

«MENTRE EL DIMONI DORM».
LES FIGURES DEL MAL A LES CANÇONS DE BRESSOL

Vicent M. Garcés Ventura
Grup d'Estudis Etnopoètics

Les cançons de bressol són un producte cultural que presenta un caràcter universal. És a dir, són unes manifestacions presents en totes les cultures del món. Acostumen a ser cançons breus, amb ritmes regulars (2/4, 3/4, 4/4) i estructures repetitives de fragments descendents i ascendents que simulen amb la veu el balanceig del bressol. En els seus textos predomina l'ús de la quarteta amb rima regularitzada i com que s'interpreten sense acompanyament musical, la tonalitat varia segons si l'interpret és masculí o femení.

El nucli temàtic d'aquestes cançons acostuma presentar la forma d'una conversa relaxant i persuasiva en la qual l'emissor, mitjançant advertiments, promeses, descripcions d'entorns familiars i idíl·lics, o bé a través de la invocació de figures divines, sants o qualsevol altra força protectora, tracta de tranquil·litzar l'infant una vegada ha arribat el moment de dormir. Segons apuntà Carol Faye Hovious (1930) aquesta estructura en forma de diàleg prové de les poesies didàctiques de l'església rústica medieval mentre que la temàtica tracta de reproduir una escena característica de l'església rural medieval en què la Verge Maria cantava al seu fill. Cal advertir, però, que tot i la coincidència en els trets d'aquestes composicions, la majoria d'autors s'inclinen per no aventurar cap hipòtesi sobre els orígens d'aquestes cançons ja que precisament el seu caràcter universal apunta cap a un tipus de cançó encara més primitiva que servia per a conjurar els mals esperits i els dimonis. D'altra banda, alguns autors com ara Hanako Fukuda (1960) o Carme Subirats i Bayego (1993) apunten la possibilitat que amb el pas del temps s'ha produït una espècie d'inversió en el plantejament d'aquestes cançons ja que en moltes societats les cançons de bressol han adquirit el sentit contrari, és a dir, s'utilitzen per a invocar els esperits protectors perquè guardin l'infant mentre dorm.

Tot i això, si deixem de banda la caracterització formal i parem atenció en els diversos noms que històricament s'han utilitzat per anomenar-les: cançons d'anar a dormir, cançons de vindre la son, cançons de bressol, etc., és evident que es tracta d'un grup de cançons que s'utilitzen en una situació social i comunicativa molt concreta: aconseguir adormir els infants. És per aquest motiu que l'any 2017, en el marc de la nostra tesi doctoral, vam establir la funció com el veritable element característic d'aquestes cançons i, en conseqüència, vam definir la cançó de bressol com un quasi-gènere on s'inclouen totes les cançons que al llarg dels anys han sigut utilitzades per provocar la son dels nadons. Des d'aquesta perspectiva, a més, s'aconseguia justificar la presència en els nostres cançoners de

moltes composicions que no presenten cap dels trets anteriorment exposats però que han sigut transmeses pels informants com a cançons de bressol.

La música i —per extensió— les cançons han de ser enteses, en paraules d'Alan P. Merriam (1964), com un fenomen humà que només existeix en termes d'interacció social. Així doncs, analitzar i entendre les cançons més enllà del propi aspecte musical permet observar quines relacions s'hi estableixen entre diversos grups d'individus. I precisament en el cançoner tradicional, la música i el llenguatge s'interrelacionen per adoptar formes ben especials. Els textos de les cançons s'utilitzen sovint com un mitjà d'acció dirigit a la solució de problemes que afecten una comunitat; o bé com a mecanisme per proporcionar un alliberament psicològic als participants. De fet, diversos autors com per exemple Irene Watt (2012), la qual realitzà un exhaustiu estudi d'aquest fenomen en les cançons d'Escòcia, conclogué que: «La cançó de bressol és una melodia o cançó entonada suaument per tranquil·litzar, reconfortar i proporcionar ajuda per calmar l'ansietat del seu creador, del seu cantant o del seu receptor» (Watt 2012: 380).

És evident que en el cas de les cançons de bressol, la música i la performance hi juguen un paper més important que aquell que realitza el text, ja que el receptor no acostuma a dominar el llenguatge com per entendre el contingut temàtic de les cançons, però, en canvi, altres aspectes com el balanceig, l'espai físic o la música, sí que tenen un efecte tranquil·litzador en qualsevol nadó. De fet, existeixen diverses cançons tipus en les quals el text està format per una única onomatopeia repetida fins que s'aconsegueix adormir els infants. No obstant això, la tradició ens ha fet hereus de tota una sèrie de cançons de bressol on —com proposà Watt (2012)— el receptor necessita expressar l'ansietat generada pel seu dia a dia o ve pel moment d'adormir l'infant si aquest hi oposa resistència. És per aquest motiu que els diversos cançoners tradicionals catalans recullen peces en les quals l'interpret tracta, tal com dèiem a l'inici, de convèncer mitjançant promeses i adulacions el receptor. Ara bé, al costat d'aquestes cançons també s'hi troben altres mostres on la conversa relaxant entre l'interpret i l'infant ha sigut substituïda per una amenaça velada. Es tracta d'una sèrie de cançons amb un estructura temàtica molt breu i senzilla en la qual l'interpret demana a l'infant que s'adormi. Aquesta sol·licitud, però, pren un caràcter imperatiu amb la introducció en els darrers versos d'una clàusula condicional que incorpora la presència d'una figura maligna que esdevé una amenaça per al receptor, en aquest cas, l'infant.

Així doncs, des d'aquesta perspectiva, caldria pensar que és possible localitzar entre els nostres cançoners la presència d'alguna figura com la Cucafera, l'home dels nassos, Capnevat..., figures que en l'imaginari català s'han fet servir per representar el mal. En aquesta línia, Pedro Cerrillo (2000) ja apuntava en un article titulat «Tradición y cultura en la canción de cuna hispana» el fet que precisament les cançons que s'articulen sota aquesta estructura amenaçadora eren les que més vigència tenien entre els interprets hispanoamericans. I assenyalava a més, l'ús de

determinades figures com: «el coco», «el bu», «el duende» o «el tío Camunyas» com els elements encarregats de representar el mal entre els infants. Contràriament als resultats del treball de Cerrillo, un estudi dels nostres cançoners ens ha permès comprovar com la presència d'aquestes cançons tipus en els nostres reculls és pràcticament residual. De fet, no arriba ni a representar l'u per cent del corpus analitzat. Aleshores, de què cal protegir els infants? Quines són eixes forces misterioses que s'amaguen a la porta dels somnis? Què preocupa les mares quan arriba la nit? Per a realitzar aquesta panoràmica hem fet servir un corpus de gairebé 300 cançons que hem agrupat en 32 cançons tipus. Totes aquestes mostres van ser recollides a partir dels cançoners, arxius i recursos sonors de l'incessant treball de camp que s'ha realitzat al País Valencià i del qual es dona una mostra detallada al capítol III del volum *Història de la Literatura Popular Catalana* (Oriol i Samper 2017).

La primera de les figures malignes que hem localitzat en les cançons de bressol és un clàssic de la cultura judeocristiana: el dimoni. Així, apareix en dues variants d'una mateixa cançó. La primera fou recollida a Cocentaina per Joaquim i Just San-salvador (1929) i inclosa a les Memòries de missions de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). I la segona forma part del volum onzè dels *Cuadernos de Música Folklòrica Valenciana. Canciones y danzas de Oliva* (Palau 1950), de la Institució Alfons el Magnànim. La presència d'aquesta figura introduïx el mal en la seva forma més primitiva, però, a més a més, posa de manifest —tal i com proposava Luisa del Giudice (1988)— que aquestes cançons són un primerenc element de culturització per als infants.

El meu fill s'adormirà
si no plorà de son;
sa mareta el vel·laria,
mentres el dimoni dorm.
(Cocentaina)

El meu fill s'adormirà
si no plorà de son;
sa mareta el vetllaria
mentres el dimoni dorm.
(Oliva)

D'altra banda, més enllà de les diferències formals mínimes que presenten totes dues composicions, convé observar com tot i comptar amb la figura del dimoni —que com hem dit esdevé la representació del mal per excel·lència en la cultura occidental—, el caràcter ambigu del text d'aquesta cançó permet interpretar-la realitzant una assimilació entre la figura del dimoni amb el fill que es pretén adormir i d'aquesta manera, evidenciar que l'actitud del nen, en aquest cas, no és la correcta.

En una altra cançó recollida a la localitat castellonenca de Benassal per Ricardo Olmos Canet l'any 1947 i inclosa dins la missió de recerca M26 del Fons de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (IMF-CSIC) de Barcelona, apareix una altra figura interessant com és el Cocorococ:

A(h)! xiquet Dominguet
no hi vagis al riu
que el Cocorococ ve

se menjarà viu.
De trossos i mossos
farem un gipó
per (a)nar i a la festa
del Nostre Senyor.

El «Cocorococ» que apareix en la primera estrofa ens remet a la figura del «Coco». Ara bé, tant per la cacofonia del nom com per la presència del riu ens atrevim a interpretar que «Cocorococ» és una deformació potser de la paraula cocodril encara que aquesta segona possibilitat, la de tenir un cocodril al riu Montlleó, és ben agosarada. Tot i això s'entén que el paper d'aquesta figura és dissuadir els infants perquè no s'arrimen al riu. Així doncs, el Cocorococ simbolitza el perill, de manera que, novament, ens trobem amb una cançó de bressol que aconsegueix la funció pròpia del gènere i, encara més, realitza una funció pedagògica amb els infants.

Cançó de bressol 2 Benasal⁹⁹
(Castellón)

a- ri quet ho- min- quet no hi va- gis al
riu que'l co- co- ro- coc ve se men- ja- rà viu de
tros- sos i mos- sos ne fa- rem un gi- pó por nar i a la
fes- ta del nos- tre se- nyó.

La cançió que se coneix com més antiga de Benasal. La canten les mares para dormir a los ninos.

Cal ressenyar com al peu de la partitura l'informant apunta que aquesta és la cançó més antiga que es coneix en Benasal. Tot i això, l'any 1992 Pere Enric Barreda, amb motiu del centenari de la banda de música de Benasal, publicà l'article «Canciones populares de Benasal (aproximació al costumari benissalenc)» al *Butlletí del Centro de Estudios del Maestrazgo* en el qual realitzà un recull musical de 72 composicions populars locals. Malauradament en aquest repertori ja no apareix la peça recollida per Ricardo Olmos l'any 1947.

De manera semblant podem interpretar, doncs, la següent cançó recollida a la localitat de Bufalí i incorporada al volum de Rosa Armiñana i Ma. Teresa Oller *Veus d'un poble* (1983). En aquesta ocasió podem sintetitzar tots els trets de les cançons anteriors. D'una banda trobem la figura amenaçadora d'un animal que és capaç d'emportar-se els éssers estimats si la xiqueta, en aquest cas, no s'adorm.

Bou; vine a buscar a «l'agüelo»
bou, vine a buscar a la mare.
Bou, vine a buscar a la xica,
no vingues que ella s'adormirà.

Un cas ben singular és el de la següent composició recollida a Cocentaina. Si atenem estrictament a allò que manifesta el text de la cançó, en aquesta ocasió el mal pren la forma de figura humana a qui l'emissor identifica fins i tot pel seu nom propi: Toni. Aquesta proximitat o bé aquest grau de coneixement que manifesta el vocatiu transforma l'amenaça en una possibilitat encara més real.

A la li la que ve Toni,
a la li la que ve Toni
a la lila que ja ve.
A la li la que és un home,
a la li la que és un home,
que va per tots els carrers.
Preguntant de casa en casa,
cercant al xiquet que plora.

Ara bé, existeix en l'imaginari popular valencià la figura maligna del Butoni. En paraules de Víctor Labrado:

És un ésser misteriós i difús, sense figura ni història conegudes. Només en sabem el nom tan ben trobat de butoni, que designa tot el gènere. És impossible de descriure'l, probablement perquè se suposa que actua sempre en la foscor més impenetrable: se'n va la llum, es presenta el butoni i arrapa a qui siga, o fa un bram potent que gela la sang, es carrega el xiquet al llom o al coll i se l'endú, fugint cap a algun territori desconegut i horrible, d'on ningú no torna mai (Labrado 2007: 78).

Així doncs, es pot observar com no es tracta sols d'una coincidència pel que fa a la similitud del nom sinó que el comportament amenaçador que es relata a la cançó encaixa perfectament amb la figura dels butonis. I potser la mètrica o bé el ritme de la cançó ha obligat l'informant a realitzar la supressió de la síl·laba inicial per tal d'encaixar el nom en la cançó. Hem comprovat com efectivament el nombre de cançons que compten amb una figura maligna com a perill o amenaça cap a l'infant és bastant escàs. Però també podem concloure que, tot i que els textos de les cançons són un reflex de la cultura de la qual formen part, hem observat com no

es produeix una transferència de figures de l'imaginari popular cap a les cançons, excepte en aquest darrer cas dels Butonis, sinó que en aquestes el mal es representa a través d'unes figures pròpies que pertanyen al context sociocultural de l'infant com ara: el dimoni, el bou o el Cocorococ.

Ara bé, cal tenir en compte que els textos d'algunes cançons poden ser utilitzats per tal de corregir situacions que afecten una comunitat o un grup d'individus; i les cançons de bressol és evident que realitzen una funció pedagògica. A tall d'exemple, les cançons de bressol estableixen rutines com ara el fet d'establir en el dia a dia de l'infant la idea o concepte de rutina, ja que amb elles s'anuncia la fi del dia i l'arribada de la nit i, en conseqüència, s'estableixen cicles d'acció i cicles de descans.¹ Des d'aquesta nova perspectiva, si ens acostem a les cançons de bressol des d'un punt de vista etnomusicològic en el qual s'hi analitzen elements de la seua «performance», podem observar com el mal es representa en la majoria de cançons de bressol a través de l'actitud o del comportament del nen o de la nena que no accedeix a adormir-se amb facilitat i que, per tant, provoca que l'interpret hagi de sancionar aquestes conductes. De fet, en la cançó-tipus, «La meua xiqueta és l'ama», que és aquella que més presència té en el Cançoner Tradicional Valencià, es detecten diverses variants on el mal no es representa en cap figura del món oníric sinó més aviat tot el contrari, el mal és representat a través de l'actitud del nadó —el fet de no adormir-se s'entén— ja que com a conseqüència del seu comportament, el pare no es troba a casa. Aquest fet s'observa per exemple, a la versió recollida en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí (1980):

La meua xiqueta és l'ama
del corral i del carrer
de la llimera i la parra
i la flor del taronger.
El meu xiquet té soneta,
molt prompte s'adormirà,
que son pare és a Gandia
i fins la nit no vindrà.
Dorm-te, dorm-te filla meua,
que ton pare és a peixcar;
Si ve i et troba desperta,
segur que se'n torna a anar.

En altres casos, com ara en la versió recollida a Rotglà i Corberà, l'amenaça esdevé encara més explícita:

La meua xica és l'ama
i com ella no hi ha altra
mo n'anirem a València
a baratar-la per una altra.

1 Per a saber més sobre el caràcter pedagògic de les cançons de bressol vegeu Gunes (2012).

La meua xica és l'ama
del corral i del carrer
de la fulla de la parra
de la flor del taronger.

En tots dos exemples resulta sorprenent el fet que precisament l'interpret, és a dir, l'encarregat o l'encarregada de garantir la tranquil·litat, seguretat i protecció de l'infant propose el fet de canviar-lo per un altre. Un altre element que cal destacar és com, en aquests exemples, l'entorn immediat es descriu de manera positiva, mentre que València esdevé, si més no, un entorn perillós, la qual cosa permet relacionar aquestes cançons amb la mostra de Ricardo Olmos ressenyada anteriorment i amb la qual es diferenciaven entorns segurs —la casa— d'entorns perillosos —tots aquells externs a la casa. Un altre exemple d'aquest fet el trobem en aquesta variant de Barxeta on «València» ha sigut substituïda per altres llocs —sempre externs a «la fira»:

La meua xiqueta és l'ama
del carrer i del corral,
de la perera sucrera,
de la flor del taronjar.
El meu xic és molt bonico
i sa mare no en té altre,
se l'emportarà a la fira
a baratar-lo en un altre.

Comptat i debatut, les cançons de bressol realitzen una funció pràctica en el dia a dia de la societat ja que és evident que aconsegueixen provocar la son en els infants. A més a més, és la primera manifestació cultural amb la qual entra en contacte l'infant, per això els seus textos esdevenen un mitjà excel·lent per a la investigació dels processos psicològics que contribueixen a construir els elements d'una cultura. A causa de les característiques de la seva posada en escena (moment del dia, edat del receptor...), qualsevol element que s'hi introdueix —com ara en el cas que ens ocupa: el mal— pren una forma senzilla i pròxima per tal de facilitar la socialització del receptor. D'altra banda, les cançons de bressol presenten una marcada funció pedagògica a través d'un model molt senzill d'acció-reacció (dormir-recompensa). Per això quan es produeix una ruptura en la relació ensenyament-aprenentatge, és a dir, quan l'infant no s'adorm, l'interpret acostuma a sancionar aquesta mala conducta. És aleshores quan l'infant es transforma en la representació del mal, és a dir, es converteix en un autèntic dimoni.

BIBLIOGRAFIA

ARMIÑANA, R. ; OLLER, M. (1983): *Veus d'un poble*, València, Institut d'Estudis Valencians.

- BARREDA, P. (1992): «Cançons populars de Benassal (aproximació al costumari benassalenc)», dins *Centro de estudios del Maestrazgo*, núm. 37, gener-març, p. 43-54.
- CERRILLO, P. (2000): «Tradición y cultura en la canción de cuna hispana», dins Á. SUÁREZ MUÑOZ (coord.) *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil* (Actas del Seminario internacional y exposiciones de literatura infantil), Badajoz, p. 167-172.
- DEL GIUDICE, L. (1988): «Ninna nanna nonsense. Fears, dreams and falling in the Italian lullaby», <http://journal.oraltradition.org/issues/3iii/deljudice>.
- PALAU BOIX, M. (dir.) (1950): *Cuadernos de música folklórica valenciana 4-11. Canciones y danzas de Oliva*, València, Instituto Valenciano de Musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- FUKUDA, H. (1960): *Lullabies of the western hemisphere*, Los Angeles, California: University of Southern California.
- GARRIGA, P.; REIXACH, M.: «Cançó de Brèssol», dins *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fàbregas, <https://musicatradicional.eu/piece/12841>.
- GUNES, H. (2012): «The effects of lullabies on children» dins *International Journal of Business and social Science*, vol. 3, núm. 7, CPI, USA.
- HOVIOUS, C. (1930): *The lullabye as an art form*, Los Angeles, California, University of Southern California.
- LABRADO, V. (2007): *Tots els noms de la por*, València, Ed. Bromera.
- ORIOL, C.; SAMPER, E. (ed.) (2017): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona, Publicacions Universitat Rovira i Virgili/Publicacions Universitat d'Alacant / Edicions Universitat de les Illes Balears.
- SANSALVADOR I CORTÉS, J. (1929): «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada pels germans Joaquim i Just Sansalvador Cortés al Comtat de Cocentaina, del dia 1 d'agost al 5 d'octubre de 1924, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», dins *Materials. Obra del Cançoner Popular de Catalunya, materials*, vol. III, Barcelona p. 9-87.
- SEGUÍ, S. (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València: Institució Alfons el Magnànim.
- SUBIRATS I BAYEGO, M. (1993): *La cançó de bressol. Un fenomen etnomusicològic*, Barcelona, tesi doctoral del Dept. d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.
- MERRIAM, A. P. (1964): *The anthropology of music*, Illinois, Northwestern University press.
- WATT, I. (2012): *An ethnological study of the text, performance and function of lullabies*, Aberdeen University thesis, Aberdeen University.