneda que no existe por una princesa para desposar.

“Pues las hijas del rey moro
No me las quieren vender,
Ni por oro, ni por plata
Ni por punta de arfiler.”

Se trata de una situación absurda contenida en una expresión donde se prioriza la rima antes que el sentido.

En esta obra hay otra instancia donde la transmisión inexacta de la ronda da como resultado una jitanjáfora:

“sentadita en silla de oro,
Guardando pavos al rey,”

Sean creadas o resultado involuntario de la reproducción inexacta, las jitanjáforas son una característica central de la expresión infantil en rondas y otros juegos. Otra característica central de juegos orientados a niños es el aspecto pedagógico de la actividad. Ya que solo una obra del corpus ejemplifica esta orientación didáctica, no abrimos un capítulo específico para analizar “Juguemos en el bosque” sino que lo añadimos al presente capítulo. Esta obra propone una actividad compartida desde el nombre del juego. Puede que imite la antigua costumbre entre compositores de usar parcial o totalmente el primer verso como título de la pieza. En cualquier caso se trata de un juego colectivo y de movimiento en espacios abiertos. La parte discusiva del juego es la inicial y está organizada en un diálogo entre los niños y un participante que asume el rol de lobo. Mientras los chicos tienen una intervención estructurada, el lobo tiene la libertad de establecer su atuendo y si se viste de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba. Una vez vestido, debe contestar enérgicamente ¡Sí! ¡Acá estooyooy! Cuando le pregunten: Lobo ¿estás? Ése es el momento cuando el lobo debe atrapar a todos los participantes que salen huyendo porque el feroz animal los va a comer. En este juego los niños se exponen voluntariamente a una amenaza ficticia y controlada: un lobo que va a salir a cazarlos una vez que haya terminado el diálogo y grite “acá estoy”. La experiencia sirve para enfrentar los miedos y desarrollar agilidad o velocidad para correr. Refuerza además nociones culturales y de construcción de género. Las prendas no son solamente un modo de cubrir y proteger el cuerpo, sino un despliegue de decisiones y una forma de expresión hasta cierto punto. Hay prendas típicas para ciertas ocasiones; no se pondría patas de rana y un traje de buzo o una capa de super héroe. Sería absurdo que el lobo optara por una bufanda y sandalias porque son elementos propios de diferentes climas. Además, se trata de una figura masculina, “juguemos en el bosque mientras el lobo no está.” La indumentaria no puede ser femenina porque rompe el esquema del juego. Antes de iniciar la etapa escolar, los niños identifican entre otras cosas el género de las personas que circunstancialmente encuentran, observan que la identidad de género se construye y a partir de esos modelos culturales, definen su posicionamiento y forma de relacionarse. En el jardín de infantes, por ejemplo, cuando los alumnos forman para saludar e iniciar o terminar la jornada, se organizan por sala pero en dos filas, una de varones y otra de mujeres. Los baños pueden estar separados con la misma lógica y en algunas instituciones, el listado de alumnos también está

organizado según esas dos categorías. De modo que el impacto de la escuela en la construcción identitaria del género de los sujetos es muy anterior a la ley de Educación Sexual Integral en vigencia.

Sin importar su orientación, todo niño disfruta compartir juegos y explorar diversas posibilidades. En estas variaciones surge el absurdo, fuente de humor y diversión. Igual que el sinsentido bajo el acuerdo del juego. La jitanjáfora puede emplearse en cualquier momento, solo requiere imaginación. Tanto el lenguaje como la creatividad son flexibles. Mientras se trate de un ejercicio temporal de la plasticidad del lenguaje, se ponen a prueba las reglas que lo rigen. En otro tipo de juegos las normativas indican número de participantes, roles, ganador, etc. Pueden variar, pero existen siempre. Si bien jugamos para reír, el juego es cosa seria.

Conclusión. Colorín colorado

El eco de los romances españoles replicado durante generaciones en gran parte de Nuestra América ha dejado marcas perdurables en el imaginario social. Si bien no se cantan con tanta regularidad como solía suceder durante la época colonial, las rondas infantiles contribuyen de alguna manera a perpetuar el pensamiento patriarcal y dominante propio de la Conquista. Este tipo de juego tiene impacto en el imaginario colectivo actual parcialmente gracias a la escuela inicial. Algunas maestras manifiestan que sus alumnos aprenden rondas de sus abuelas, quienes proponen que la escuela colabore y las transmita cuando les falla la memoria sobre una obra en particular. Son actividades que se prestan para fines tanto lúdicos como pedagógicos.

Las editoriales tienen un rol muy importante en este sentido, son fundamentales a la hora de alfabetizar y previo a esa etapa, los libros de ilustrados proporcionan un vínculo con alguien que lee en voz alta y así fomenta el amor por la lectura. Hasta ahora las editoriales han intentado rescatar las rondas infantiles del olvido, nunca se han propuesto analizar su contenido, mucho menos cuestionarlo. Hay publicaciones con partituras, con explicaciones de cómo se juegan, con soporte de audio, con ilustraciones y todas alegan que es un esfuerzo o un aporte para preservar la tradición. Sin embargo existen diversas versiones. De modo que la preservación es parcial. El formato virtual cumple la misma función que el tradicional en papel, preservan y difunden canciones de origen diverso. La ventaja del soporte digital es que permite el aporte de los usuarios de

la página, pero no siempre incluye explicación de cómo se juega, partituras o versiones completas de las obras.

Pese a que no intentamos demostrar si las rondas se juegan en la actualidad, el pequeño relevamiento demostró que están vigentes. Aun sin el sondeo, el hecho de que circule virtualmente una versión alternativa del “Arroz con leche,” demuestra que son parte del imaginario. De otro modo sería absurdo intentar reemplazar el contenido por ideas más actuales. Estas versiones más actualizadas han aparecido anónimamente a través de las redes sociales, por medios tecnológicos y así conservan su carácter popular. Sin embargo, titularlo “Otro Arroz con leche” inmediatamente remite al original que se intenta desplazar.

Si bien América Latina ya no es formalmente una colonia española, tenemos pendiente la tarea de librarnos de mandatos patriarcales. Casarse ya no es prioritario para las mujeres, tenemos libertad de seguir nuestra vocación y desempeñarnos en cualquier disciplina. Sin embargo, además de la desigualdades laborales, existen una multiplicidad de espacios, acciones, propuestas basados en la masculinidad hegemónica como concursos de belleza, programas televisivos “para la mujer” que abarcan invariablemente moda, cocina, trabajos manuales y salud. Ignoran política, ciencia, deportes o inversiones bursátiles como si los únicos intereses femeninos fuesen estar en forma, verse bien y decorar ambientes. Las revistas orientadas al público femenino también ofrecen lo último en tendencias de moda, salud y decoración. Las jugueterías tienen un sector para nenas donde predominan las muñecas y el color rosa y otro para varones, donde se exhiben autitos, pelotas y armas. Por otra parte, las celebraciones del Día del padre se caracterizan por hacer regalos de rubros determinados: tecnología, vestimenta cotidiana o deportiva mientras que los regalos propios del Día de la madre eran hasta hace menos de cinco años electrodomésticos, según las campañas publicitarias, perfume, accesorios o prendas de vestir. Es decir que mantenemos la segmentación por género, hay “cosas de nenas” y “cosas de varones.” En esta perspectiva se asume que los padres comprenden el funcionamiento de aparatos, pero no entienden de colores. En tanto las madres merecen “ayuda en sus tareas” (cocinar, lavar,

planchar, limpiar). Aunque es gratis, la ayuda no se traduce en relevarlas de sus “deberes.”

Estas señales de pensamiento colonial se articulan con recuerdos infantiles. Teniendo en cuenta que la infancia es la etapa de vulnerabilidad y formación identitaria, las experiencias de ese período son cruciales. Los juegos y la socialización ocupan gran parte de la fase de desarrollo y es entonces cuando hay contacto con rondas. Estas obras no se cantan cotidianamente pero sí son preservadas en el ámbito escolar, donde diversas generaciones se encuentran. De modo que el impacto persiste y el imaginario social se alimenta. El sentido lúdico de las rondas enmascara valores y la carga ideológica de éstos, mientras que el ritmo y la melodía hace memorable el aspecto pedagógico y normativo como en el caso de “Juguemos en el bosque”, “Samba Lelé” o “Aserrín Aserrán”.

Durante la época colonial el contenido de las rondas alimentaba el fervor religioso, aquel que daba esperanza de una vida mejor a los creyentes pero materializaba el infierno para los blasfemos, quienes se negaban a seguir los mandamientos o disposiciones católicas. Esto se traducía en un control de acciones y pensamiento. Considerando que Dios todo lo ve y que la Iglesia católica asignaba un castigo a cada pecado, era imperativo demostrar devoción. La fe, entonces era parte de la vida cotidiana y la participación en la iglesia era un asunto tanto familiar como social. Una serie de prácticas conocidas facilitaba la sensación de comunidad en esta tierra extraña al tiempo que daba prueba de la bondad de los conquistadores por evangelizar a los salvajes herejes. La religión fomentaba la castidad, la obediencia y la unión familiar. La rigurosidad de los preceptos católicos se observa en parte de nuestro corpus.

El compromiso con la fe a nivel individual implicaba practicar la castidad, este mandato era especialmente estricto para las mujeres. Desobedecer este precepto significaba deshonorar a toda la familia además de comprometer de por vida la posición de la joven. Esto le otorgaba a la Iglesia dominio sobre el cuerpo. La viuda debe volver a casarse para contar con protección, el esposo puede disciplinar físicamente a su esposa si lo decepciona o contradice igual que los amos con sus esclavos, como Samba Lelé.

La obediencia a la autoridad y la normativa eran cruciales en el siglo XV. La colonización se sustenta tanto en imposiciones como en la apropiación de un territorio particular y todo lo que existe en él. Los cuerpos, lo que hacen, dónde viven, cómo hablan, cuándo, su trabajo, su descanso, su recompensa y su castigo. Se utilizó a la población local como fuerza de trabajo y a los africanos secuestrados, como esclavos. Todos sometidos. Además de los diversos castigos físicos aplicados a los esclavos, sirvientes y esposas se empleó una fuerza de dominio más perdurable: el lenguaje. Con él la ideología propia de la colonización. Lo que implicó una jerarquización social y racial; la consciencia de ser desde entonces extranjeros en la tierra que nos vio nacer.

Ese destierro simbólico puede ser sobrellevado mediante estrategias que desmonten los dispositivos empleados para ejercer dominio. Por ejemplo adaptar el lenguaje a las necesidades particulares de esa comunidad y explotar sus posibilidades alofónicas con jitanjáforas. Las rondas son parte de esos juegos lingüísticos.

Sin embargo, los juegos están orientados como bien saben las maestras jardineras. No son actividades meramente placenteras. La mayoría de las rondas del presente trabajo han sido creadas para consolidar y perpetuar la ideología patriarcal propia del colonialismo español. Tanto los valores como las normas se traman con ciertos patrones rítmicos de modo que a nivel social no sean percibidos como manipulación. Si la propuesta tiene sentido lúdico, la sociedad no analiza ningún otro aspecto de la obra; no se evalúa el impacto de ese juego. Es por eso que la manipulación ideológica en canciones infantiles es tan efectiva y ha perdurado tanto tiempo.

Anexo

Transcripción y registro de entrevistas a docentes de nivel inicial

Las entrevistas se realizaron en base a una encuesta para poder sistematizar los datos y confirmar si las rondas infantiles tienen uso en sus instituciones. Se detallan los interrogantes y las respuestas obtenidas en el jardín de infantes Domingo Zípoli, Raúl Ferreyra, Herbert Diehl y el jardín maternal Amores.

1) ¿Emplea rondas infantiles?

2) En caso afirmativo ¿Cuáles?

3) ¿Consulta si hay versiones o las extrae de una compilación y las versiones no las tiene en cuenta?

4) ¿Cuándo se emplean las rondas?

5) ¿Con qué finalidad u objetivo son utilizadas las rondas?

El Jardín del Zípoli era una visita obligada, se trata de una institución pública con orientación musical de gran trayectoria y prestigio. Llegué sorpresivamente y encontré a la directora en plena tarea organizativa de un viaje. Tuvo la gentileza de dividir su atención para contestar mis interrogantes. El registro fue escrito exclusivamente porque la calle Maestro Marcelo López es muy transitada y eso hubiera interferido al momento de desgrabar el audio. A continuación, las notas.

Las rondas se usan en actos escolares (25 de mayo). Sólo La Farolera como juego de época y el Arroz con leche. Versiones tradicionales o audios ya preparados o versiones de internet, no contribuciones familiares para poder unificar la letra y no confundir al niño. No se usan en otras ocasiones.

Andrea Forcher es la directora del jardín Raúl Ferreyra y me concedió la entrevista que a continuación se transcribe.

Andrea-¿Cuál es la[ronda] que cantamos?

Nancy- Exactamente. Primero que nada ¿si se cantan o no las rondas infantiles?¿Cuáles?

A.-Mirá, una...eh...

N.- Y¿Cuál es la versión que circula del Arroz con Leche?

A.-Lo que pasa es que bueno, nosotras entre maestras, por ahí es como que...que cambia la versión. ¿Cuándo usamos como la ronda? la...el Arroz con Leche es al comienzo, en las salas de cua... Acá tenemos sala de cuatro y de cinco, no hay sala de tres. Entonces los primeros días, que es la ambientación vienen los padres. Entonces una forma de unirlos, de unirnos, es cantando el Arroz con Leche.

N. -Ahá.

A.-Y cantamos entre todos el Arroz con Leche, una de las actividades que hacemos ¿no? Entonces los papás les dan la mano a los nenes o hacemos una ronda de nenes y afuera los padres y cantamos la canción del Arroz con Leche y la cantan sin...CD...la cantamos todos.

N.-Claro. Sí, sí.

A.-Y suele pasar que como no siempre somos las mismas maestras porque hay maestras suplentes, siempre canta una y la otra va siguiendo pero al...hay partes que no las decimos igual.

N.-Claro.

A.-Eh...¿Qué?¿Vos querés que yo te la cante?¡No!

N.-No, necesito un recitado de cuál es la versión porque ya con las primeros versos ya me entero cuál es...

A.-Arroz con Leche me quiero casar

N.-Ahá, claro.

A.-Es así.

N.-Hay una nueva versión.

A.-Con una señorita de San Nicolás.

N.-Hay una nueva versión.

A.-Ah, hay una nueva ¿Cuál?

N.-Uy, es..es.. quiero votar...y... sí, quiero una compañera. No “me quiero casar”, busco una compañera...eh...

A.-No, nosotros la seguimos como..., me parece como la tradicional.

N.-Claro.

A.-Arroz con leche, me quiero casar con una señorita de San Nicolás, que sepa tejer, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar.

N.-Con esta sí, con ésta no...

A.- Con esta sí, con ésta no...Con esta señorita me quedo yo.

N.-Me caso yo. Sí.

A.-Me quedo yo, no, bueno. Yo digo me quedo, pero “me caso yo”.

N.-Sí.

A.-El tema, ahí surge y uno se tendría que preguntar qué pasa porque en la ronda no hay solamente mujeres.

N.-Claro.

A.-Hay también varones. Y ahora con la cuestión de género ¿Por qué no me puedo casar con una nena? ¿Con una señorita? Y ¿por qué no... siendo señorita con otra señorita? Eh...hasta qué punto, no discriminás cuando cantás la canción.

N.-Claro.

A.-Eh...sí.

N.-Es que la ronda está hecha para que la canten mujeres, y sin embargo es “soy la viudita del barrio del rey, me quiero casar y no sé con quién, con ésta sí, con ésta no, con esta señorita me caso yo”. O sea una mujer es...siempre estuvo planteado que una mujer se casara con una mujer.

A.-Claro, pero yo ¿no es cierto? cuando lo jugábamos, yo, cuando iba al jardín ¿qué nos hacía la maestra? Nos hacía hacer la ronda, siempre había un varón al medio, que era el que se iba a casar.

N.-Claro.

A.- Y “la viudita” no decíamos, o sea era como que... era... un rey, un príncipe que elegía entre medio de todas

N.-Claro

A.-Con quién casarse, con quién quedarse en realidad, no casarse. Ella decía con quién quedarse.

N.-Sí, uno no piensa qué es lo que tienen las rondas, pero son tremendas.

A.-Mhm, sí.

N.-Esta de Hilo de oro, hilo de plata dice, bueno, hacen como la transacción de ...la entrega de la hija, y dice bueno “se la encargo que la trate bien”. “Sí la voy a tratar muy bien”, promete el paje, el caballero, el príncipe, etc. El sujeto, digamos. Eh...que la tenga en silla de oro bordando pañuelos al rey, y si no los borda bien, azotitos con vinagre para que le requemen bien.” O sea que una acepta ser entregada, sin voluntad, a casarse, que no te preguntaron y si no te portás bien, que te flagelen...

A.-Y trabajar para él.

N.-Claro. Para tener el favor del rey también de paso. O sea, yo trabajo para vos, te hago quedar bien con el rey, si no, me castigas y...y aceptemos eso. Una mujer acepta que otra mujer que entrega...eh, sea azotada o...

A.-Sí, golpeada...

N.-Sí, básicamente sí, o sea esas

A.-Y ¿cuál otra dijiste? De las...

N.- Eh...la paloma blanca, eh...Juguemos en el bosque...

A.-Bueno, en realidad La Paloma Blanca sería como la más leve.

N.-Sí, pero..no. De las versiones que conocemos. De todas las versiones, eso es lo que me interesa de esa canción. De todas las versiones que se presentan de la Paloma Blanca, que es pinta, que el limón, que el pico, que la rama, que la flor que no sé qué...pero siempre tiene la última parte: la reverencia y el besito en la boca. "Pero no, pero no, pero no, que me da vergüenza, pero sí pero sí pero sí, porque te quiero a ti." O sea que termina transando. Termina aceptando.

A.-Mh. Sí.

N.-Hay...hay cuestiones muy muy fuertes planteadas.

A.-En realidad todas son muy machistas.

N.-Sí. Excepto las que son de corte lingüístico. "Había una vieja virueja virueja, de pico picotueja"...

A.-Sí.

N.-Que no tienen sentido, justamente, no plantean nada porque no tienen sentido, porque son puro...lenguaje.

A.-Sí.

N.-Son pura articulación...

A.-Repetición...

N.-Y juego.

A.-Sí.

N.-Es juego...

A.-Que les encanta...

N.-Es juego lingüístico, es como un trabalenguas, largo.

A.-Sí, sí. Y...yo esa siempre se la...se la...se las canto y después tenemos el libro de Los Pomporerá.

N.-Mmm.

A.-Eh...Porque a mí me la...me la... cantaba mi papá, entonces... me encanta y... como que la incorporé y es larga.

N.-Sí.

A.-Como que acá en este jardín no se conocía, o no la cantaban. Entonces yo para mí, el desafío en sala de cinco, era que los chicos se la tenían que aprender. De memoria y rápido. El objetivo era que... para el lenguaje y rápido. Después, conseguí el libro de Los Pomporerá pero con una versión, como vos decís, diferente a la que yo sabía. Yo eh...como más popular, me parece a mí. Pero sí, si uno se pone a pensar ahí participa el hombre y la mujer y en realidad la que lleva el mando es la mujer. Porque después aparece el viejo, el viejo viruejo. Y yo ahí le adapté. ¿Ves? Sí hice una adaptación. Porque viste que dice, en una parte “tenían tres hijos virijos virijos, de pico picotijo de Pomporerá. Uno iba a la escuela, vireula viruela de pico picotuela, de Pomporerá. Otro iba al estudio virudio virudio de pico picotudio de Pomporerá. Y otro iba al colegio, creo que dice, viruejo viruejo de pico picotuejo de Pomporerá.” El del estudio, yo dije “bueno, es la oportunidad de decir uno iba al jardín.” Porque el estudio...

N.-Claro.

A.- ¿A dónde? ¿Cómo? Entonces, di...Al final yo le digo:uno...no digo el estudio, uno iba...eh... “uno iba al jardín, chirubín chirubín de pico picuitín de Pomporerá.

N.-Ahá.

A.-“Y aquí termina el cuento, viruento viruento de pico picotuento de Pomporerá.” Entonces en el jardín y la versión que sale, que le damos a los chicos para la casa, está incorporado el jardín. Como en realidad no tiene autor, y es... popular...

N.-Exacto.

A.-Uno la puede adaptar a sus necesidades y a mí me...me surgió la necesidad, porque ¿qué hacíamos en la sala? Interpretar. Interpretar los personajes. Bueno, y es una...y, y...¿dónde iba? Al estudio ¿Y qué es el estudio? Bueno la escuela, sí...el colegio...bueno. No hay nada del jardín. Entonces, bueno, vam..está...ahí aparecía el jardín. Pero después cuando leíamos en el libro de *Los Pomporerá*, aparecía el estudio.

N.-Claro.

A.-Pero no dice del jardín. Y bueno, ahí surge, bueno, la seño la aco...la acomodó, para que también nosotros participemos. La forma de participar es que nos identifique, que diga el jardín. Entonces ahí participábamos, si no es como que estábamos afuera de la...de esa... poesía, que en realidad está hecha como hecha como una canción. Eh...bueno.

N.-Bien. O sea que circula la tradicional del Arroz con leche, conocen la Vieja Virueja, o sea que parte de mi corpus no está tan...este... descolocado y sí circulan. Qué interesante.

A.-¿Cuándo aparecen las...las canciones...eh...tradicionales? Por ejemplo, la de la Paloma blanca, alguna vez, alguna canción la in...eh...alguna seño la incorpora para eh... cuando trabajamos la época colonial, ahora en mayo. Porque hace como a la época. Entonces resurge esa canción. Igual que resurge la de la Faro...eh...de la Farolera. Entonces la Farolera, entonces interpretamos la canción. Es decir farolera, una fa...Cantar la canción de la farolera aparece después de haber visto los vendedores ambulantes y los servidores públicos de la época colonial. Entonces relacionamos ese farolero con la farolera que andaba encendiendo los faroles y ahí tiene, cobra sentido esa canción.

N.-Claro, es que la farolera es EL farolero, originalmente. Y obviamente no se enamora. Eh...pero sí cuenta. Y la versión que tengo es andaluza y está transcripta con apóstrofes. Porque dice “me pongo a contá y toda’ la’ cuenta’ me salen caba” O sea que todas las... todos los finales, todas las sílabas están elididas porque los andaluces se tragan la última sílaba.

A.-Ah. Mirá vos...

N.-O sea que cuando yo leí eso, me salieron los colmillos. Dije esto...¡esto es esto! Es inevitable. No figura origen ni año, pero está ahí. Está ahí en el texto.

A.-Está en el texto.

N.-Está en el texto. Porque además cuenta. Cuenta las horas, porque es lo que hace en su trabajo, digamos, depender de cuándo tengo que encender los faroles.

A.-Claro.

N.- Así que, ha sido interesante. Está siendo...

A.- ¿Ya pusiste vos la Farolera ahí para?

N.-Sí.

A.-Ah. Bueno esa sí aparece como te digo en esta época, mayo. Aparece la canción de la Farolera. Sí. No sé si alguna vez acá la mandamos escrita a la casa. Pero sí el Arroz con leche y la de bueno, los Pomporerá que a mí particularmente me encanta, entonces la incorporamos. Me parece que para repetir y acordarse y como vos decís como trabalengua, pero divertido, que lo puedan...y que es fácil en realidad, después cuando

ya te lo aprendes. ¡Seño, tan larga y te la aprendiste! Sí, y yo les decía “y sí y ustedes la van a aprender”. No, es muy larga. Entonces íbamos por verso, aprendiendo. Los ayudaba, en el siguiente, nada y así. Y terminaban fin de año y se acordaban, se la sabían de memoria. Bien. Sabían toda. Completa.

N.-Me dijo la secre que hay un proyecto...que involucra rondas infantiles.

A.- En realidad, tenemos con...eh...en el proyecto nuestro de articulación con la escuela primaria, nos planteamos trabajar en la lectoescritura con pequeños versos de algunas canciones. En una está el Arrorró. Porque en el jardín nosotros le enseñamos lectoescritura a través de la oralidad, pero también aparece la escritura. Entonces tenemos para que, porque después en la escuela primaria ellos en primer grado, retoman y comienzan desde esa. Nos habíamos fijado cinco. Una es el Arroz con Leche, el Arrorró, Cucú cantaba la rana, porque la repetición hace que ellos, sea más fácil para poder leer...Bueno y en el tema del Arrorró es interesante, porque también lo tuvimos que escribir y acordar de qué manera lo íbamos a enseñar todas las salas. Porque si no, teníamos diferentes versiones y nosotros apuntábamos, bueno a los comienzos y los finales de cada palabra para que les sea más fácil. Después otra que tenemos es “Este dedo es la mamá, este dedo es el papá”, que...no sé si es tradicional o no y también nos tuvimos que poner de acuerdo y escribirla para que todos enseñemos de la misma forma. Por ejemplo la que más trabajamos es el Arrorró. Tenemos así, con carteles...Carteles completos...con

N.-Frasas solas...

A.-Frasas solas. Y después terminan llevándose a la casa esto y después pueden leerlos siguiendo, señalando con el dedo y como te digo, en la escuela primaria retoman esas cinco canciones para continuar con la lectoescritura. Arrorró, Arroz con leche, Cucú cantaba la rana. Bueno, la del dedito y el...elegimos no una canción sino un cuento que es de repetición ... es el de...la historia del nabo.

N.-Mhm. ¿Por qué Cucú y no otras que también incluyen repetición? Porque...

A.-Porque cuando pensamos el proyecto, la directora...participaba yo y otra seño, el Cucú, nos gustaba.

N.-OK.

A.-Y dijimos así como muy democráticamente, eh...¿qué nos gusta? ¿Qué nos gusta de la infancia? A mí, eh... No la pusimos, pero bueno, a mí me hubiese gustado Los

Pomporerá, pero bueno, el Arrorró me gusta. Entonces bueno, Arrorró, Cucú y la señora Nancy era la de Arroz con Leche. Entonces bueno cada una eligió una. Que veíamos que tuviese repetición. Cómo empiezan y cómo terminan. Que más allá de que nos gustaban, le encontrábamos sentido, porque la elegíamos.

N.-Claro, sí.

A.- Sí, podríamos haber elegido otras...

N.-Claro, sí. Porque la oralidad tiene que tener repetición porque de otro modo no se puede mencionar o sea, no es como aprenderse La Ilíada, que también tiene repetición. O sea, todo lo que tenga un componente oral va a incluir repetición.

Concluye la entrevista para que la directora pueda atender una llamada y retomar sus obligaciones.

La otra entrevista grabada corresponde a un intercambio con una maestra del Jardín materno infantil Amores, Gisel Alvarez.

Nancy-Primera pregunta ¿Si se usan o no las rondas infantiles?

Gisel-Eh...sí. ¿Las rondas infantiles clásicas?

N-Ahá.

G-Eh...Sí, sí sí las usamos. Por lo general en los juegos del patio...eh...a la Ronda de la Batata, el Arroz con Leche, el Lobo está o no está. Por lo general son las que más los atrae a ellos que son tan chiquititos. Porque tenemos de uno a tres años, entonces como que les gusta más ese tipo de ronda. Pero sí, sí las usamos.

N.-Fantástico ¿Y cuál es la versión que circula del Arroz con Leche?

G.-Y...la clásica. O sea la... de María Helena Walsh.Eh...no conozco otra, o sea no..

N.-La que dice "me quiero casar".

G.-Claro. Sí sí sí. Exactamente. Sí sí sí. No como la nueva, esa que ha salido ahora, que quiere ser trabajadora, salir ...No, esa no. La clásica. Porque por lo general lo que...cuando hacemos rondas es juego cua... Nosotros tenemos una parte donde hacemos en el patio que son juegos tradicionales con rondas clásicas tradicionales. Entonces de esa manera...porque ¿qué...¿Cuál es el objetivo nuestro? El objetivo nuestro es...dejar de lado un poco la tecnología y todas las canciones nuevas que existen hoy y utilizar lo que se utilizaba antes. Eh...dibujar en el patio de la escuela, del jardín es este caso, con tizas, jugar al viejito toca la lleva. Entonces bueno, es como que todo se va entrelazando entre las cosas. Entonces por eso como que no fomentamos sí

obviamente canciones nuevas y cosas nuevas, pero justo en esa parte nos volcamos a lo tradicional para rescatar un poco de lo que era el juego masivo con los chicos y todas esas cosas. Por eso aparecen las rondas tradicionales. Por eso.

N.-Qué interesante. Qué interesante. Es la primera vez que alguien sabe que circula una nueva versión del Arroz con Leche

G.-Sí, no, sí sí sí. Yo la escuché.

N.-Y que eligen no usarla. Porque no...

G.-Claro, porque no...no condice o sea con lo que nosotros buscamos acá. ¿Qué pasa? Hoy en día desde que los chicos de un año vos le das un celular y ellos lo saben manejar re bien. Entonces bueno, lo que nosotros buscamos con ese tipo de juego es que los chicos. Em...lo que nosotros buscamos es o sea que, que aparezca ese juego, que aparezca la Ronda de la Batata, que aparezca el Lobo está o no está. Y que sepan cómo se juega; porque por ahí escuchan las canciones con todas las canciones infantiles que hay ahora, pero no saben cómo se juega, entonces de chiquititos empezar a enseñar. Y hoy no está el juego en la calle, entonces su lugar de juego es acá en el jardín, bueno, la escuela. Eso es interesante recalcarlo porque muchas veces las señas se abocan a lo que es enseñar lo teórico, lo que está en la currícula, pero por ahí una se olvida.

N.-Bien, eso es todo. Muchísimas gracias por la colaboración. (La docente es requerida para recibir al turno tarde).

En otros casos, el contacto fue virtual. Se adjuntan los correos.

9 jun. 2017 21:13

Nancy Picón

para mmontesdiehl

Hola, Magdalena. Estoy investigando sobre la axiología de las rondas infantiles populares. Lo que necesito es entrevistar maestras de nivel inicial para saber si se usan en la actualidad o no. El libro de Maza de Miranda titulado *Se me ha perdido una...ronda* es parte de mi bibliografía pero a veces afirma que se usan y otras sostiene categóricamente que son parte del pasado. Yo señalo que no se trata ya de un juego habitual, pero subsiste en el ámbito escolar. La encuesta es muy breve: ¿Emplea rondas? ¿Cuáles? ¿Por qué ésas y no otras? ¿Cuándo se emplean? Me recibieron en el Zipoli, el Raúl Ferreyra y Amores. Dos instituciones públicas y una privada. Sería bueno contar

con datos de una escuela orientada en música de la esfera privada. Gracias por tu tiempo, Nancy

15 jun. 2017 8:35

Magdalena Montes Diehl

para mí

Hola Nancy, cómo estás? Te mando las respuestas de dos años de música de la escuela, que trabajan en Nivel Inicial y Primario. Espero que te sirva!
Saludos!

Respuesta de Antonela

Hola Magda. Respondo a las preguntas en orden de aparición. Espero sirva.
Si, en nivel inicial se emplea la ronda no solo como medio para un fin, sino con un fin en sí mismo. Algunas de las rondas que uso son "Abra Roda" (invita a hacer la ronda, moviendo determinadas partes del cuerpo cuando la letra lo sugiere), "A la rueda rueda" de Marta Gómez por su belleza musical y poética. "Namarié" que es la ronda del sol, y con las manos pintamos los rayos. Las empleo después de la iniciación para ubicarnos antes de comenzar la actividad. O, a veces, la actividad misma es el Juego de Ronda.

Respuesta de Verónica

*Sí, empleo rondas en jardín.

*Tradicional o canciones nuevas que se pueden adaptar como rondas.

*No tengo prejuicios en trabajar con ningún tipo de rondas.

*Las empleo en diferentes ocasiones y para distintos fines, por ejemplo:

- Integración grupal (al iniciar el año por ejemplo...)

- Desarrollar contenidos propios de mi materia (encontrar y marcar el pulso de una canción, trabajar diferentes caracteres, tempos, volúmenes musicales...)

- Desarrollar aspectos de expresión corporal, (lateralidad, ubicación en el espacio...)

Y por último simplemente para divertirnos y jugar!!!

Bibliografía

Bakhtin, Mijail en Ibañez, María Susana. (2010). “La pedagogía dialógica de Mijail Bakhtin.”

<file:///C:/Users/PC/Downloads/1950-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4987-1-10-20140218.pdf> Consultado el 31 de octubre de 2018 a las 10.16hs.

Boaventura de Sousa Santos. (2007). *Conocer desde el Sur para una cultura política emancipatoria*. Bolivia: CLACSO, CIDES – UMSA, Plural editores.

<https://mail.google.com/mail/u/0/#search/mirian/FMfcgxmTnFRtSpwMbbZcWHDMzJPpIVjz?projector=1&messagePartId=0.1> Consultado el 31 de octubre de 2018 a las 10.32 hs.

Bourdieu, Pierre. (1997). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bueno, Salvador. (1979). *Introducción a la cultura africana en América Latina*. UNESCO.

Castoriadis, Cornelius. (2010). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets editores.

Colombres, Adolfo. (1995). "Palabra y artificio: las literaturas bárbaras." En Pizarro, Ana. (org.) (1995). *América Latina: palabra, Literatura e Cultura*. Vol. III. Campinas: Memorial Editora da Unicamp.

Connell, Raewyn. (2002). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. <https://es.scribd.com/doc/130847211/Connell-R-W-Masculinidades> Consultado el 31 de octubre de 2018 a las 10.48

Cortázar, Augusto. (1964). *Folklore y Literatura*. Cuadernos Eudeba nº 106. Bs. As.: Eudeba.

Cresta de Leguizamón, María. (1984). *El niño, la literatura infantil y los medios de comunicación masivos*. Buenos Aires: Plus Ultra.

De Certeau, Michel. (2009). *La cultura en plural*. Bs. As.: Ediciones Nueva Visión.

Eco, Humberto. (2015). *Historia de la Belleza*. Editorial Debolsillo.

Esquenazi Pérez, Martha. (2008). "Acerca de las rondas infantiles tradicionales." Perfiles de la cultura cubana 01. Enero-abril. Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=222 consultada el 5 de febrero de 2008 a las 20hs.

Fontova, Horacio y Allaria Oriol, Daniel. (2010). Buenos Aires: Melos.

Funarte.

<http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wp-content/uploads/2011/05/sambalele.pdf> consultada el 20 de diciembre de 2017 a las 21.46 hs.

Gómez de Rodríguez Britos, Marta. (1991). *Juegos Infantiles Tradicionales*. Tomo I. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Grosso, Juan y Sammartino, Luis. *Cantos y rondas infantiles para jardines de infantes y grados infantiles de la escuela primaria*. Buenos Aires: Iridium ediciones.

Hemsey de Gainza, Violeta y Graetzer, Guillermo. "Canten señores cantores de América." Buenos Aires: Melos.

Huizinga, Johan. (2007). *Homo Ludens*. Barcelona: Alianza/Emecé Editores.

Jácome, Alfredo. (1959). *Ronda de la primavera y otras rondas infantiles*. Buenos Aires: Kapelusz.

Laguna, Alberto. (1946). *Canciones Infantiles, Rondas y Cuentos*. Argentina: Vita Infantil.

Lelli, Andrea; Vaca Narvaja, Carolina y Seguí, Ana. (2014). *La ronda redonda*. Argentina: Comunicarte.

Lotman, Yuri. (1996). *La semiosfera I*. Madrid. Cátedra.

Malajovich, Ana (2014) en Lelli et. al. (2014). *La ronda redonda. Juegos y canciones latinoamericanas*. Argentina: Comunicarte.

Maza de Miranda, María. (1997). *Se me ha perdido una...ronda*. Argentina: Ediciones del Boulevard.

Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

(2014). *Género y descolonialidad*. Bs. As.: Ediciones del Signo.

Palermo, Zulma y Quintero, Pablo. (2011). "La matriz colonial de poder en diálogo." En ocasión del Seminario de Verano realizado por el Grupo de Estudios Sobre Decolonialidad en Buenos Aires.

Pelegrín, Ana. (1996). *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

(1998). *La aventura de oír*. Biblioteca Virtual Universal

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155078.pdf> Consultado el 2 de noviembre de 2018 a las 20hs.

Perrot, Michelle. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.

Pizarro, Ana. (org.) (1993). *América Latina: palabra, Literatura e Cultura*. Vol. I. Campinas: Memorial Editora da Unicamp.

Prieto Sosa, Jesús Aldo. (Jesualdo).(1967). *La literatura infantil*. Bs. As.: Losada.

Quijano, Aníbal. (1992) en Mignolo, Walter. (2014). *Genero y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Rodríguez Marín, Francisco. (1848). *Cantos populares españoles*. Bs. As.: Editorial Bajel.

Rodríguez, Pablo. (1991). *Seducción, amancebamiento y abandono en la colonia*. Bogotá: Fundación Simón Lola Guberek.

Sarlé, Patricia (coord.) (2010). *Enseñar en clave de juego. Enlazando juegos y contenidos*. Buenos Aires: Noveduc.

Segato, Rita. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta limón Ediciones.

Schujer, Silvia.(2011). *Calle de rondas*. Buenos Aires: Artemisa.

Soriano, Marc. (2005). *La Literatura para Niños y Jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*.

Todorov, Tzvetan. (2003). *La Conquista de América. El problema del otro*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Watson, Stella. (1999). *¿En dónde tejemos la ronda?* Argentina: Narvaja Editor.