

# Mambrú se fue a la guerra

## Análisis de canciones infantiles

Esteban Carraro

Alumno de la Especialización en Lenguajes Artísticos, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Conocemos la capacidad del arte de ocultar y sugerir, la opacidad trasluce solo parte del mensaje —si existiera un mensaje—. También es sabida la relación directa que existe entre el contenido y los momentos socio-históricos en los que se reflejan los mensajes ocultos, lo que no se quiere decir, o lo que se dice de manera tal que se vuelve soportable aún lo obscuro.

El músico, en ocasiones, subraya la escena que vemos; el estilo del pintor nos permite apreciar la obra sin que la veamos escabrosa; la metáfora poética transforma y nos transforma. La utilización de materiales diversos enuncia los cambios y los progresos en el arte, más allá de la forma y del contenido, ya que “la perspectiva de un progreso en el arte no la proporcionan sus obras aisladas sino su material” (Adorno, 1964).

En el presente artículo se trabajarán las analogías que existen en algunas canciones habituales del repertorio infantil del siglo XVIII, de origen europeo, y otras de autores actuales, de la Argentina. El análisis no procura ser científico y exhaustivo, ya que la cantidad de ejemplos que se verán no lo permite, pero sí será posible establecer una relación entre los contenidos de las obras y sus momentos socio-históricos.

El primer caso que se tomará es la canción popular, conocida como *Mambrú se fue a la guerra*, en la Argentina. Esta canción, burlesca, fue compuesta tras la Batalla de Malplaquet (1709) y estaba dedicada a John Churchill, Duque de Marlborough. La melodía de la canción es aún más antigua y de origen árabe. Se popularizó en tiempos de Luis XVI porque una de las nodrizas de el Delfín solía cantarla. La canción posee letras similares en varios idiomas. En la

Argentina, la versión popularizada por María Elena Walsh, en la década del sesenta, inicia de la siguiente manera:

Mambrú se fue a la guerra,  
chirivín, chirivín, chin chin,  
Mambrú se fue a la guerra,  
no sé cuándo vendrá,  
aja ja ja, aja ja ja,  
no sé cuándo vendrá.

El contenido, notablemente relacionado con la guerra, pareciera despojarse de su crueldad en el segundo verso —“chirivín, chirivín, chin chin”— que, además, es subrayado por la música alegre y con un tiempo vivaz. Se podría pensar que la risa onomatopéyica que se encuentra entre los versos que dicen “no sé cuándo vendrá”, es de alguien que lo espera, pero que, con alegría, anuncia desconocer el momento de retorno. No se sabe por qué está alegre ni quién es el que lo espera. Supongamos que fuera su esposa, cabría preguntarse cuál es el motivo de su alegría. Podría sospecharse que se encuentra feliz por el alejamiento de su marido y por el acercamiento de algún amante. También es posible conjeturar una espera alegre por una supuesta prosperidad futura. Podríamos tejer muchas historias, insertas, en otras historias, pero no hay duda de que existe una alegría manifiesta en la música que permite soportar el contenido grotesco de la guerra y la muerte, quizás, para volver gozosa una contienda beligerante, algo que es lógico desde una necesidad positivista: la revolución necesita soldados y los necesita alegres y dispuestos —esto no es nuevo, daba cuenta de ello la mitología nórdica, al plantear la necesidad de morir espada en la mano, única forma de alcanzar el *Valhala*—,<sup>1</sup> y las familias los deben esperar con alegría.

1 El Valhala es la fortaleza a la cual los guerreros van al morir en combate. Se sitúa en el palacio de Odín, en Asgard.

Algo similar sucede con *Las señas del esposo*, conocida en la Argentina como *Estaba la Catalina*. En ella se cuenta la espera de una dama, durante siete años, a su marido. Sin embargo, la mujer decide esperar otros siete años más y si en ese tiempo su marido no vuelve, entregará a sus hijos a la patria e irá a vivir a un convento con sus hijas, hecho que enuncia con convicción patriótica, sin resentimiento y con orgullo.

Si a los catorce años no viene  
a un convento yo me iré,  
y a mis dos hijas mujeres  
conmigo las llevaré,  
y a mis dos hijos varones  
a la patria entregaré.

Calla, calla, Catalina.  
Calla, calla de una vez,  
estás hablando con tu marido  
que no supiste reconocer...

La opresión y el sometimiento se evidencian. “Es este carácter de dependencia emocional y total de los oprimidos el que puede llevarlos a las manifestaciones que [Erich] Fromm denomina necrófilas, de destrucción de la vida. De la suya o la del otro, también oprimido” (Freire, 2009).

Estas dos canciones populares, y del repertorio habitual infantil de la Argentina del siglo XIX y XX, comparten los mismos contenidos: la guerra, la separación familiar por tiempos inciertos y el cumplimiento del deber, entre otros. Sin embargo, desde la forma, presentan diferencias muy marcadas. Uno de estos contrastes se ve en el tiempo, o para ser más precisos, en la regulación temporal. *Mambrú se fue a la guerra* se presenta con una célula rítmica que invita a la danza en ronda, casi como un saltarelo. Su velocidad de alegro o de alegreto presagia su carácter burlesco. *Estaba la Catalina*, en cambio, con su ritmo en tres cuartos pesante, casi de salón, pretende dar solidez a la decisión de Catalina de esperar, casi eternamente, a su marido, según las costumbres de la época, como el decoro y la decencia.

El arte produce un alejamiento, un distanciamiento de lo real; lo ficcional —el arte todo— predispone al escucha, al observador, al receptor (un término de la semiótica) a un mensaje subjetivo. Para analizar algunas de las canciones de los compositores actuales,

hemos decidido, de modo arbitrario —este texto no posee rigor científico—, usar la canción *El niño Caníbal*, del autor cubano Virulo,<sup>2</sup> muy popularizada en la Argentina por Luis Pescetti<sup>3</sup>. En ella aparece la antropofagia y se la trata con una aparente alegría y con un alto grado de sarcasmo e ironía, algo muy propio de la posmodernidad.

A continuación transcribimos los primeros versos:

Yo soy un niño caníbal nadie me quiere a mí  
no me quedan Amiguitos porque ya me los comí,  
Porque ya me los comí.  
No tengo padre ni madre, tampoco tengo hermanitos  
No tengo tíos ni tías tengo muy buen apetito  
Tengo muy buen apetito.

Podríamos suponer que, desde una mirada angular, se trata del canibalismo del siglo XXI. El hecho de que, quien cuenta la historia, no tenga amigos —porque se los comió—, podría hacer referencia a que el resto de las personas se alejen de él. O suponer opciones metafóricas en analogía a comerse a sus amigos (con múltiples significaciones en la sociedad actual).

Algunas de las características del posmodernismo son notorias y claramente observables en la canción, como retrotraernos al pasado, instalar el pasado en el presente, anulando el tiempo histórico, pero un pasado instalado desde una mirada irónica.

Lógicamente, el manejo y la utilización de los materiales sonoros difieren de los ejemplos anteriores. “El progreso en el arte no se da ni en los géneros ni en los estilos, sino en la acumulación misógina de los sentidos” (Adorno, 1964). El ritmo de *El niño caníbal*, sugiere un huaino, en pie binario, con una estructura que si tuviera la introducción armónica correspondiente sería un carnavalito que, por su temática, instala a este niño en África o en Brasil, con lo cual tendríamos una especie de carnavalito africano. Esto subraya y acentúa los condimentos posmodernista de esta obra. Ya hemos enunciado la ironía al tratar cuestiones de épocas anteriores, la no temporalidad,

2 Alejandro García Villalón, más conocido como “Virulo”, es un humorista de profesión y arquitecto de graduación. Nació en La Habana, Cuba, el 5 de enero de 1955, y reside actualmente en México D. F.

3 Luis María Pescetti es un actor y escritor argentino; comediante para adultos y niños; compositor de canciones infantiles.

o mejor dicho, el presente continuo, que genera el fin de la historia, el fin de los grandes relatos luego de la caída del Muro de Berlín.

Cabe preguntarse, con relación a la educación actual en la provincia de Buenos Aires, cuáles son los hechos que motivan la enseñanza de estas u otras canciones. Descartamos a las antiguas de la clase de música del nivel Inicial y Primario, ya que más bien pertenecen al cancionero habitual de nuestras abuelas, pero sí es común encontrar, en los repertorios de las instituciones educativas, canciones similares a *El niño Caníbal*. No es la finalidad del presente artículo criticar la enseñanza o no de un repertorio determinado, pero sí proponemos debatir cuán profundamente se analizan las canciones que se les enseñan a los alumnos. De este modo, es posible preguntarse: ¿Cuál es el propósito?, ¿qué contenido está trabajando?, ¿para que se enseña?

Lo primero que se podría suponer es que *El niño caníbal* es una canción divertida para el alumno y fácil de aprender, y por ello, forma parte del repertorio de los docentes de música. Sin embargo, al profundizar la mirada, se observa, como un recurso para la construcción artística, un extrañamiento. Cabe pensar, entonces, cuáles son los criterios para la conformación de un repertorio para un grupo de alumnos determinados.

La relación entre forma y contenido surge, nuevamente, sumada a la idea de repertorio habitual. ¿Existe un repertorio escolarizado?, ¿hay, actualmente, canciones adecuadas para la escuela?, ¿existe un arte conveniente para las escuelas de la provincia de Buenos Aires? Y si lo hubiera, no habría resistencia, “los mecanismos de la reproducción social y cultural nunca son completos y siempre encuentran elementos de oposición parcialmente manifiestos” (Giroux, 2004).

¿Será que a los docentes de arte nos resulta más fácil recorrer caminos ya transitados?

ta: FBA.

FREIRE, P. (2009). *Pedagogía del oprimido*, Buenos Aires: Siglo XXI.

GIROUX, H. (2004). *Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario “Pedagogía y Didáctica de los Lenguajes Artísticos”, Especialización en Lenguajes Artísticos, FBA - UNLP.

## Bibliografía

- ADORNO, T. (1964). *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets.
- BELINCHE, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: