

Sobre el cancionero infantil y juvenil de transmisión oral

Carlos Nogueira¹

La riqueza y la diversidad de los textos poéticos infantiles y juveniles (entendidos aquí como aquellos que son producidos, transmitidos y actualizados por niños) exigen abordajes rigurosos y atentos (de naturaleza antropológica, psico-sociológica, psicoanalítica, literaria, lingüística, musical, etc.), con vistas al conocimiento de sus múltiples zonas oscuras.

A partir de entrevistas efectuadas en escuelas, aldeas y ciudades portuguesas, sobre todo pertenecientes al área metropolitana de Porto, entre 1993 y 2007, he reunido un *corpus* de poemas orales que niños y adolescentes adoptan, producen y actualizan en el ambiente escolar y en el extra-escolar. Con dicho corpus a la vista, procuro definir las grandes líneas de la morfología textual y su liga con otros códigos artísticos, a través de un proceso analítico de manifestación gradual de la tesitura formal del discurso y de los segmentos o residuos de sentido --estéticos, culturales, antropológicos, pragmáticos, psicolingüísticos, subversivos, etc. Signo de la vitalidad de los lenguajes verbal, musical y corporal, cada una de estas canciones es en sí misma la señal de una capacidad mental muy propia del ser humano, que desde antiguo reacciona ante la urgencia innata de interrelacionar simbólica y metafóricamente el máximo posible de elementos del medio en el que vive.

Aceptada y utilizada por los estudiosos de la literatura oral portuguesa, la designación de “rimas infantiles” (*retahílas*, en España; *comptines*, *formulettes* o *jeux de mots*, en Francia; *filastroche*, en Italia, y *nursery rhymes*, *school rhymes* o, incluso, *mother goose rhymes*, en Inglaterra, para enumerar apenas algunas designaciones corrientes en la tradición europea) no es del todo funcional, puesto que existen textos poéticos no rimados que deben ser considerados. Un concepto de “rimas infantiles” demasiado riguroso puede revelarse reductor para el acervo a estudiar. La denominación de Martha Cardoso y Augusto Pinto, “folclore infantil”, que engloba las referidas expresiones no rimadas, tampoco es satisfactoria, si consideramos el término *folclor* en su auténtica acepción: “la literatura folclórica es totalmente popular mas no todo producto popular es folclórico. La contemporáneo se aparta del folclor. Le falta el tiempo” (Câmara Cascudo, 1978: 22). En esta designación no caben, por lo tanto, los numerosos textos producidos actualmente por

¹ Resumen en español por Raúl Eduardo González.

los niños, en general muy distintos de las rimas infantiles tradicionales, muchas de ellas sólo conocidas hoy por la franja poblacional de mayor edad.

Más allá de lo anterior, la designación es demasiado abarcadora para nuestro campo de trabajo, porque envuelve prácticas lúdicas diversas, verbales y no-verbales (juegos como el piojo y la macaca). Incluye pero no especifica el dominio que nos interesa: el lenguaje infantil, rimado o no. Destaco, así, la expresión de Vera Vouga (1987), “arte verbal infantil”, dada su magnitud pertinente. Por otro lado, considerando la función desempeñada en estos textos por el ritmo (Aristóteles afirmaba que la lengua de la poesía es una lengua de ritmo), que es muchas veces el principal elemento estructurador, se justifica plenamente la sustitución de “rimas” por “rítmicas”, propuesta por Arnaldo Saraiva (1989: 72). Por todo esto --y sin dejar de lado tampoco la incongruencia del adjetivo en el sintagma “rimas infantiles”, pues considero la edad de los utilizadores-autores (hasta los 14 o 15 años, e incluso hasta los 17 o 18, en el caso de las dedicatorias)--, si bien la expresión “rimas infantiles” tiende a imponerse, por comodidad y por su utilidad, sobre todo para nombrar textos específicos, no puede competir con la única designación que no resulta equívoca: *poesía oral infantil* o *infantil-juvenil*. Lo esencial de esta textualidad emerge así: su dimensión de fabricación o de acción, en lo que se remonta al vocablo griego *poiesis*, como objeto en sí mismo o *poiema*; la modalidad material de su existencia, la oralidad; y el grupo de edad, con todo lo que eso implica, en las diversas áreas de desenvolvimiento, de los productores-emisores. (Curiosamente, tal vez por influencia de la expresión *nursery rhymes*, usada desde mediados del siglo XIX en Inglaterra y luego en multitud de países, nadie que sepamos hasta hoy la defendió o usó con convicción irrestricta.)

La adecuación del término *cancionero* al repertorio literario oral infantil y juvenil, en un artículo, en una conferencia o en el aula, se hace sin dificultad, con la complementación de su sentido a través de constituyentes adjetivales como “de transmisión oral”, “oral infantil-juvenil” o, si el acervo fuera inequívocamente folclórico, “tradicional” o de “tradición oral”. La operatividad de esta terminología viene, sobre todo, de su posibilidad intrínseca de sugerir lo que aquí es técnicamente vital: la enunciación del texto estético-literario se concilia, en mayor o en menor grado, con la formación de sonidos musicales que se distribuyen convincentemente por los sistemas métrico y prosódico (en cuanto, de acuerdo con los sentidos griego y latino del concepto, todo lo que se relaciona

con la prolación del enunciado es su edificación como objetualidad sonora y musical). Así, pues, considero que para el análisis de estas canciones, debe considerarse el texto lingüístico tanto como los otros niveles de significación que contribuyen para la efectividad del acto comunicativo.

Contrariamente a lo que sucede en la literatura canonizada, que es apreciada en la intimidad de la lectura y la recepción individuales, estos textos orales sólo se realizan inscritos en prácticas cotidianas que son consubstanciales a los momentos de ocio. La necesidad de expresión y sus especificidades semánticas y técnico-estilísticas no desencadenan por sí solas la existencia de esta literatura, integrada en un extracontexto social y cultural concreto. El texto verbal registrado por escrito es apenas la evocación, el reflejo gráfico de un organismo vivo transmitido por vía oral, efímero, anónimo, colectivo y, por consecuencia, sujeto a alteraciones constantes.

El juego representa el momento privilegiado de concreción del cancionero infantil; es la instancia que refleja y subvierte lo real, manifestando, a través del proceso de ejecución, su relación con niveles contextuales de naturaleza social, geográfica, situacional, generacional, etc., responsables de múltiples percepciones de la realidad. Cada nueva *performance*, sea hablada o cantada, dependiendo de los componentes extratextuales, puede crear potencialmente un nuevo mundo poético, a partir de la reformulación de las estructuras semántico-pragmáticas constantemente cuestionadas.

Los versos --formulísticos-- son favorecidos por una continua contextualización, al ser el antecedente de prácticas culturales cuya funcionalidad los mantienen como válidos. Las “fórmulas de selección” (o de “eliminación”, si privilegiáramos más los procesos y menos el resultado) o los juegos de dedos (en que interactúan el niño y el adulto) son por eso mismo uno de los sectores de las rimas menos afectados por la erosión debida a los nuevos hábitos. Adquieren así pleno significado poemas-miscelánea como el siguiente, formado por fragmentos dotados de autonomía semántica, mas capaces de nutrir una composición-mosaico nueva:

–Pico, pico, saranico,
Pico, pico, saranico,
Quem te deu tamanho bico?
–Foi a filha da rainha
Que está presa na cozinha.
Salta a pulga na balança,
Dá um berro, vai a França;

Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se há-de esconder?
[...]

[–Pico, pico, saranico,
Pico, pico, saranico,
¿quién te dio tamaño pico?
–Fue la hija de la reina,
que está presa en la cocina.

Salta la pulga en la báscula,
da un rugido, se va a Francia;
los caballos, a correr;
las muchachas, a aprender,
¿cuál será la más bonita,
que se debe de esconder?]

[Juego de dedos, diciéndose, en su caso, “jugar al bonito”, o juego de rueda.]²

Lo que, por lo tanto, se totaliza es el texto virtual, no los paradigmas sucesivamente erguidos del núcleo invariante, que persiste, por lo menos en una escala mínima, tanto en la estructura superficial como en la profunda, a pesar de las diferencias propias de cada *performance* y de cada sincronía. En algunas fórmulas, la voz traspone los límites del lenguaje articulado, organizándose en cadenas de significantes que valen por el sentido de *nonsense*, por la musicalidad, por una sugestión o resonancia de lenguaje críptico y mágico. Estructuras de pura vocalización, como: “Pim-po-ne-ta, / Ápta-pta-ptucha-plim”, que conforman un poema acabado, conviven con segmentos aliterantes y asonantes, activados sobre todo por el imperativo de la rima final (“Áta ita à, / Quem está livre, livre está; / Eu fugi por ali, / Tu fugiste por acolá”; “Ita à, / Ita, ita, ita à, / Quem está livre, / Livre está”).

Constituyentes vitales del material poético, la sonoridad de los vocablos y el sistema rítmico-métrico producen un lenguaje singular y lúdico que tiende a subalternar los sentidos referenciales y lógicos. Ya en la primera infancia, como se sabe, el *nonsense*, característica fundadora del lenguaje infantil, se encuentra sobre todo fonológicamente motivado, instituyéndose como juego sobre la materia sonora: materia pura, en los comienzos de esa edad, cuando el sin-sentido es un mundo plástico, moldeable, un magma que se abre a los procesos imaginativos y a las imágenes visuales inefables, a inesperadas expresiones vocales y corporales que son una fisiología e una fisonomía de la palabra-cuerpo.

En fases más avanzadas, los anfiguris (‘jitanjáforas’) dicen que el único sentido posible es el de la contingencia (que puede ser absurda, inaceptable) del todo. Marcados por paradojas que se nos imponen en cada nuevo elemento del enunciado, estos textos representan, a través de la técnica del “mundo al revés”, la multiplicidad y el absurdo cómico-trágico de los fenómenos de la vida:

Era-não-era,
andava lavrando,

recebeu carta
de seu tio Fernando.

² Var.: “Sarabico, bico, bico” (Nogueira, 2002: II-263).

Seu pai era morto,
sua mãe por nascer,
que havia o moço de fazer?
Deitou os bois às costas,
pôs o arado a correr.
Quis saltar o arado,
saltou um valado.
Se não era cão,
mordia-lhe o cajado.
Entrou numa horta,
viu um pessegueiro
carregado de maçãs.
Tirou avelãs.
Veio o dono dos pepinos:
-Ó ladrão de meus marmelos!
Atirou-lhe uma pedra,
acertou-lhe num artelho,
Escorreu-lhe o sangue até ao joelho.

Era-no-era,
andava labrando,
recibió carta
de su tío Fernando.
Su padre había muerto;
su madre, por nacer,
¿que debía el muchacho hacer?
Tendió los bueyes a las costas,
puso el arado a correr.
Quiso saltar el arado,
saltó un vallado.
Si no era perro,
le mordía el cayado.
Entró en una huerta,
vio un melocotón
cargado de mazas.
Tiró avellanas.
Vio al dueño de los pepinos:
-¡Hey, ladrón de mis membrillos!
Le tiró una piedra,
le dio en un dedo del pie,
le escurrió la sangre hasta la rodilla.

Las cancioncillas que podemos llamar “*lengalengas* con palmas” forman un grupo numeroso; en ellas, el texto lingüístico, la música vocal, los gestos, los movimientos corporales y la danza generan un sistema artístico coherente: el texto es cantado como confirmación y apoyo rítmico de un juego realizado entre dos niñas. Mientras cantan el poema, colocadas una frente a la otra, ejecutan movimientos de palmas de frente y cruzadas; al mismo tiempo, refuerzan el significado de ciertos vocablos o sintagmas a través de una mímica variada y expresiva. El estudio de la retórica de los gestos que acompañan este tipo de textos permite comprender mejor el cuadro de los valores socioculturales de las niñas involucradas: no es casualidad que el fingimiento de un beso sea una de las situaciones que se presentan con más frecuencia.

La decadencia de estos juegos es un fenómeno relativamente acentuado --mas no su extinción irreversible³ (ninguna sociedad tecnológica implicará la desaparición de las rimas infantiles)-- sobre todo en las grandes ciudades, donde han sido substituidos por prácticas

³ Además, lo hemos dicho ya en otros lugares, al auxiliarse cada vez más de la rima infantil tradicional como instrumento pedagógico-didáctico, la enseñanza institucionalizada, con particular incidencia en la primera infancia, está a (re)producir una parte importante del folclor literario portugués, cuyas repercusiones en el tejido sociohumano podrán ser evaluadas dentro de algunos años, luego de la necesaria maduración, a través de investigaciones rigurosas.

recientes desencadenadas por las nuevas relaciones de convivencia de los jóvenes, como los deportes y los juegos de computadora. Como quiera que sea, los juegos infantiles mantienen su vigencia dada su funcionalidad, que favorece una adaptación dinámica a las condiciones de vida de nuestros días.

Esta rima infantil, por ejemplo, a la que suman otras relativas a destacados héroes como Popeye y aquellas que retoman canciones de telenovelas, descende directamente de una serie televisiva de dibujos animados, evidenciando que la televisión y los juegos-rimas no representan para los niños dominios antagónicos, sino, más bien, estrechamente dialogantes (Pelegrín, 1995):

Willy Fó foi dar a volta,
a volta ó mundo,
oitenta días,
oitenta noites.
Conheceu princesa Arrós,
visitou Norte, Sul, Este, Oeste.
(*dá-se uma volta e repete-se a lengalenga*)
(Nogueira, 2002: II-275)

Willy Fó fue a dar la vuelta,
la vuelta al mundo,
ochenta días,
ochenta noches.
Conoció a la princesa Arrós,
visitó Norte, Sur, Este, Oeste.
(*se da una vuelta y se repite el lengalenga*)

La comunidad infantil es portadora de un patrimonio común que la defiende de las agresiones del mundo adulto autoritario y coercitivo. En la calle, en el patio o en el recreo, esta *langue* extra-individual y de existencia potencial, actualizada en cada *parole*, otorga al niño la posibilidad de acceder a otro mundo en el cual puede existir *distintamente*: un mundo privilegiado, constituido por una representación (más o menos paródica o seria) de la realidad, reflejada en juegos que integran lo lúdico, el conocimiento, el goce estético, así como su sensibilidad lírica, narrativa y dramática.

El lenguaje poético tradicional sufre transformaciones en su apariencia, mostrando imágenes, motivos y léxico que se adecuan a los nuevos tiempos. Permanecen, con todo, recursos como el diálogo, el soliloquio, la onomatopeya, la enumeración, el encadenamiento, la reiteración, la rima y el ritmo, generalmente binario.

En conclusión: la poesía infantil y juvenil de transmisión oral se presenta como un universo complejo de formas y de sentidos que podemos analizar y aprehender, pero sólo si lo abordamos con las debidas precauciones descriptivas y hermenéuticas, evitando omisiones y errores de metodología y de enfoque teórico-analítico como los que se desprenden de una perspectiva que subordina demasiado los textos a los juegos de gestos y

olvida, o ignora que cada sistema guarda correspondencia con el otro. A través de este patrimonio común y siempre fuera de lo común, centro de identidades y diferencias, la comunidad infantil y juvenil se posiciona ante un mundo profundamente plurívoco, lo metaforiza, lo fragmenta y lo pluraliza, descubriendo en él facetas insospechadas, misteriosas o sobresalientes. Los principios correlativos identidad / alteridad del sujeto --en cuanto continuo relacional y dinámico, a un tiempo biológico y simbólico, cultural-- confluyen en la identidad de este género especial de la poesía oral, de la cual él es emisor y receptor, creador y creación, entidad que moldea y se amolda. En los objetos poéticos del cancionero infantil y juvenil se entrecruzan formas de la identidad personal y social, potenciadoras, a su vez, de manifestaciones del otro (un *otro-yo mismo* o un *otro-otro*).

Queda al adulto (investigador, educador)⁴ acercarse sin prejuicios a estos órganos de expresión del cuerpo-espíritu (para muchos no más que uno de los limbos en que se divide la literatura oral), con la convicción de que, al captar algunos de los contornos de esta *escuela poética oral*, particularmente en lo que toca a la imagen del otro en la construcción del propio yo, comprenderá mejor la idiosincrasia y la esencia de la infancia y de la juventud. Con esto, podremos tal vez reaprender a procurar los sentidos de la magia de la palabra artística, el encuentro lúdico-afectivo y cognitivo con la densidad y el peso propios (siempre diferentes, a cada contacto) de cada cosa, la (re)creación de mundos (ir)reales de todo tipo. Esto es: podremos, por ventura, adultos habituados a subordinar el binomio lenguaje verbal / lenguaje del cuerpo a un real-real totalitario, recuperar el don de la ingenuidad (consciente, en este caso) que ve y dice lo que de ningún otro modo puede ser entrevisto y dicho. Porque es ilimitado el poder salvador de la palabra oral y tradicional.

Bibliografía citada

- CÂMARA CASCUDO, Luís da, 1978. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio / MEC.
- CARDOSO, Martha y Augusto PINTO (ed.), 1911. "Folclore infantil", en *Folclore da Figueira da Foz*. Esposende: Tipografia de José da Silva Vieira: 220-306.
- COSTA, Maria José, 1992. *Um continente poético esquecido: as rimas infantis*. Porto: Porto Editora: 133-169.
- PELEGRÍN, Ana, 1995. "Literatura oral infantil". *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 166-167, "Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas": 124-129.

⁴ Sobre el aprovechamiento pedagógico-didáctico de la literatura oral infantil, *cf.* el sugestivo estudio de Jean-Noël Pelen e Christiane Savary (1993); *cf.* también el trabajo de Maria Jose Costa (1992).

- PELEN, Jean-Noël y Christiane SAVARY, 1993. "Utilisation de la littérature orale enfantine a des fins pedagogiques: une expérience de contage et milieu scolaire". *Cahiers de Littérature de Orale* 33 (París, INALCO, Publications Langues'O): 145-166.
- SARAIVA, Arnaldo, 1989. "Rimas infantis". *Jornal de Notícias*, 26/11/89: 72.
- VOUGA, Vera, 1987. "Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)". *Revista da Faculdade de Letras-Linguas e Literaturas* II série, IV (Porto, Faculdade de Letras): 75-92.