

EN TEORÍA

# Literatura y folkllore

Lírica popular de tradición infantil

por Pedro Cerrillo \*



*En el artículo que a continuación presentamos se analizan los elementos literarios constitutivos de esta modalidad poética que el autor ha dado en llamar lírica popular de tradición infantil, al tiempo que se recogen los principales tipos de composiciones.*

**S**i la aceptación de la existencia de una literatura infantil ha conllevado toda una serie de prejuicios, polémicas y malos entendidos —aún vivos en algunos sectores sociales, más o menos influyentes—, hasta el punto de discutirse si era una «auténtica literatura», ¿qué podríamos decir de la *poesía lírica popular de tradición infantil*?

No podemos olvidar un hecho, por muy conocido que sea: durante mucho tiempo, la crítica y las historias de la literatura —sin referirse al término «infantil»— asociaron *poesía popular* con *épica*, dejando la *poesía lírica* para la tradición culta, exclusivamente.<sup>(1)</sup> Aunque la *poesía lírica popular* había tenido realizaciones más que notables en la Edad Media y se había proyectado con bastante fuerza en los siglos XVI y XVII, no es hasta el siglo XIX cuando empieza a fijarse esta rama de la literatura con un poco de rigor, gracias al empeño que, en la revalorización del folklore, pusieron —en general— los románticos europeos; surgen entonces los primeros recolectores de canciones que, a juicio de Demófilo,<sup>(2)</sup> en España fueron: Fernán Caballero (1859) y Emilio Lafuente Alcántara (1864), y aparece, también, un interés erudito, incluso académico, por estas manifestaciones literarias: sirva como ejemplo que el dramaturgo romántico García Gutiérrez, en 1862, dedicó su discurso de recepción en la Academia a los cantares populares. Y lo que es más importante: se empieza a fijar por escrito todo un caudal de composiciones que estaban vivas, pero que existían sólo en la tradición oral de la literatura, con el consiguiente riesgo de desaparición, haciendo posible así su estudio y, con él, un conocimiento más riguroso.



Había, pues, una *poesía lírica popular* que, en relación a la culta, era más espontánea y menos artificiosa, estando expuesta, permanentemente, a influencias externas, ya que eran múltiples sus transmisores y varios y distintos, geográficamente, los lugares en que se interpretaba. Esta *poesía lírica popular y tradicional* ha sido cultivada universalmente, con mecanismos de transmisión y perpetuación prácticamente iguales en todos los casos. La universalidad de esta tradición popular no está en los hechos que contempla, ni tampoco en la formas con que se expresa, sino que viene dada por los sentimientos que mueven la propia tradición y por el espíritu o las creencias que la conforman; de ahí su carácter folklórico. Lo que sucede es que, además, el análisis de

esas composiciones líricas nos ofrece una concreta caracterización literaria, cuyo soporte son tanto los medios que, específicamente, se usan: paralelismos, repeticiones, encadenamientos..., como las convenciones retóricas: anáforas, comparaciones, aliteraciones... que adquieren significado propio en ellas mismas. Por otro lado, las obras folklóricas, al transmitirse —habitualmente— por vía oral, tienen posibilidades de cambio, alteración o recreación, porque en el proceso de transmisión oral de una obra no sólo intervienen el emisor y el destinatario: aun siendo imprescindible su participación, la comunidad en que esa obra se ejecuta va a ser la que haga posible, finalmente, su perpetuación o su desaparición, aceptándola o rechazándola.

### La lírica popular de tradición infantil

Pues bien, los niños han intervenido en esa aceptación y perpetuación de la obra folklórica, y lo han hecho no sólo como componentes de la comunidad, sino también como colectivo con intereses, prácticas y gustos propios. Concretamente y refiriéndonos a la *lírica popular*, el paso del tiempo nos informa de la práctica de toda una serie de composiciones, de distinta índole y tono, hasta el punto de que se han convertido en composiciones de tradición específicamente infantil, bien porque sólo ellos eran sus destinatarios (nanas o juegos mímicos), bien porque aplicaron las retahílas o canciones a usos muy concretos de los que el adulto quedó al margen (suertes, canciones escenificadas, burlas, etc).<sup>(3)</sup> El hecho mismo de la transmisión oral aporta a esta lírica una notoria riqueza, ya que las



variantes de una misma composición pueden ser múltiples, al tiempo que el cambio y la recreación —posibles— de los textos que se reciben oralmente, permiten nuevos procesos creativos, casi siempre parciales, pero que aportan elementos nuevos a la composición. Las variantes surgen no sólo por un añadido de elementos, sino también por cambios o por simple pérdida, y en todos los casos por influencia del emisor que, previamente, fue él mismo receptor de la creación. La intervención del emisor en el proceso creativo de la obra folklórica puede aportar rasgos propios de toda una colectividad porque, a fin de cuentas, será ésa, con su aceptación, la que la perpetúe.

Pero también es cierto que, por tratarse de composiciones transmitidas oralmente, son mayores las posibilidades de entender como obra popular de tradición infantil lo que ha sido creación apasionada o inconsciente de algunos adultos. En otras ocasiones, la canción de la que se da testimonio ha sido, premeditadamente, falseada en

su origen. Así lo dice Rodríguez Marín, cuando se refiere a quienes «...han procurado sorprender mi buena fe, remitiéndome como cantares populares los insulsos productos de sus ingenios».<sup>(4)</sup> Este peligro no aparece, al menos con la misma frecuencia, cuando el niño es el portavoz del testimonio folklórico, ya que suele mostrar una mayor fidelidad al pasado.

Por todo lo dicho, preferimos hablar de *lirica popular de tradición infantil*, aun sabiendo que el término 'cancionero infantil' es más fácilmente identificable; pero no se trata tanto de un problema terminológico, como de fijación de los elementos literarios constitutivos de este tipo de poesía: el tono coloquial, la frecuencia con que aparecen estructuras repetitivas, el apoyo en variados personajes, la brevedad de las composiciones, la rima regulada, la variedad y fluctuación métricas, la sencillez expresiva, etc. El problema, no obstante, sí se plantea, en la determinación y valoración de lo que es «infantil», porque ¿hasta dónde llega lo infantil? Es muy difícil responder con exactitud a dicho interrogante, ya que no hay barreras cronológicas absolutas. Hay que entender el término, en su estricta aplicación a la *poesía lírica popular*, sin tomar en consideración a los posibles autores de las canciones; es decir, consideraremos de tradición infantil aquellas composiciones líricas de carácter popular que usan exclusivamente los niños o aquéllas en que ellos representan o asumen el papel esencial: desde las nanas que escuchan al poco tiempo de nacer hasta las retahílas que sirven para burlarse del compañero de juegos, pasando por muchas otras cantinelas que se usan con varia finalidad y en contextos diferentes. Al respecto, se podría decir que los niños, en unos casos, han imitado, y en otros, han hecho suyos textos que ni nacieron en un ambiente infantil y que ni siquiera se crearon pensando en ellos. Lo que ha sucedido, en muchas de estas ocasiones, es

que ha sido el niño quien, tras la inicial apropiación, ha posibilitado la pervivencia del texto, demostrando —como dijimos antes— una mayor constancia y fidelidad en el uso de las manifestaciones folklóricas.

En menor medida, también nos encontramos con ejemplos del proceso contrario: el uso que los adultos hacen —en determinados contextos— de canciones que tienen su origen en el mundo infantil: *El barquito chiquitito*, por ejemplo.

### El cancionero infantil

Aunque existen unas cuantas clasificaciones del cancionero infantil, la ordenación y delimitación de este caudal de poesía lírica sigue planteando algunos problemas;<sup>(5)</sup> incluso la consideración que se da a estas composiciones en trabajos y estudios de objetivos más amplios, como los ya citados de Margit Frenk (véase nota 3) y Rodríguez Marín, no contribuye a aclararlos. Sirva como ejemplo que Rodríguez Marín, en sus *Cantos populares españoles*, cita las «rimas infantiles» (en el segundo lugar del índice del volumen I), como grupo aparte de las nanas, de las adivinanzas o de las oraciones, y justificando que su clasificación se hacía teniendo como base las épocas de la vida humana, pero olvidando que algunas cantinelas que él mismo propone se salen de los límites en que las incluye. Si entendemos como *lirica popular de tradición infantil* aquella que aún es practicada por los niños, que permanece viva gracias a las variantes y que es patrimonio exclusivo, o al menos mayoritario, de ellos, no es posible proponer clasificaciones cerradas, ni por edades (aunque puedan apuntarse aproximaciones, más o menos explicables), ni por temas (porque encontramos elementos que se repiten en composiciones radicalmente distintas en cuanto a la finalidad de su uso). Por todo ello, es muy útil la propuesta que hace Stith Thompson,<sup>(6)</sup> aun-

que él se refiera al «cuento folklórico» en particular y a los «motivos folklóricos» en general, porque lo que define como *tipo* es perfectamente aplicable a la lírica popular de tradición infantil. La clasificación que proponemos contemplaría seis «tipos» distintos de composiciones: nanas (o canciones de cuna); adivinanzas; juegos mímicos y canciones escenificadas; oraciones; suertes y burlas, y trabalenguas.

Cada uno de los «tipos» está formado por cantinelas que tienen existencia independiente, al menos en principio, respecto a las de los demás grupos, bien porque se usan en contextos distintos, bien porque su finalidad es diferente.

### Las nanas

Uno de los géneros más rico es el de las *nanas* y, sin embargo, no hay otro género en que más intervenga el adulto. Las nanas las cantan las madres, tías, abuelas y nodrizas, ejerciendo el emotivo papel de arrulladoras y transmitiendo casi las primeras palabras que se le dicen al niño peque-



ño. La frecuente presencia de la madre, las citas al padre, las referencias a quehaceres hogareños, el constante recuerdo del amor que los padres sienten por su niño, y a pesar del tono imperativo con que, a veces, se induce al niño a que concilie el sueño (incluso con algunas amenazas explícitas —recordemos el «coco»—), confieren a la nana un especial tono afectivo, muy familiar, que las identifica:

«Duérmete, niño,  
que tengo que dar  
la vuelta al puchero,  
que se va a quemar».

### Las adivinanzas

De todos los tipos propuestos, el de las *adivinanzas* es, sin ninguna duda, el que menos específicamente podríamos entender como de tradición infantil; no obstante, creemos que la intervención del mundo infantil, en su transmisión y recreación, ha sido determinante para su pervivencia. La adivinanza es una especie de juego intelectual, por el que el emisor comunica al receptor un mensaje que no explicita, porque es el receptor quien debe «adivinarlo» con las «pistas» que la cantinela encierra. Es un género de una gran variedad temática, de una gran riqueza formal y rítmica y de un gran interés literario, pese a que ha sido muy usado con intención didáctica. Así lo explica, aunque sin profundizar, Denise Escarpit: «No hay que olvidar que, por un parte, estaban en verso y, por otra, que su naturaleza misma obligaba al autor a buscar palabras, a condensar la expresión, a emplear comparaciones de efecto y metáforas; los mismos elementos que intervienen en la creación poética».<sup>(7)</sup>

### Los juegos mímicos y las canciones escenificadas

Consideramos en un mismo grupo los *juegos mímicos* y las *canciones es-*



*cenificadas*, porque son composiciones que se dicen o se cantan con un concreto apoyo gestual o escénico, llegando —en ocasiones— a convertirse en un esbozo de representación dramática de aquello que se dice o canta; además, todas ellas encierran un ritmo que, instintiva o conscientemente, se marca con más o menos claridad. Pero hay algo que las diferencia; de ahí la doble terminología empleada: en los juegos mímicos, el niño es sólo receptor del juego o de la acción, mientras que en las canciones escenificadas el niño es emisor y receptor. Aún así, nos encontramos con cantinelas que son usadas de ambas formas:

«Tilín, talán,  
campanitas de San Juan,  
unas vienen y otras van».

El mismo texto es interpretado como juego mímico por los adultos que la cantan teniendo sobre sus rodillas al niño pequeño, al tiempo que lo balancean adelante y atrás; y como canción escenificada por los niños, no

tan pequeños, que juegan en parejas, con la espalda de uno sobre la del otro, agarrados fuertemente por la cintura o por los antebrazos, levantándose alternativamente el uno al otro, imitando —sin duda— el voltear de las campanas.

## Las oraciones

Las *oraciones* es un género que plantea una serie de problemas adicionales porque no siempre es fácil determinar lo que es religioso y lo que no lo es, ya que en algunas de estas canciones hay —implícita— una firme creencia en intervenciones de determinados personajes a los que se apela para remedio de algún mal:

«San Antonio,  
por el sayal que vistes,  
por el cordón que ciñes,  
por tu palma real,  
socorre nuestra necesidad».

Quizá por eso, Rodríguez Marín<sup>(8)</sup> las incluye en el mismo capítulo que en los «ensalmos y conjuros». Ade-



más, por otra parte, probablemente este sea el género más susceptible de ser falseado en su origen, debido al énfasis con que, en determinados niveles educativos básicos, se ha usado, proponiendo como tradicional lo que ha sido creación apasionada de quien comunica la propia oración.

## Las suertes

Las *suertes* son retahílas de contenidos absurdos, cuya función es acompañar el inicio o desarrollo de un determinado juego, identificándolo al mismo tiempo:

«Gallinita ciega,  
¿qué has perdido?  
Una aguja y un dedal.  
Date tres vueltas  
y lo encontrarás».

También se utiliza para señalar quién se «libra» o quién se «queda» al comienzo de un juego concreto, bien entonando retahílas que se dicen marcando las sílabas, haciendo coincidir cada una de ellas con cada uno de los chicos que van a jugar, quedándose o librándose —según el juego— quien le toca la última: «Una mosca en un cristal / hizo cris, hizo clas; / el cristal se rompió / y la mosca se salvó.» Bien con retahílas que se interpretan sólo con dos jugadores, librándose siempre uno de ellos: «pares y nones», «cara y cruz», la «china», etcétera: «Maleta, maleta / mamá me dijo / que estaba en ésta».

## Burlas y trabalenguas

También incluimos como un solo tipo, las burlas y los trabalenguas, porque éstos son una especie de burla, aunque contruidos siempre a partir de un juego sonoro. La *burla* es un género que tiene como finalidad la manifestación, casi siempre pública, por parte del emisor de una mofa provocada por una actitud, acción, defecto físico, manía, incluso descuido o error, del receptor, que es quien,



además, sufre la burla: «¿Quién te ha *pelao*, / que las orejas / te ha *dejao*?» En el caso de que la burla la motive un juego, será el azar del mismo —en su desarrollo— lo que haga que el muchacho sufra la mofa: «—Gallinita, ¿qué has perdido? / —Una aguja en un pajar. / —Date cuatro vueltas / y la encontrarás».

En el caso del *trabalenguas*, se trata de que otro chico repita una cantinela, construida con expresiones carentes de lógica —auténticos disparates, a veces—, de gran complejidad sonora, que, quien la propone, domina perfectamente con anterioridad, con el fin de que se confunda, que es lo más probable: «Buscaba el bosque Francisco, / un vasco bizco muy brusco; / y al verle le dijo un chusco: / —Busca el bosque vasco bisco».

Pese a todo, la frontera por la que delimitamos los contenidos de un determinado tipo de lírica popular infantil no está muy clara en ocasiones. ¿En qué apartado incluiríamos la siguiente cantinela?:

«En la puerta del cielo  
venden zapatos  
para los angelitos  
que están descalzos».

Por algunos elementos temáticos que aparecen, incluso por el significado que tienen en el conjunto del texto, podríamos encuadrarla en las oraciones. Pero si tenemos en cuenta el contexto en que se interpreta casi siempre (para apoyar los inicios del sueño del niño pequeño), esta cancioncilla habría que considerarla una nana.<sup>(9)</sup>

Lo mismo ocurre con esta otra: «Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda. / Y la Virgen María, / que andes un día». También contiene elementos temáticos que son específicos de una tradición religiosa y que sirven de apoyo a una composición que se suele usar para acompañar los primeros e indecisos pasos del niño que aún no sabe andar. La aparición de elementos, presuntamente propios de un tipo de canciones (las religiosas) en otros tipos (nanas o juegos mímicos) puede darse también entre la burla y



el propio juego mímico: «Sana, sana, / culito de rana; / si no sanas hoy, / sanarás mañana». El contexto en que se interprete será determinante para entenderla en uno o en otro sentido: si el adulto acaricia suavemente la mano (o la cara) del niño pequeño tras haberse golpeado, la entenderemos como una retahíla mímica de los primeros años; pero si el propio adulto, incluso un compañero de juego del chico, le recita la cantinela, tras el citado golpe, podemos entenderla como una burla ante un daño nada importante.

El mismo fenómeno se da también entre la suerte y la canción escenificada, entre la burla y la canción escenificada, etc.

Hay, finalmente, otros tipos de lírica popular recogidos en algunos cancioneros como de tradición infantil (villancicos, canciones de estación, refranes, conjuros) que sólo, parcialmente, podemos entenderlos así; son, más bien, patrimonio de determinadas colectividades, en las que el niño interviene como una parte más de ellas. Por otro lado, el acceso del chico a esos tipos de canciones es parcial, ya que las complicaciones significativas, incluso referenciales, del conjuro —por poner un ejemplo— imposibilitan ese acercamiento.

Pese a todo, la *lírica popular de tradición infantil* nos ofrece una gran coherencia estructural y rítmica, de corte literario, además de un gran caudal de composiciones de variado tipo que, apoyadas en su tradición oral, viven adaptadas al medio (mayoritaria o exclusivamente de uso infantil), y que han sobrevivido al paso del tiempo, resistiendo —aunque, a veces, con muchas dificultades— la presión, cada vez más agobiante, de la civilización y cultura urbanas.■

\* Pedro Cerrillo es doctor en Filología Hispánica y catedrático de literatura española de Escuelas Universitarias de la Universidad de Castilla-La Mancha.



#### Notas

1. Cfr. el excelente trabajo de Dámaso Alonso y J.M. Blecua: *Antología de la poesía española. (Lírica de tipo tradicional)*, Gredos, Madrid, 1978, 2ª ed., p. XXI.
2. Demófilo (Machado y Álvarez. A.): en el *post-scriptum* a los *Cantos populares españoles* de F. Rodríguez Marín, vol. v, fechado a 18 de mayo de 1883, pp. 146 y ss.
3. Así lo entiende Margit Frenk, cuando al referirse a los temas de la lírica española de tipo popular (en *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 25-26) cita las «rimas infantiles» como un grupo temático «curioso»; o cuando en su magnífico *Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII* (Castalia, Madrid, 1987), dedica un apartado (el XII) a las «Rimas de niños y para niños».
4. F. Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*, vol. I, Madrid, 1882. Atlas, Madrid, 1981, pp. 13-14.
5. La mayor parte de las clasificaciones existentes son meros índices en los que las composiciones se agrupan de acuerdo a criterios muy distintos, en algunos casos sin expresa justificación. Justo es destacar, por su gran interés, la explícita clasificación propuesta por Ana Pelegrín en «Poesía infantil de tradición oral» (en *Literatura Infantil*, Papeles de Acción Educativa, Madrid, 1983).
6. S. Thompson: *Motif index of Folk-Literature*, Indiana University Press, Copenhague, 1955, 6 vols. (Cfr. vol. 1) y *El cuento folklórico*, Editorial de La Biblioteca, Caracas, 1972.
7. D. Escarpit: *La literatura infantil y juvenil en Europa*, FCE, México, 1986, p. 35.
8. F. Rodríguez Marín: *op cit.*, p. 403 y ss.
9. Ídem, p. 25, 4.