

## **CARTOGRAFÍAS DE LA CANCIÓN INFANTIL**

### **Una aproximación desde las experiencias del MOCILyC**

Voy a escribir estas notas para plantear una suerte de diálogo entre los músicos creadores, por un lado, y los educadores —bien en su condición de maestros de música o bien como maestros de aula—, por el otro. Tendré siempre presente la manera de proceder de un cartógrafo; no seguiré ni un protocolo previamente establecido ni unos lineamientos que, pretendidamente, se consideren normalizados. La idea, tal como solemos plantearlo desde el *Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña* —MOCILyC—, es alejarnos de la adhesión a principios fijos e inmutables. Entonces, intentaré transitar de la mano de principios, inquietudes y preocupaciones que pueden redefinirse a medida que van apareciendo preguntas e inquietudes nuevas. Me asiré a la mirada que el arte nos prodiga, tendré como un faro que gira y se mueve de manera intensa y permanente a lo que ha dado en llamarse el paradigma estético; consideraré la profunda relación que existe entre el arte y la infancia, esa proclividad por la pregunta, por experimentar, por buscar, por estar siempre atentos a los acontecimientos, a aquello que nos afecta, que nos mueve y nos transforma. Es como estar buscando algo que, al encontrarlo, no se sabía que se buscaba.

Quizá un principio que ordena esta mirada sea, como nos lo dijera Suely Rolnik, “Todas las entradas son válidas desde que las salidas sean múltiples” (Rolnik, 1989, p.66). He allí una postura que nos distancia de fundamentalismos y de caminos únicos (y, a priori, ciertos y verdaderos).

Y, para enriquecer este diálogo, tener siempre presente que los principios a los que me he referido son vitales, no morales; que tendré en cuenta una postura ética y estética para pensar en los niños y las niñas a partir de las canciones que los artistas componen o interpretan y que los maestros y educadores usan creativamente en los espacios que comparten con los pequeños. Unos a través de los discos y los conciertos, los otros en el aula de clase o en los espacios recreativos. Debo advertir que en no pocos casos unos y otros se entrecruzan, muchos músicos son, a su vez, educadores o maestros de música.

Se tendrá en cuenta, además, que lo infantil es proclive al mundo de la experimentación, de la pregunta, de aquello que nos saca del lugar de la certeza, aquello que nos sitúa en la búsqueda incesante de lo que no está dicho, de lo que no está visible.

El pensamiento infantil es un pensamiento de la acción, de la cual se derivan más acciones. Pensamiento distante de lo sistemático. O si no, pensemos en el juego infantil, aquel juego que se arma y se desarma con la misma facilidad, aquel juego

que se construye, que se resignifica, aquel juego que junta a los niños pero que también los separa, un juego que está dispuesto a la invención permanente, actividad que se sitúa en el lugar de la diversión, distante de aburrimiento y del tedio.

Para conversar entre músicos y educadores, parece necesaria la comprensión de categorías que nos ayuden a penetrar la complejidad de la infancia, sobre todo para intentar comprender al niño, para develar las claves de su mundo. Una de las categorías que he venido planteando desde hace varios años ya, es la de *Devenir niño*; partiendo de Gilles Deleuze he reiterado que para pensar el niño y su mundo ya no se tratará de intentar ser niño en el sentido de la pose de lo infantil expresada en los gestos infantilizados, o la mimesis consistente en imitar al niño que fuimos; no se trata de una acción pedagógica que como recurso trata de imitar superficialmente al niño que ya no somos. No se deviene el niño particular, se deviene un niño que habría que buscar bajo personas aparentes, es como una potencia impersonal (Deleuze y Guattari, 1997, p. 244). Volvemos niños sin dejar de ser lo que somos; preguntándonos cómo habremos sido antes de la invasión de las reglas, de la preocupación adulta por el logro de metas y resultados, es como si nos dejáramos tocar de un bloque de infancia, lejos de los recuerdos personales particulares. Devenir niños, entonces, para ingresar al *mundo infantil*, que será otra de las categorías que también propongo considerar.

Un mundo que asumimos como un tejido de relaciones, de sentidos y de significaciones, un mundo que tiene un espacio y un tiempo donde concurren personajes fantasiosos, sonoridades suscitadoras, historias locas y divertidas, inesperadas e imprevisibles...espacio que se transforma continuamente y que no está medido desde los mapas de la geometría... (Sossa, 2008, p. 18).

## **Algo importante nos une: la canción infantil**

Hablar de la *canción infantil* es sumergirse en un universo complejo. Aún hoy, después de muchos años de andareguear entre sonidos, ritmos, instrumentos, talleres, ponencias, conciertos, se sigue haciendo la pregunta sobre si, acaso, es más conveniente decir canción para niños o canción para la infancia, en lugar de canción infantil. Creo que la discusión no está en esa distinción. Quizá sea un falso problema. Más que definir lo que sería la canción infantil, prefiero, parodiando a Nelson Goodman (quién se pregunta “¿Cuándo hay arte?”, preguntarme por: ¿Cuándo hay canción infantil? (Goodman, 1990, p.87). Entonces la pregunta no es ¿qué es la canción pensada para los niños?, sino ¿en qué condiciones y contextos específicos podemos decir que un bloque de sonidos cruzado, entrelazado con textos poéticos y literarios, deviene en lo que seguiremos llamando canción infantil? Por eso, conceptos como *devenir* —y más precisamente devenir niño— y *mundo infantil* serán muy importantes para develar la potencia de lo infantil presente en las canciones que, como soporte y apoyo, tienen los educadores y maestros de música

para transitar la cotidianidad del aula, para llenar de contenidos y dotar de sentido las actividades habituales de la vida escolar. Podemos decir, entonces, que hay canción infantil cuando se capturan las claves del mundo infantil.

¿Qué hace que una canción dada haga parte de ese mundo? Se da una suerte de paradoja. Mientras algunas canciones fueron hechas con una intención distinta de ser *dirigidas* a los niños —canciones para adultos, se dice—, son *acogidas por* ellos; otras, que fueron pensadas en los niños y las niñas —cuyos textos se proponen hablar de aspectos que serían del interés de los mismos niños—, no los capturan, no los afectan, no los atrapan.

No hay fórmulas, nadie puede pensar que tiene los procedimientos y el método infalible para hacer o para usar una canción infantil. No hay nada pre-escrito y pre-definido, el reto creativo es permanente. Como toda creación artística, la canción que se propone abordar los lindes de la creación estética es susceptible de ser apropiada o no por algunos niños. Deberemos preguntar por el tono, el lenguaje, el *ethos* de la canción e indagar si está en función de capturar las claves del mundo infantil.

Cada creador, con su equipamiento de conceptos, técnicas, saberes, sensibilidades y conocimientos, entra a la faena de construir la captura de las claves de ese mundo. Hay una actitud, hay una intencionalidad. Hay una voluntad, existe una fuerza que nos impele a meternos en ese mundo y, aún más, a sostenernos, a mantenernos en él mientras la canción se va fabricando, mientras la fabulación va tomando cuerpo, mientras la canción se materializa.

Nada fácil, porque, como lo he dicho, no existe la fórmula que nos diga cuál es el método correcto para hacer una canción. Por fortuna la incertidumbre de la creación nos mantiene vivos para no repetirnos, para no dejarnos cooptar por los éxitos efímeros, por la fama transitoria o pequeños beneficios generados por el mercado, por lo comercial.

De otra parte, es conveniente tener clara una distinción cuando de la canción infantil hablamos:

- ¿Qué elementos hacen que una canción infantil devenga en hecho artístico?
- ¿Todas las canciones infantiles están en el universo de lo artístico y de lo estético?
- ¿Algunas canciones son más expresión de actividades pedagógicas y otras de acciones de tipo recreativo? ¿Qué las diferencia?
- ¿De qué estamos hablando cuando decimos infancia? ¿Hablamos de una edad, de una etapa cronológica? ¿O entendemos la Infancia como potencia de creación y de vida? ¿Hablamos de un estadio existencial donde la proclividad al juego, a la experimentación y a la fantasía son elementos fundamentales?

## Componentes de la canción infantil

Cuando escuchamos una canción, bien vale la pena interrogarnos por los elementos que la componen y los sentidos que moviliza. Para hacerlo será preciso recurrir a la filosofía, que, como un aliado invaluable, nos ha sido muy útil para pensar el mundo y la vida; ella nos permite, igualmente, ahondar en el tema de la creación y el uso de la canción infantil. Veamos:

En algunos momentos he comentado que el filósofo colombiano Edgar Garavito nos aportó referentes importantes para pensar la canción infantil. Un filósofo crea conceptos a partir de la necesidad angustiosa de transformar el mundo del lenguaje y del pensamiento. Es como si se preguntara: ¿Cuáles serán las nuevas maneras de pensar? Un artista —para nuestro caso el creador musical—, desde el territorio de la estética, se haría preguntas similares: ¿Cómo crear nuevas relaciones, nuevas formas, nuevas maneras de cantar, de inventar y usar las canciones infantiles? Y, de manera particular, lo ha sido para abordar la comprensión de lo que podría o debería contener una canción infantil. Partiendo de los elementos que Garavito le atribuye al concepto filosófico, diremos que una canción comporta:

1. El *logos* o forma de la verdad. Toda canción, de una u otra manera refiere al conocimiento del mundo, se aproxima a una descripción, a una pregunta, a rasgos de la naturaleza o sucesos de la sociedad.
2. El *pathos* o sensibilidad y potencia vital. En los textos o en las melodías de la canción subyace una actitud vital. Se trata de intensificar la vida ¿o es un problema de mera contemplación?, ¿duda?, ¿afirmación?, ¿escepticismo?
3. El *eidos* o fuerza del punto de vista y de la mirada. ¿Qué postura asume el creador de canciones? ¿Desde dónde otea, desde qué lugar observa? ¿Cuál es su concepción de niño y de infancia, es lo que expresan sus textos y el tratamiento rítmico y armónico de sus canciones? ¿El niño no comprende la complejidad del mundo adulto y por tanto es menester darle todo masticado, entregarle todo desglosado en melodías de pocas notas y pocos saltos? O, en cambio, dado que el niño está en el mundo y se afecta por la totalidad envolvente de una canción, desde lo que lo convoca estéticamente, no se da la preocupación por que comprenda el sentido que movilizan sus enunciados lingüísticos.
4. *Ergon* o potencia capaz de producir consecuencias. Es imaginar una canción que vaya hacia algún lugar, que se abra camino, que sugiera posibilidades, que implique que, luego de ser oída, algo suceda, que las cosas ya no sean iguales.
5. *Pragma* o referente natural y social afectado por la actividad filosófica. Una canción que se ocupe de actividades, problemas y dificultades. Es decir que asuma ser parte de un contexto ya sea real, imaginario o fantasioso. La canción no está sola en el mundo, está en relación (Garavito, 1999, páginas 63-64).

6. *Ludus* o manera donde se expresa la alegría y sentido vital del jugar (Tadeu, 2015, conversación). Una canción que esté siempre en disposición de ingresar a un estado donde las demandas ya no son del interior o del exterior. Una canción que propicie la creación de la tercera zona de la que hablara Winnicott (1972, p. 90), zona que propicia un estado de alegría, el ingreso a una zona de incertidumbre, de actividad intensiva, de expresión sensible.

Son entonces, seis nociones que nos ayudarán a leer una canción desde el punto de vista estético, a develar los sentidos que la mueven, a dar cuenta de los componentes que de ellas nos afectan.

Cuando decimos estética no hay que entender simplemente la belleza de un texto o de una melodía. Recojamos lo dicho por Garavito cuando habla de lo estético en filosofía, cuando se refiere a la belleza de la ideas o de las “cosas dichas”.

No se trata (...) de hacer juicios de gusto con relación al pensamiento. Tampoco se trata de elaborar juicios sobre la coherencia lógica de los discursos de una época a partir de nuestro criterio personal o nuestros puntos de vista. Si afirmamos que el pensamiento tiene una estética, lo hacemos en el sentido de decir que todo pensamiento se constituye a partir de una imagen-espacio y una imagen-tiempo (Garavito, 1999, p.65).

## **Hablemos de la diversidad de propuestas musicales y de la calidad que las sustenta**

Como principios flexibles que pueden ayudar a sustentar y a sostener lo que estéticamente da sentido a lo que hacemos, es adecuado recordar la propuesta que hace Julio Gullco sobre la canción para niños (como él la llama) como un genérico musical, para diferenciarlo de los géneros musicales (Gullco, 2005, p.17). La canción infantil abarca muchas formas de realizarse: lírica tradicional infantil, canciones didácticas para presentar contenidos escolares, piezas folclóricas cuyos textos aluden a la infancia y a personajes paradigmáticos de la infancia.

Diversidad de géneros, de estilos, de propuestas, de maneras de hacer, de recorridos, de trayectos, diversidad instrumental, diversidad tímbrica, diversidad experimental.

Ahora, en cuanto a la calidad musical, pregunto yo ¿quién la define?, ¿cómo se define?, ¿desde qué parámetros se define?

Una obra, una creación artística, una canción infantil, la más simple de las canciones, supone una consistencia, una consistencia en sus parámetros técnicos, pero también en sus parámetros estéticos. Será menester que la canción se sostenga por ella misma, por lo que será preciso preguntarnos: ¿La canción se

interpreta de manera afinada? ¿Técnica y expresivamente la canción está hecha en los códigos del lenguaje requerido?

Cuando es una canción hecha sobre las músicas regionales, ¿quien la propone conoce las lógicas expresivas de esas músicas?, ¿cuando se canta se hace apropiando sus elementos expresivos y estéticos? De no ser así, fácilmente podríamos caer en la copia superficial de algo que, aunque en principio pueda parecer interesante —es decir cantar canciones infantiles a partir de músicas tradicionales— lo estamos despojando de su fuerza empática y expresiva.

Si la canción está construida a partir de la propuesta de un autor individuado, será menester conocerlo en detalle. ¿Cuál es su estética? ¿Cuál es su mundo creativo? ¿Podemos establecer algunos rasgos de sus estilos? ¿Cómo usa las palabras? ¿Cuenta historias, propone personajes? ¿Se refiere a elementos de su cultura, de su terruño? ¿Cuál es su postura ética y estética?

El acto creativo supone una actitud alerta para resistir a las fuerzas normalizadoras que nos dicen “todo está bien”. Quizá en el arriesgar, en el intentar cambiar permanente, devengamos niños.

Como hablamos de una canción que es para los niños, es más complejo, es más difícil, y asumir esa actitud de construcción nos exige mucho más; la pregunta por lo infantil estará siempre rondando nuestro hacer y nuestro pensar y, por supuesto, nuestro decir.

En cada apuesta de canción que hacemos, ¿cuánto de pensamientos, cuánto de construcción, cuánto de estudio, cuánto de desvelos, cuánto de errores, cuánto de buscar consciente ética, estética y políticamente hay de nosotros? Para decir que construir el mundo infantil es algo que nos debe acompañar siempre, en la mirada de lo cotidiano, en lo que dice un niño, en lo que pregunta, en lo que hace, en lo que pensamos, en lo que reflexionamos, es decir, para estar llenos de elementos para abordar nuestro comportamiento creativo.

La calidad no es una condición externa que alguien muy informado define desde unos principios establecidos o desde un gusto dominante. No es un juez el que define qué canción es buena y cuál es mala. Por eso es importante definir algunos criterios basados en conceptos rigurosos, tanto para leer las canciones como para observar críticamente las puestas en escena de la canción infantil a partir de espectáculos y conciertos donde las canciones se escenifican.

## Que vengan nuevos repertorios

Existen muchas canciones. Por fortuna el MOCILyC acoge a muchos creadores independientes. Por supuesto, existen otros creadores que, aunque no estén vinculados, están cerca a lo que acontece. No obstante, tanto para quienes componen canciones (los compositores) como para quienes las apropian y las usan (los educadores y maestros) cuentan los criterios de rigor de los que he hablado. El repertorio supone una postura de exigencia, de decantación, de pasar por un filtro, por una criba; ser rigurosos en el escoger lo que queremos montar, transmitir o mediar en el proceso pedagógico. Por eso el reto que tenemos como creadores o como pedagogos es muy importante.

¿Cantar a los animales es suficiente? ¿Usar el diminutivo como un recurso predominante? ¿Es suficiente hablarles a los niños como si fueran personas distantes del comprender?

¿Por qué esta canción y no otra? ¿Por qué cantamos y usamos canciones que están re-semantizadas, es decir, que están dichas y vueltas a decir, y vueltas a oír? ¿Por qué no explorar nuevos repertorios, sobre todo aquellos que arriesgan nuevos modos de expresión, nuevas temáticas y nuevas formas de sonar?

Y como hablamos del diálogo músico-educador, vale la pena una distinción. El hecho artístico se diferencia del hecho pedagógico. Si bien tienen en común la canción, sus ámbitos y nichos y formas de realización son distintos. Veamos:

**El hecho artístico.** Una canción deviene en obra de arte cuando se logra acceder al poema, cuando los enunciados van más allá del habla cotidiana, cuando las imágenes y el sentido de lo dicho tratan de resignificar el mundo de lo real para ingresar a mundos de la ficción o a miradas que dan campo a las metáforas y a las alegorías. Pero también cuando el juego de las palabras propicia nuevas maneras de decir y de producir sonidos inéditos. La irrupción de las jitanjáforas, de las retahílas. Y todo lo dicho encuentra en la escena un espacio y un tiempo, cuando se sitúa en el lugar del mundo infantil. La escena será el nicho del hecho artístico.

**El hecho pedagógico.** Tonadas, versos, melodías, juegos rítmicos, rondas para realizar actividades múltiples, para enseñar algo, para aprender, para integrarse, para sensibilizarse. La canción potenciando el logos que le es inherente. El aula, el patio del recreo son los nichos del hecho pedagógico.

## Acercarse al Movimiento

El Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña —MOCILyC— fue una idea genial que surgió cuando Casa de las Américas de Cuba convocó al

Primer Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña. Sucedió a finales de noviembre de 1994. Fue en La Habana donde se dio la confluencia de creadores, duendes soñadores, que, por fortuna, nos encontramos en el sentido de que afectamos y fuimos afectados, y, sin dejar de ser cada uno, vibramos en frecuencias resonantes. Desde allí el compromiso de impulsar en cada país la dinamización de procesos de creación musical y de acción pedagógica, pero también la difusión a través de publicaciones, de textos, de programas radiales.

Hoy, después de más de 23 años, existe un gran acumulado de pensamientos, propuestas y reflexiones; existe un cúmulo de canciones, espectáculos y maneras de hacer pedagógico y musical, diverso y, podemos decirlo, siempre en tono de la calidad que merecen los niños y niñas de América Latina y el Caribe. Se dijo entonces: "Pensemos en los niños, que prolifere la canción infantil creada con parámetros cuidadosos de calidad. Que las propuestas sean diversas y rigurosas en la factura estética, y contundentes en su propuesta ética".

Cada uno de los artistas que pertenece y participa del Movimiento va haciendo sus propios caminos sin adherir a principios únicos y fundamentales. Cada artista es diferente y, sin embargo, sabe tocarse, afectarse, distanciarse, sabe volverse a juntar cuando las condiciones lo convocan, está atento a participar sin saturar los espacios de encuentro.

El Movimiento nunca se planteó linealidades ni jerarquías, ni mucho menos poderes centrales. Lejos de la idea de aparato, distante de manuales jurídicos, estatutos y organigramas, pudo devenir movimiento de fuerzas, convergencia de afectos y energías. Casi como si fuera una máquina deseante que lo ha impulsado a hacer muchas cosas, sin negar nunca lo que cada uno de sus integrantes propone; mejor aún, sin desconocer el devenir de cada uno; espacio donde no importa si alguien tiene la verdad o quién transita el camino correcto; lo que ha importado es jugarse desde la singularidad para entamar el sentido de lo colectivo. No ha sido un movimiento inerte, no es la sumatoria que se mueve por inercia, no; existe la voluntad de transformación, de movilizarse, de cambiar. Es un movimiento dispuesto a llenarse de energía para perseverar y seguir en el compromiso creativo.

El MOCILyC desde el comienzo intuyó que no eran los aparatos, ni los poderes lo que lo sostendría o lo que lo animaría. Encontró su soporte en la creación de espacios colectivos donde cada uno de los que participa se potencia, se afirma. Pienso por ello que una categoría que puede explicar esa fuerza del MOCILyC es lo que Antonio Negri llamó *Multitud*, es decir la multiplicidad de singularidades que se entrecruzan (Negri, 2008, p.92), multitud que ayudará a quienes *toman parte* de él y que, siendo distintos, encuentran sentido de ser Movimiento.

Interesante propuesta que ha tomado cuerpo sin que haya existido un estatuto que lo predefina, sin que haya existido una regla para cumplir de manera obligatoria, sin



que alguien haya tenido que ser expulsado, salvo que haya querido irse y volver cuando lo ha querido y necesitado. Ha estado siempre presente el disenso y no el consenso preestablecido en un manual o en unos estatutos. Estar en disenso permanente porque es la diferencia lo que lo ha mantenido vivo por tantos años y lo que lo ha hecho marcar la singularidad que nos caracteriza y que ha dado sentido a su existencia.

El Movimiento enriquece cuando permite que todos se escuchen. Ver una nueva propuesta, captar la creatividad presente, nuevos sonidos, nuevas temáticas, nuevas disposiciones. Emularse pero también dislocarse, es decir, salir del lugar cómodo donde a veces es posible instalarse cuando las cosas han funcionado, cuando se es aceptado, cuando lo que se hace es reconocido y es bien recibido.

Es, en últimas, un Movimiento que afirma la vida, que es minoritario en tanto se gesta y se formula desde el borde y no desde el centro; un Movimiento que establece sus propias conexiones, que se aparta de lo jurídico con sus redundancias normativas. Por todo lo dicho, es claro que el MOCILyC no es una organización con códigos preestablecidos y, sin embargo, aunque se distancia de lo formalmente organizado, tiene vínculos puntuales con organizaciones como Ibermúsicas; realiza convenios con entidades estatales en algunos países e impulsa emprendimientos como la recientemente constituida Radio Butiá como desarrollo y complemento del Portal Butiá a partir de la asociación Papagayo Azul del Uruguay, dirigida por Julio Brum, compañero del Comité Permanente del MOCILyC. De alguna manera, constituye un emprendimiento particular que se hace colectivo en tanto potencia la circulación, en condiciones dignas y con los soportes tecnológicos adecuados, de la música creada por los integrantes del Movimiento en los diferentes países que participan.

## **Los Encuentros, espacio de los afectos y de la creatividad**

Son momentos que suceden cada dos años en un país distinto. Pero también, en el entretanto, encuentros nacionales, regionales y locales. Temporadas, festivales, en fin. El gesto de encontrarse para vincularse y crear acontecimientos es algo que ha mantenido vivo y vigente el Movimiento. “El Movimiento se mueve” se oye decir con frecuencia. Más allá de toparse o cumplir con un propósito fijo previamente establecido, se ha tratado de crear un espacio para inventar nuevas conexiones cuyas acciones animan, invitan a dar vida, a incitar, a alertar, a dar fuerza y vigor, a contagiar (Velásquez, 1997, p. 51).

Los Encuentros son, entonces, como un viaje en el que se está en el medio con sus cualidades, fuerzas y acontecimientos. En ese sentido los Encuentros son devenires donde se potencia el movimiento que es cinético sin preguntarse por las causas que

lo producen, pero también dinámico en relación con las fuerzas que le dan su sentido.

Sin duda son los Encuentros, y todos los espacios que se generan a su alrededor, los lugares propicios para fortalecer el vínculo entre músicos y educadores.

**En lo académico.** Es uno de los componentes que siempre ha marcado el encontrarse. Académico concebido como espacio para pensar, para potenciar la acción.

Los talleres se han concebido como espacios para hacer. Allí se dan intercambios, compartimos, nos conocemos, nos juntamos músicos con docentes de aula, especialistas en comunicación o en terapias, en fin. Pero debemos preguntarnos siempre ¿cómo trascender el activismo?, ¿de qué manera superar el hacer cosas por hacer?, ¿cómo deslizarnos de la preocupación por llenarnos de datos funcionales para aplicar rápida y mecánicamente en nuestras clases o ensayos musicales? Tener como referente el taller de los artesanos nos ayudará. El artesano siempre tiene las herramientas precisas con las que intervendrá la materia a trabajar. Si es el cuero, lleva consigo las herramientas precisas para cortar, para tensar o para coser. Es riguroso y preciso. ¿Y por qué, a veces, nosotros no somos tan finos en llevar las herramientas conceptuales y metodológicas cuando nos corresponde orientar un taller? ¿Y por qué tampoco somos rigurosos cuando debemos hacer un relato de experiencias, una ponencia o una conferencia? ¿Por qué la proclividad a decirlo todo sin pensarlo mucho? ¿O a hacerlo todo sin pensarlo suficientemente? Todas estas preguntas y reflexiones fueron compartidas por mí en el 10º Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, Ribeirao Preto, Brasil, octubre de 2011.

Hagámonos la pregunta por cómo es un taller. ¿Qué proceso debe contener? ¿No es posible pensar un taller en clave estética, más parecido a una creación artística que a una clase de una ciencia dura donde todo está preestablecido y dispuesto como un algoritmo que todo lo ordena? ¿Por qué no nos ponemos en la actitud de movilizar el pensamiento y que lo que hacemos en los espacios académicos de los Encuentros vaya más allá de encontrar datos funcionales que puedan utilizarse en algo que tampoco interrogamos?

Como los Encuentros vendrán, ya sea a nivel bienal como ha sucedido con doce encuentros en estos largos más de 23 años, o a nivel nacional, regional o local como ha sucedido en muchos países, invito a estar atentos a no caer en la inercia. Nos corresponde a todos, músicos y docentes estar alerta, no caer en la rutina. Estemos vivos y atentos a inventar nuevas maneras de hacer, a buscar nuevos contenidos, otras problemáticas. Preguntémonos, problematicemos.

**En los Festivales.** En este componente se da cuenta de las propuestas artísticas que los grupos, cantautores y en general los músicos hacen cuando ponen en escena las canciones infantiles.

Quien se para en el escenario tiene una intención. ¿Su actitud expresiva convoca, seduce, contagia? Y para volver al mundo infantil, la escena deviene como el espacio-tiempo de ese mundo, quien asume la puesta deberá asumir la intención de construir ese mundo, si no lo hace se le nota. Es decir, los niños pueden divertirse, pero debe tenerse en cuenta que no todo lo que se les proponga los captura, no todo los atrapa. ¿Qué hacer entonces para ponernos ~~en clave de estar alerta~~ y para construir una relación artística lejana de la idea de control más propia de la recreación? Por qué, al observar espectáculos para los niños vemos cosas que, en principio pueden estar bien, color, luces, movimiento, adecuada interpretación musical y, sin embargo, algo falta. Y como lo ha dicho Luis Pescetti, hablar con los niños, ¿Qué piensan los niños de lo que escuchan y observan? Observar a los niños en los espectáculos es interesante; mirar no el gesto externo del niño cuando se para, juega, canta y se divierte. Se dan cosas no visibles en apariencia que valdría la pena auscultar, mirar, observar (Pescetti, 2005, p. 31).

Ver críticamente las propuestas escénicas. Ciertos excesos de verbalización, cierta saturación en el uso de objetos —algo que hemos llamado sobrecodificación— en espectáculos bellamente presentados pero que están llenos de elementos, en un afán de reiterar, de enfatizar, de remarcar, de que los niños lo “entiendan” todo. ¿Tiene que ver acaso la comprensión intelectual de un niño con un espectáculo que, se supone, debería estar situado en el universo de los colores, de los sonidos, de las palabras que más que significar suenan agradables, interesantes, misteriosas? Canciones que muchas veces los niños no van a entender desde su lógica semántica pero si aprehenderán desde las imágenes que movilizan. Es decir ya no nos preocupa que entiendan. Ya no es una preocupación intelectual, sino es la postura de crear un mundo infantil, esta vez en clave de lo estético donde aparecen los sonidos, las risas, los movimientos, donde lo que pasa está distante de una postura preocupada únicamente de la cognición, angustiada por el entendimiento y, por ende, en el lugar del control más propio del saber-poder.

## **Y una conclusión**

En nuestra condición de cartógrafos, como lo decíamos al comienzo, nos corresponde elaborar los mapas de los Encuentros realizados. Cada encuentro debería tener su propio mapa de trayectos; cada uno puede dar un retoque al siguiente, sin buscar los orígenes o la continuidad a partir del anterior, tampoco debe buscarse un crecimiento orgánico como desarrollo de los encuentros que ya acontecieron. Se trata de hacer una evaluación de los desplazamientos de un Encuentro con respecto a otros. Los mapas trazados lo serán de extensión, de

intensidades y de densidades. Es como la emergencia de una constelación de los afectos vividos. Cada encuentro se hace según las propias condiciones del país, condiciones que leen e interpretan quienes asumen su organización. Así ha sido y quizá por eso se explique la vitalidad del Movimiento a pesar de los reflujos y puntos de quiebre que en algunos momentos se han presentado.

En síntesis, son muchos los puntos de encuentro entre los músicos y los educadores. La canción es un eslabón decisivo, una canción que afirma la existencia, que afirma la vida; los encuentros son el momento de potenciar el vínculo; y el Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña el entorno ideal para aliarse, para hacer complicidad y llenar de contenidos profundos, inteligentes y ética y estéticamente consolidados para cantar a los niños y a las niñas de las escuelas, de los campos y ciudades de este continente maravilloso.

Jorge Sossa Santos  
Bogotá, Colombia, abril de 2017

## Referencias

- Deleuze, G. y Guattari, F., (1997), *Mil Mesetas*, Valencia, Pretextos.
- Garavito, E., (1999), *Escritos escogidos*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia.
- Goodman, N., (1990), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- Gullco, J., (2005), "La canción infantil en América Latina y el Caribe como 'genérico musical'", En: *La canción infantil latinoamericana y caribeña: Estudios, reflexiones y propuestas acerca de las canciones para la infancia*, Publicación del 7° Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, Uruguay 2005, p. 13-21, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Negri, A., (2008, [2006]), *La fábrica de porcelana: una nueva gramática de la política*, Barcelona, Paidós.
- Pescetti, L., (2005), "Canciones de siete leguas", En: *La canción infantil latinoamericana y caribeña: Estudios, reflexiones y propuestas acerca de las canciones para la infancia*, Publicación del 7° Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, Uruguay 2005, p. 23-41, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Rolnik, S., (1989), *Cartografía sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo, Estação Liberdade.
- Sossa, J., (2008), "La canción infantil o el lenguaje de los múltiples sentidos", En: *Música y literatura infantil colombiana*, Bogotá, Biblioteca Nacional, páginas 17-26.
- Tadeu, E., (2015, septiembre), "Conversación personal con Jorge Sossa en el marco del 12° Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña", Santiago de Chile.

Velásquez, E., (1997), "Animación: Construir afueras a la organización", En: *Cuadernos de la Capital*, Número 1, p. 39-62, Bogotá, ESAP.

Winnicott, D.W., (1972), *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, PDF disponible en: <http://imago.yolasite.com/resources/WINNICOTT,%20Realidad%20y%20juego.pdf>.