



Juan Cervera

**Aproximación a la poesía infantil :
tres poetas, tres modos**

Índice

Planteamiento casi programático
La convocatoria lúdica de los textos
El doble objetivo personal
Ayes Tortosa
Antonio A. Gómez Yebra
Juan Cervera
Consideraciones complementarias

La poesía infantil encuentra su mayor atractivo para el niño en su carácter lúdico. Aquí se analiza la poesía infantil a través del prisma del juego. El juego es personal cuando el contacto entre el niño y la poesía lo establece un adulto. El juego es individual, con contacto directo del niño con la poesía, mediante la lectura o la recitación. El juego es colectivo, a través de la danza, la recitación coral o la dramatización. A menudo cuenta con el auxilio de la música, sobre todo si se trata de canciones. Cada uno de los libros escogidos corresponde básicamente a un tipo de juego.

The poetry for children meets the job like a prime quality. Here we analyse the poetry for children to cross the job. The personal job, when the contact between the child and the poetry arrives with the adult's help, the own job when this contact comes across lecture or recital, collective job thanks to dance or drama.

Poetry for children often has the accomplicity of the music and songs. Every one of the selected books belongs to a kind of job.

Los profesores de Literatura Infantil de las secciones de Educación Infantil de las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado o de las Facultades de Educación se encuentran, sin duda, con un invitación implícita a hacer uso de la poesía infantil en la formación de los futuros realizadores de la Educación Infantil o Educación Preescolar, de los parvulistas en general.

La respuesta más fácil a esta invitación se inclinará, en la mayoría de los casos, por la poesía de tradición oral, por el folclore. Sin dejar de reconocer, en toda su dimensión, la validez y oportunidad de los materiales folclóricos, nosotros hemos llamado la atención sobre la necesidad no sólo de crear otra poesía infantil, sino más poesía infantil en el momento actual, y de ahora, so pena de quedar supeditados al pasado, lo cual implica, quiérase o no, una limitación¹.

Este deseo no entraña renuncia al pasado, ni al folclore, lo cual sería suicida, pero sí urge crear el presente de acuerdo con el presente y con la vista puesta en el futuro, en lo cual se cifra el progreso. Y la armonía entre pasado, presente y futuro compendia la acción educativa. Si en el pasado no hubieran creado, no habríamos heredado el folclore. Y nosotros tenemos que dejar nuestro legado a las generaciones venideras. Para ello, la aportación de este estudio se centra en la obra de autores actuales, de tres poetas: Ayes Tortosa, Antonio A. Gómez Yebra y Juan Cervera. Se escogen éstos como representantes de tres modos distintos de enfocar la poesía para niños. Indudablemente se podían haber escogido otros, más conocidos, más populares, y, si se quiere hablar en términos competitivos, mejores. Pero creemos que ensayos como el presente no deben desdeñar la ocasión de aportar nuevos datos, sobre todo cuando se tropieza con tantas carencias y desconocimientos.

Las obras seleccionadas para su análisis son:

Versos, canciones y nanas para Nana, de Ayes Tortosa, Menuda poesía, de Antonio A. Gómez Yebra y Canciones para la escuela I Preescolar, de Juan Cervera.

Planteamiento casi programático

Calificamos el planteamiento del estudio como casi programático por dos razones. Con el casi se pretende medir el alcance de la proyección de este estudio, aunque sin excluir ningún otro concurso o planteamiento, no sólo porque todos tienen derecho a hacerse oír, sino porque, a mayor número de aportes, más enriquecimiento del panorama. Lo de programático, porque quiere incluirse a la poesía en el panorama más amplio de la formación literaria para niños, en la que la poesía no puede estar sola, sino acompañada de forma natural de la narrativa y del teatro.

Al actuar separadamente, sin coordinación, poesía, narrativa y teatro -aislada y pobremente- se orillan los puntos fuertes de coincidencia de que gozan estos géneros, que estriban en su condición de literatura. Condición que debe recuperarse plenamente, si se quiere llegar a la formación literaria.

Tal vez en esta disgregación, patente en la falta de programa, en que se incurre en la educación, resida uno de los fallos más evidentes del sistema educativo o de su aplicación. Se pretende formar lectores, sin tener en cuenta la calidad de los textos; se pretende hacer gustadores, y usuarios correctos del lenguaje, sin descubrir la impronta que confiere el contacto con la poesía; se pretende crear espectadores de teatro, sin caer en la cuenta de que más que ser ¿consumidores? interesa que sean jugadores, a partir de la dramatización y de la puesta en escena personal.

La formación literaria debe promoverse por degustación y por intuición en estos niveles para pasar a razonarla después, cuando estén entusiasmados². Y la poesía infantil, a nuestro juicio, tiene convocatoria para todos estos objetivos, ocultos o manifiestos, por eso su implantación en los programas educativos, desde la Educación Infantil, reviste una cierta responsabilidad.

«Si los textos literarios con que entra en contacto el niño son actuales, y guardan relación con su entorno, contribuyen a la aproximación cultural»³. Por ello, sin excluir otros, deben estar presentes en los programas.

La convocatoria lúdica de los textos

En una somera clasificación de la poesía infantil se habla de la existencia de tres tipos de poesía: lírica, narrativa y lúdica. Admitidas las definiciones de cada una de ellas, se conviene en que la existencia de una poesía infantil lúdica, no empece que el espíritu lúdico de esta poesía esté presente también en toda clase de poesía infantil, y que además constituya el estímulo para el contacto de los niños con todo tipo de poesía⁴, como la mejor garantía para la aceptación por parte del niño. Esta aproximación lúdica es fundamental si se trata de Educación Infantil, es decir, para niños de 3 a 6 años⁵.

La reflexión sobre estos libros será válida para nuestro propósito en la medida en que acredite la dimensión lúdica de sus poemas. Esta es una de las razones fundamentales de su elección.

En principio, el atractivo lúdico de estos libros nos parece que reviste

caracteres diferentes por la manera de prestarse al juego:

-Personal, y hasta personalizado, en el caso de Ayes Tortosa. Puesto que apunta al trato de la madre con el niño.

-Individual, en conexión con lo personal, y con extensión a lo colectivo, en el libro de Antonio A. Gómez Yebra, porque se brinda a la lectura, al juego y a la dramatización.

-Colectivo, mediante la canción, la dramatización y la danza, en el de Juan Cervera, ya que se trata de textos dramatizables, por composición, y cuentan con el apoyo de la música desde su creación. Ciertamente toda clase de poesía para niños puede entrañar estas formas de atractivo lúdico. Pero en estos poemas el juego dramático no es algo añadido, sino algo consustancial. Por otra parte, siempre hay textos que, por su propia naturaleza y presentación, se prestan más a un tratamiento, juego y uso que otros. Al educador le compete descubrirlo.

El doble objetivo personal

En el estudio de la poesía para niños, y más para niños de Educación Infantil, que no saben leer todavía, hay que tener en cuenta que estos libros han de buscar la aceptación de

-los profesores o adultos, que actuarán como mediadores entre los textos y los niños;

-los niños, que deben pronunciarse y comportarse como receptores y usuarios. El profesor y el adulto mediador, por regla general, exigen a la poesía para niños, como a todo tipo de poesía, cuidado formal y contenido ejemplar.

El niño pide atractivo lúdico y capacidad evocadora. El juego siempre se produce como manifestación externa. La evocación es función interna, difícilmente exteriorizable y evaluable, que implica, en principio, en el período más temprano del niño, más imaginación que recuerdo, como es lógico.

Juego y evocación se combinan en proporciones diversas y variables al compás del desarrollo físico y psicológico.

Por lo que respecta a los libros escogidos, en su relación con el cuidado formal, se puede anticipar que los profesores poetas -Gómez Yebra, Juan Cervera- como es lógico, muestran mayor exigencia formal. Y la exigencia formal se vuelve más rigurosa cuando los poemas tienen su último destino en la canción. El poeta no profesor -Ayes Tortosa- pone mayor empeño en la expresividad, basada en la espontaneidad; por eso cultiva más fácilmente el texto libre, el verso blanco y el versículo y la agrupación caprichosa, no necesariamente estrófica.

Aunque la mayor libertad en la versificación parezca propiciar mayores posibilidades para el juego, el sometimiento a las exigencias formales clásicas, paradójicamente, implica su llamada a la creatividad y, por supuesto, su convocatoria lúdica específica, sobre todo por el atractivo del ritmo. De cualquier forma, las comparaciones no pueden establecerse entre sistemas de versificación, sino entre poemas concretos, incluso, a veces, del mismo autor y, en gran medida, responden al empleo de

determinadas fórmulas y a la estructura interna de cada poema.

Ayes Tortosa
Versos, canciones y nanas para Nana

Tagahi, Granada, 1994

Ayes Tortosa es médica, puericultora, y es madre. Ha escrito un libro de versos para Nana. Y se mueve en su casa, en la prensa y en la radio. El libro es una muestra de los muchos libros primerizos que publica un autor a sus expensas o a las de sus mecenas. En este caso, con excelente papel, ilustración rica de Miguel Ángel Monleón y maquetación sugestiva y generosa. Tratándose de libros de poesía infantil que surgen independientes, a causa de la resistencia editorial, características similares son frecuentes. Y, pese a lo arriesgado del sistema, a menudo es la única solución, casi heroica, para empezar. Pese a incluir las nanas en el título, éstas no aparecen en el contenido. ¿Canciones? Depende del concepto que se tenga de canción. Dejémoslo en versos agrupados en poemas. En los poemas, eso sí, hay vida maternofilialmente compartida, como por ejemplo en El espejo

Una grande y otra chica.
¡Qué dilema en el espejo!
Cuando las dos nos miramos,
yo no sé cuál es mi imagen,
si la chica o la grande.
Cuando las dos nos reímos
yo no sé de cuál es la risa,
si la tuya o si la mía
Qué dilema en el espejo.

Y cuando nos abrazamos,
sólo un corazón muy grande
se refleja en el espejo.⁶

Las cosquillas participa del mismo espíritu.

Cosquillas
arrugaditas de nuez.
Cascabelillo,
en el regazo.
Gorrioncillo,
en mis brazos.
Cosquillas, cosquillas...
Caracolillo en la falda,
Vuela, vuela,
mariquilla,

de la nariz,
al flequillo.
De la barbilla,
al ombligo.⁷

Ciertamente, más que nana parece juego de regazo. Y así como otros poemas hay que incluirlo entre las lecturas -o recitaciones- de regazo⁸. Con exigencia comunicativa de varias voces.

Pero una adivinanza, por cierto sin respuesta, que apunta al bebé, sí que recoge algunas de las molestias amables del niño, tradicionales en las nanas.

Adivina, adivinanza:
Por una cabeza calva,
por una risa pelona,
por un cabezón que no anda,
¡andamos de cabeza todos!⁹

Hasta cierto punto, el comentarista se alegra por la ausencia de nanas, puesto que, como ha razonado en otra parte «las nanas son las menos infantiles de las rimas. En realidad son la expresión amable de un juego en el que el adulto deja aflorar su ternura hacia el niño. Es evidente que el niño, destinatario más que receptor de la nana, no entiende las palabras y expresiones que se le dirigen»¹⁰. O bien son creaciones nostálgicas muy distantes del niño. Valórese, en este sentido, el

siguiente ejemplo de Carmen Conde, de gran belleza, pero discutiblemente infantil:

Cantando al hijo

Por las finas galerías
de tus venas voy cantando.
¡Ay amor, cómo te canto!

Si duermes o si vigilas,
por tu corazón resbalo.
¡Ay amor, cómo te amo!

Si corres o si te paras,
soy tu respiro delgado.
¡Ay amor, cómo te amo!

Arriba, sobre tu frente.
Abajo, cabe tu paso.
¡Ay amor, siempre a tu lado!11

El abandono de las formas tradicionales -estrofas, versos, rima, ritmo- suele ser nota corriente de este tipo de poesía de autores noveles, entre los que se sitúa, sin duda, Ayes Tortosa. En cuanto a la poesía para niños, tal vez haya influido, en este aspecto, la ametricidad con que se ha pronunciado frecuentemente Gloria Fuertes. En cambio es grande la ilusión que ponen estos autores en la disposición tipográfica sui generis y hasta anárquica, con olvido quizá de que estos alardes caligramáticos quedaron prácticamente agotados con los creacionistas y ultraístas españoles. Lo cierto es que, desde el punto de vista infantil, esta exhibición gráfica queda más cerca del libro, en cuya contemplación el niño, que no lee todavía, podrá asociar la mancha tipográfica con ilustraciones, que del juego, más distante, ya que el atractivo lúdico, para el niño que no lee, repetimos, se vincula a lo fónico y a lo rítmico más que a lo visual. Y lo fónico y lo rítmico se lo tendrá que transmitir el mediador.

Ayes Tortosa parte de versos cortos, como los octosílabos, cuyo ritmo

primitivo se recupera en la lectura mediante el encabalgamiento, tal como los reproducimos aquí:

Risas / por toda la casa,
risas de melocotón,
risas altas / de montaña.12

Pero el sistema, habitual, sin duda, encierra sus riesgos. Ausente también la rima, si el ritmo flaquea, más que al verso libre se aproxima a la prosa, e incluso puede caer en el prosaísmo, como en La función de teatro, que termina:

...Un aplauso, señores:

Desde detrás
de los montes
acaba de salir:
La luna.13

No hay que olvidar nunca que tanto la musicalidad del ritmo, como el sonsonete de la rima son indispensables para el niño, que, a través de ellos, detecta que la poesía tiene un lenguaje distinto. Tanto el ritmo como la rima, y especialmente ésta, aparecen esporádicamente. La rima se presenta a veces casi como un accidente, como por sorpresa que deberá destacar el mediador para atraer la atención del niño oyente. Así sucede en el mismo poema:

Se abre una luz
poco a poco.
Y lentamente
en la noche
con los luceros
por focos,
aparece entre los chopos

Hasta aquí la lectura encabalgada de los versos, trisílabos, cuatrísílabos, pentasílabos, permite reconstruir una estrofa casi tradicional, sobre todo con la ayuda de la rima. Pero esta realidad se quiebra cuando continúa:

Pálida,
majestuosa
y oronda.¹⁴

Esto se rematará con el final -petición del aplauso- que hemos anticipado.

Esta fragmentación de versos y su posterior escalonamiento tipográfico, suponemos que constituyen una llamada al adulto mediador, para que en su función comunicativa espacie las palabras o sintagmas, portadores, cada uno, de un significado destacable, pero no autónomo. Se consigue así el efecto de una recitación contenida, que no cortada, bastante teatral. Recurriendo a términos dramáticos, esta disposición implicaría acotaciones invisibles.

Con todo, el efecto puede fallar, y se justifica malamente, cuando los fragmentos no proceden de una unidad rítmica que los agrupe.

La intención implícita para la puesta en escena aparece patente en el poema

Las dos amigas y el libro de «Las maravillas del mundo»

De la mano,
las dos niñas:
«Padre, déjanos el libro,
el de los colores,
las estatuas, las montañas,
las iglesias y los mares.
Bajo la bombilla,

palpitar de corazones.
Cuatro ojos de abanico
miran las ilustraciones.
Sobre el Gran Cañón de Colorado.
Como
una
cascada.

¡Melena rubia y castaña!15

Indudablemente las llamadas a la imaginación que lanza el poema para reconstruir la escena resultan un tanto crípticas, sobre todo para el niño que lo oye. Inteligibles serán para las dos personas implicadas en el que suponemos juego personal de comunicación entre la niña-niña y la madre-niña, que, a su vez, prestaría voz en todo el texto a la parte atribuible al narrador. Posiblemente esto suceda en los versos 1 y 2, que introducen la acción y en el 15 en el que la madre y la niña se distinguen por el color de las melenas.

El juego, interpersonal, se centra en el diálogo sembrado de miradas y sonrisas. Diálogo más de miradas, sonrisas y gestos, que de palabras. Los versos 1 y 2 introducen la acción. Los versos 3 a 6 formulan una petición al padre. ¿La formulan a coro? ¿Padre presente? Del 7 al 10 implica una reflexión. ¿Íntima? ¿De la madre? ¿De la hija? ¿De las dos en su interior? ¿Del padre presente, complaciente?

Los cinco últimos versos, del 11 al 15, tampoco sabemos a quién atribuirselos. ¿Al padre convertido en narrador? ¿A la madre sumergida en el cuadro familiar que ha provocado?

El juego de la ambigüedad está presente junto a la polifonía.

La búsqueda de interpretación es tanto más válida cuanto que el adulto prescinde de la ilustración, igual que el niño que no tenga el libro en las manos.

(La enumeración de los versos evidentemente es nuestra.)

En el poema A la moda en el campo el humor se junta a la evocación. Evocación que se realiza en su sentido científico de proceso y resultado de hacer presente algún material almacenado en la memoria. Aquí la evocación es provocada. No parece lógico que en la transmisión comunicativa la madre proceda descriptivamente sobre el terreno, ante una minúscula asamblea de animales. Ciertamente el conjunto constituye una evocación, fragmentaria como todas las evocaciones poéticas, del campo, que se contrapone a la algarabía de los grandes almacenes.

A la moda en el campo

Último Grito
de la moda en el campo.
Levitas pardas
para los tordos.

Vuelven los lunares.
Vaya suerte, mariquitas!
Escarabajos y cigarrones.
Etiqueta.

A los grajos,
luto negro, negro.

Nuevos colores esta temporada,
este Otoño: LOS AMARILLOS.
Grandes Rebajas
de
Primavera:
¡Gratis para todos,
los olores de las flores¹⁶

El humor se produce desde el momento en que a los animales se les atribuyen actitudes o expresiones humanas, según Bergson¹⁷. Y aquí esta atribución se ve reforzada a partir de la moda, actividad que tanto satisface el deseo caprichoso de cambio de la condición humana, que aquí invade la fijeza y regularidad de la naturaleza. La polifonía textual confiere al conjunto carácter de escena dramática. La presencia de madre e hija está latente a lo largo del libro y aparece emboscada y sorpresiva a la vuelta de cualquier verso. Sin esta clave, algunos textos pueden resultar crípticos.

El abrazo

Veo, veo
un molino
de brazos al viento.
-Bajo su tejado,
una risa ancha-

Un molino rubio

de andares de pato.

¡Dos aspas abiertas
corren hacia mí!

Ay, molino, gira.
¡Abrazo sin fin !

18

¿La metáfora continuada transforma este texto en una alegoría, o parábola, tal vez? En cualquier caso, no parece enigma. Ni siquiera para la niña, porque en el fondo del juego personal late la broma y el momento compartido.

La remembranza literaria les sirve a los poetas de punto de partida, de inspiración y hasta de justificación. Es un buen apoyo. Ayes Tortosa, en este libro, reclama la connotación a través de los nombres de Andersen, de Gandhi, de Hergé, autor de Tintín, de Mark Twain, del folclore. Estas llamadas resuenan más explícitas en la puerta del adulto que en la del niño. No obstante, las alusiones a Andersen, en esta comunicación personal que establece la autora con Nana, seguramente se justifican más gozosamente. El baile de las flores es un trasunto poético de Las flores de la pequeña Ida. Y El patito feo asoma curiosamente en La sequía y la espera:

Patitos feos del barro
Si lloviera:
¡Cisnes de Alas Abiertas!19

Las incursiones en el mundo maravilloso del lenguaje no son muchas. Glubgrujear, de difícil pronunciación, es un verbo que busca la onomatopeya de la caída de la lluvia y del beso en la mejilla. La tataratortuga será así porque tiene tataranietos y, además, es torpilenta y tronquiparda.

Suponemos que todo ello hay que situarlo una vez más en el juego personal y en la lectura de regazo. Lo que justifica que se fije en las letras:

Grajos son
que se mueven en bandadas
entre las parras y el cielo.20

Siempre desde la perspectiva visual, es decir, del libro y de la lectura.

Antonio A. Gómez Yebra
Menuda poesía

Banda de Mar. Málaga, 1994

Antonio A. Gómez Yebra es profesor universitario y escritor polifacético especialmente acreditado en el mundo de la Literatura Infantil.

Menuda poesía, su último libro de poesía infantil, recoge más de treinta poemas ingeniosos y bien contruidos, sobre temas que se supone pueden inspirar el interés por parte del niño.

La inclusión de este único libro del autor en este estudio, cuando sería interesante estudiar toda su producción poética, obedece al propósito de dar tres muestras de obras que representan otras tantas maneras de entender la poesía para niños.

De acuerdo con lo afirmado anteriormente, como profesor universitario, su poesía acusa cuidado extraordinario en lo formal: versificación, estrofas, rima, consonante y asonante, ritmo... en lo que podría señalarse que roza el virtuosismo, convirtiéndose en un elemento más del juego.

Usa preferentemente metros cortos: octosílabos, hexasílabos, pentasílabos, y excepcionalmente cuatrísílabos. Como estrofas, presenta aleluyas, romancillos, seguidillas, con bordón y sin él, pero muy abundantes, cuartetas, coplillas...

La difícil facilidad de la seguidilla, muy especialmente, hace que la expresión poética, condensada, fluya sin tropiezos con la sintaxis.

La golondrina

La golondrina lleva
barro en el pico:
debajo del alero

forma su nido.

Poco a poco, sin prisa,
pero sin pausa,
albañil excelente,
monta su casa.

Hierbas, plumas y musgo
harán el lecho
donde días más tarde
pondrá seis huevos.

Y los pollos hambrientos,
dando chillidos,
abrirán impacientes
sus grandes picos.

Al llegar el verano,
con el calor,
nubes de golondrinas
dirán adiós.²¹

Las innovaciones en lo formal, escasas, van por el ámbito de lo estrófico, pero lejos de buscar la estridencia, adquieren regularidad dentro de cada poema. Tal es el caso de la copla con rima alterna consonante que reúne dos hexasílabos con dos eneasílabos en las estrofas de La feria.

Subir en la noria
es cosa muy seria:
prefiero viajar en el tren
y ver desde abajo la feria.²²

No resulta demasiado novedosa alguna combinación de octosílabos con pentasílabos. Pero sí llama más la atención una sucesión de quintillas de hexasílabos con rima asonante permanente de romancillo impar, entreverada con otras rimas asonantes en cada quintilla, siempre sobre la estructura del romancillo impar.

La gaviota

La gaviota pasa
sobre la bahía;
sus alas, tan blancas,
planean sin prisa:
volando descansa.

El mar es alfombra
de espléndida pana
y, bajo las olas,
hay flores de nácar
y piedras preciosas.

Una caracola
oculta la cara
y esconde la cola
como si intentara
perderse en las sombras.

La gaviota pasa
sobre la bahía,
y es tal su elegancia
que incluso la imita
un barco de plata.²³

Por lo que se refiere a la convocatoria lúdica de esta poesía, la reflexión ha de ser variada. Sus Aleluyas vocálicas, en realidad pareados decasílabos, presentan algo más que un repasillo²⁴ a las cinco vocales o aeioú, como se puede comprobar mediante su lectura. Formalmente los versos decasílabos son el resultado de dos hemistiquios pentasílabos marcados por la cesura. El ritmo alterna, ya que, si en el primero de los versos de cada par la cesura separa los pentasílabos, en el segundo incita la encabalgamiento.

Por otra parte, en cada aleluya, todas las vocales tónicas coinciden con la que preside el par. Esto, sin duda, resulta algo artificioso y supera

las conocidas muestras de la tradición oral, pero acredita ingenio para resolver el desafío en una lengua de vocalización tan variada como la española y se inserta plenamente en la convocatoria lúdica.

Aleluyas vocálicas

Canta la rana, sabe la A.
(¡Basta de dar lata a papá!).

El tren despierta, sisea en E.
(En la tetera me espera el té).

Hice el vampiro, emití la I.
(Ni mis amigos siguen aquí).

Con ronco golpe sonó la O.
(Sollozan todos y lloro yo).

Brujas me asustan, uso la U.
(Huyo sin brújula en rumbo sur).²⁵

Pero hay otro tipo de juego. Una somera consideración narratológica nos lleva a una conclusión nada despreciable. En cada aleluya se ofrece condensado el apunte de una o dos acciones que pueden enlazarse para constituir un relato.

Si hay una rana, o alguien hace de rana, que canta insistentemente la A, es lógico que alguien reclame que cese la lata a papá.

El tren puede despertarse y emitir su sonido característico. También puede suceder que el tren, con su ruido, despierte a quienes duermen cerca de él. Y el despertado se dispone a tomar el té del desayuno.

Si alguien confiesa que se pasó haciendo el vampiro y emitiendo chillidos amenazantes, no es nada sorprendente que haya ahuyentado a todos sus amigos desparavidos. El golpe redondo, ¿casual?, estalló grandioso. Algo más sucedió ya que a él le siguieron sollozos y lloros. Y ¡Oh! es interjección de sorpresa.

Y en cuanto las brujas lo asustan a uno, por más que se defienda tomando

la U como escudo, la verdad es que huir, hacia el lado que sea, es lo más justo. Uh, prolonga da, interjección infantil en juegos con palmadas en la boca.

Esta interpretación en prosa, sin duda innecesaria para muchos lectores, cumple dos funciones: concretar la fantasía en hechos subyacentes, e invitar a la dramatización del poema, para lo cual habrá que seguir concretando los personajes -sujetos- conflicto, espacio, tiempo, argumento y tema. Como todos los textos son muy condensados, la puesta en escena lo superará en extensión y reclamará atención especial. Caso de traducir la acción en viñetas, cada aleluya podría servir de expresión final de un texto de relevo, como sucede en las aucas.

El chucho de Chicho se convierte en un trabalenguas, merced a su fuerte aliteración que, con la rima consonante, parece más machacona.

Chicho tiene un largo
chucho que se ducha alguna noche,
y como no chilla mucho,
suele llevarlo en el coche.

Es un perrito salchicha,
chachi, con chispa y muy macho,
que salta lleno de dicha
y se acuesta en un capacho.

Déjame tu chucho, Chicho,
y te invitaré a bizcocho,
pues es un chollo ese bicho,
y va más chulo que un ocho.²⁶

El poema Artista de circo ofrece variado muestrario de juegos fónicos. Destacarlos serviría incluso para su mejor uso lúdico.

Con la pelota en la boca
salta a la pista la foca.

Todo parece dispuesto:
va a jugar a baloncesto.

A la foca enfoca un foco:

¡Pelota arriba!

¡Por poco!

Miles de niños contentos
se agitan en sus asientos.

Tiro de tres...¡ Atención!
¡Lo ha metido!
¡¡Qué ovación!!

Esto marcha viento en popa:
la foca ganó la copa.²⁷

La rima interior es llamativa - con la pelota en la boca; la foca ganó la copa -y se produce en el mismo verso. También en un solo verso se sitúa una aliteración reforzada con polípote -A la foca enfoca un foco- que ocupa todas las palabras con contenido semántico propio. Todo ello, como pruebas de cómo incluso con recursos retóricos tradicionales se puede provocar el juego.

Pero en este poema, de forma más explícita todavía que en Aleluyas vocálicas, se descubren los efectos del recurso a la implicación narrativa y a la polifonía textual. Del circo se pasa a la cancha deportiva, de la exhibición circense, -la foca con la pelota en la boca- al partido de baloncesto; y del animador de la pista circense, al locutor del partido que subraya vocalmente los incidentes, provoca la atención del público y evoca y reclama los gritos del graderío.

Otro ejemplo de cómo la comprensión del texto induce a su dramatización. El recuerdo del folclore llamará la atención del niño en la proporción de su cono cimiento previo. De ahí que no siempre resulte fácil. Pero sí adquirirá resonancias psicoafectivas para el adulto que actúa como mediador. Esta parece ser la circunstancia, intencionadamente connotativa en la que las ovejas de la canción popular son sustituidas por Cepillos, cuyo humor resulta amable parodia.

La canción original es

Tengo, tengo, tengo.
Tú no tienes nada.
Tengo tres ovejas
en una cabaña.

Una me da leche,
otra me da lana
y otra me mantiene
toda la semana.

Su transformación da el siguiente romancillo:

Tengo, tengo, tengo
algo necesario,
tengo tres cepillos
dentro de mi armario.

Uno es de la ropa,
otro, del calzado:
y otro, de los dientes:
el más delicado.

Todos me dan brillo,
con todos me apaño:
nunca me confundo
cuando voy al baño.

Tengo, tengo, tengo
algo necesario,
tengo tres cepillos
que uso a diario.²⁸

El humor aparece de nuevo cuando en el popular Burro flautista, de nuestra infancia, el poeta reconoce que no quiere ser astronauta. El Burro flautista -no olvidemos la acerba crítica de Iriarte contra los autores ignorantes- convencido de que es músico, toca música azul, -¿alusión a la música soul o tal vez al blues?- y se dedica a las lindezas propias de su arte musical. La sátira es más profunda de lo que aparece a primera vista, ya que la forma del poema recurre a las travesuras de la rima -les torts de la rime, del poeta francés- con lo cual da de lleno en algunos textos de canciones actuales. Por otra parte el Burro flautista toca y toca sin

parar. Y la confusión ambiental crece a medida que avanza el poema. Si al principio «baila la rama/ más alta del abedul», luego son «todas las cañas del río», ejemplo clásico de la versatilidad masiva. Y al final, tras la paronomasia entre toca y trotan, el burro solito llega a ser orquesta, ¿tal vez con la ayuda del potro y la yegua, que aparecen por algo más que una exigencia de la rima? Ciertamente algunos matices se le escapan al niño, pero le quedará lo divertido de la situación y lo juguetón de la fonética.

Burro flautista

Toca que toca la flauta,
Burro flautista;
no quiere ser astronauta:
es un artista.

Toca que toca sin falta,
música azul,
baila la rama más alta
del abedul.

Toca que toca, ¡qué tío!
¿alguién da más?
Todas las cañas del río
van al compás.

Toca que toca sin tregua,
¡menuda orquesta!
Trotan el potro y la yegua
¡viva la fiesta!²⁹

Frente a la ambigüedad que asoma en el Burro flautista la concreción en Receta de cocina no sólo es mayor, sino que, por hiperbólica, e imposible, busca el humor en la falta de credibilidad y en el disparate mayúsculo. El recurso apunta al niño que, por desconocer el valor de las cantidades, las magnifica con la exageración desmedida tan a menudo presente en sus discusiones y comparaciones con sus compañeros. Decir número más alto, a

veces tomando como tal el más desconocido, o el de nombre más largo, significa vencer al contrincante. Todo esto servido con la habilidad para la rima ya conocida.

Receta de cocina

Para hacer la mayonesa
te interesa conocer
la receta que Vanesa
me prestó antesdeayer.

Dos mil huevos de gallina
que jamás verán la luz,
o un millón de golondrinas,
o trescientos de avestruz.

De vinagre, seis garrafas
(si no he leído mal)
y aunque no tenga las gafas
pone: de sal un quintal.

Cien barriles -dice ahora-
de aceite de girasol,
y a darle a la batidora
hasta la puesta de sol.

¡Ay, Vanesa, qué traviesa,
qué traviesa debes ser,
vaya receta sorpresa
me prestate antesdeayer!30

En esta obra de A. Gómez Yebra el recuerdo no parece invocado, pero sí involucrado. A veces se limita el título del poema. Pájara y lagarto, por ejemplo, obligan a mirar hacia los neopopularistas. Otras veces la alusión es explícita, como a la fábula de Iriarte con Burro flautista, o a la canción folclórica, como en Los cepillos. Habitualmente se centra en el

entorno del niño, en aspectos sencillos y amables de la vida, enaltecidos por el tratamiento poético.

La escasez de juegos lingüísticos está compensada por la presencia de ricas figuras literarias, por la viveza de la expresión, por la impecable forma y por la sugestión del contenido que empuja a la comunicación. Y por los atisbos nada despreciables de intertextualidad.

Juan Cervera
Canciones para la escuela I Preescolar

Piles, Valencia, 1984.

Juan Cervera es profesor universitario. El libro tiene unos cuantos años de existencia y cuenta con la aportación de los profesores Pilar Fuentes y Felipe Cervera, autores de las melodías creadas a la vista de los textos poéticos del autor, que lo es también de la planificación didáctico-lúdica que precede a las canciones. Las canciones responden a objetivos de dramatización, de ritmo, de práctica instrumental y de psicomotricidad. Y el autor, si recurre ahora a este estudio, que debe encuadrarse en el marco de la autocritica, es porque, creyendo que el libro encierra valores ejemplares, no se ha beneficiado de la crítica, cosa por otra parte habitual en el campo de la Literatura Infantil.

-La valoración completa de los textos y de los juegos que sugieren debería realizarse a la vista de la música, aunque aquí nos centremos en lo literario.

Hay que añadir, además, que la idea de redactar un libro como éste nació de la necesidad de completar, para el ámbito escolar, la aportación folclórica, rica y valiosa, pero insuficiente, como se ha apuntado ya.

En la introducción teórica del libro se establece una clasificación de las canciones en atención a su estructura y a sus usos. Así las composiciones pueden verse como:

- a) Series abiertas fácilmente prolongables.
- b) Relatos cerrados con claro final.
- c) Propuestas de juegos paradramáticos con adición de otros recursos.

Sabemos que esta clasificación para nada responde a las tradicionales en poesía, incluida la poesía infantil folclórica, pero supone el reconocimiento de otros modos de hacer poesía para niños e invita a ello. Dado que estas denominaciones están suficientemente aclaradas en otros trabajos, como Literatura y lengua en la Educación Infantil, y principalmente en el libro objeto de estudio, centraremos ahora el nuestro en otros aspectos que no han sido destacados allí.³¹

De las cincuenta canciones que contiene el libro, casi una veintena se califican como series abiertas prolongables, lo que determina que el juego que reclaman ofrezca oportunidad para la creatividad lingüística, ya que se recogen algunas estrofas, las suficientes para facilitar el descubrimiento de la fórmula que luego, repetida, nos proporciona las demás estrofas de la serie. Así, por ejemplo, en la canción El chinito Chinfunfá se detecta que las distintas estrofas, innumerables, surgen del cambio del verbo -en este caso bisílabo- que encaja perfectamente en el entramado de la estrofa inicial que se conserva.

El chinito Chinfunfá
anda como los demás,
como los demás chinitos
que todos andan igual.

Basta con sustituir el verbo andar por saltar, correr, brincar, reír, llorar, cantar, bailar,... A esta invitación pueden corresponder perfectamente los niños desde su primera escolarización, en un ejercicio en el que intervienen el juego, la creatividad y la reflexión lingüística. Otras veces el juego implica interpretar o añadir determinadas palabras o gestos, como sucede con Yo soy el rey, para cuyo juego se aprovecha la condición de canción dialogada³². Las canciones con contenido de relato ocupan el segundo lugar, en número de diez. Cada una, evidentemente, con características propias, por lo que conviene analizar alguna.

Los peces del río

Los peces del río
querían beber.
¡Pobrecitos peces,
padeían sed!
Sí, sí, sí,
no, no, no, no.

Dejaron el río
y echaron a andar
buscando una fuente
anda que andarás
Durante el camino

tenían calor,
no encontraban sombra
calentaba el sol.

El pez abuelito
la fuente encontró
y todos bebieron
glo, glo, glo, glo, glo.

El pez más chiquito
se puso a reír:
-Como la del río,
ji, ji, ji, ji, ji.

Y todos contentos
bailando al compás,
volvieron al río:
¡Ja, ja, ja, ja, ja!33

Este cuentecillo puede interpretarse como fábula. Pero no debe pasarse por alto que, aunque reúna algunas de sus características tradicionales, el autor manifiesta su voluntad de distanciamiento de la fábula moral huyendo de su habitual tono represivo, que, además, impide el final feliz. Del mismo modo se evita aquí «la presencia de la moraleja, que fija el sentido y dificulta la reflexión personal»³⁴.

La ausencia de moraleja es bien notoria en el presente texto. En cuanto al final feliz, ciertamente aparecerá como discutible que se defienda para este texto, si no se toma como tal el descubrimiento de que el agua del río y la de la fuente son iguales, o bien la felicidad que supone la vuelta al hogar natural, el río. El toque de humor sí parece evidente y perceptible.

El paseo, sin duda, entra también en este esquema de nueva fábula, aunque la patente incomunicación entre el pato y la gallina, hay que reconocerlo, le da un tono de tristeza, de denuncia. ¿Prematura para la mente del niño de este nivel? Cabe desear que la actitud positiva brote en la mente del niño ante lo desagradable que resulta el rechazo del otro. Y al servicio de la construcción de la propia conciencia.

El paseo

El patito se acercaba
saludando, cua, cua, cua.
La gallina lo miraba,
co, co, co, sin saludar.

-¿No te gusta mi saludo?
¿No me quieres contestar?
-Tu saludo no es muy lindo,
sólo dices cua, cua, cua.

-Es verdad es más hermosa
tu palabra co, co, co...
Y se fueron cada uno:
-Cua, cua, cua.
-Co, co, co, co.35

Sin duda, lo más difícil de captar, por parte del niño, será la ironía que encierra la réplica del pato.
La moto piti-poto, de reminiscencia folclórica, hubiese quedado represiva, igual que las fábulas tradicionales y algunos apólogos, de no ser por la última estrofa que deja entrever la posibilidad de curación y la vuelta a la alegría.

La moto piti-poto

Esta moto piti-poto
corre mucho piti-pá,
corre y salta por la calle
piti-poto piti-pá.

Tanto corre piti-poto
que de un salto piti-pá,
una pierna se le ha roto
piti-poto piti-pá.

Desde ahora piti-poto
esta moto piti-pá
anda coja y va despacio
piti-poto piti-pá.

Si se cura piti-poto,
esta moto piti-pá
saltará y saldrá corriendo
piti-poto piti-pá.³⁶

Tanto en este último poema como en los dos anteriores la presencia de onomatopeyas y de estribillos persigue la aproximación del niño al juego. El uso de estribillo entreverado en La moto piti-poto se ofrece como ejemplo de un modo de componer canciones infantiles que enlaza con modelos tradicionales muy extendidos: En coche va una niña, Mambrú se fue a la guerra, Al pasar el arroyo. En algunos de ellos a veces el estribillo entreverado llega a constituir el armazón del texto³⁷. La polifonía textual es evidente.

Varias canciones toman el aspecto de diálogo con estructura de pregunta y respuesta. En ¿Dónde van los patos? el diálogo es asimétrico, con pregunta de un verso y respuesta de tres, de los que el último está constituido por una onomatopeya-estribillo. Esta canción se sitúa en un punto intermedio en relación con su estructura -abierta o cerrada- y en relación con su llamada a la creatividad mediante prolongación. No posee estructura claramente abierta como la serie El chinito Chinfunfá, ni tan claramente cerrada como el relato Los peces del río. Si se le admite estructura abierta, con fórmula más complicada para su continuidad, no está menos claro que el autor ha querido cerrar la progresión mediante el cambio de onomatopeya-estribillo en la última estrofa, al pasar del repetido cua, cua, cua, cua al inesperado cui, cui, cui, cui.

¿Dónde van los patos?

-¿Dónde van los patos?
-Se van a nadar
en las aguas claras,
cua, cua, cua, cua, cua.

-¿Dónde van los patos?

-Se van a jugar
con el barro oscuro,
cua, cua, cua, cua, cua.

-¿Dónde van los patos?
-Se van a buscar
hierbecita verde,
cua, cua, cua, cua, cua

-¿Dónde van los patos?
Se van a bailar
a la pata coja,
cua, cua, cua, cua, cua

-¿Dónde van los patos?
-Se van a dormir
que ya están cansados,
cui, cui, cui, cui, cui.38

Todas las canciones del libro propician algún tipo de juego. Hay varios modos de promoverlo. Así, El avestruz y El viento plantean el recurso al repasillo o aeioú, aunque de forma diferente. En El avestruz, para insistir en la discriminación de las vocales, se llega al dislate, a la palabra inexistente o inadecuada para el resto de las de la frase con lo que se incurre en un monólogo digno del sinsentido, pero no indescifrable.

El avestruz

El avestruz se va,
¿y cuándo volverá?
Yo no lo sa.
Sa sa sa sa sa sa.

El avestruz se ve,
¿y cuándo volveré?
Yo no lo sé.

Se se se se se se.

El avestruz se vi,
¿y cuándo volverí?
Yo no lo sí.
Si si si si si si si.

El avestruz se vo,
¿y cuándo volveró?
Yo no lo so.
So so so so so so

El avestruz se vu,
¿y cuándo volverú?
Yo no lo su.
Su su su su su su.39

Mientras que en El viento, el aeioú aparece primero camuflado tras un verbo que se repite en una especie de conduplicación o repercusión entre el primero y el segundo versos de cada estrofa. En el tercero se proclama paladinamente la presencia de la vocal antes semioculta.

El viento

Cuando el viento canta,
canta de verdad.
A a a, a a a,
la la la la.

Cuando el viento mece,
mece de verdad,
E e e, e e e.
la la la la.

Cuando el viento silba,
silba de verdad.

I i i, i i i,
la la la la.

Cuando el viento sopla,
sopla de verdad.
O o o, o o o,
la la la la la.

Cuando el viento ruge,
ruge de verdad.
U u u, u u u,
la la la la.40

El mismo juego de aeioú se repite intensamente en Las estrellas.⁴¹
La intención de aprovechar el ritmo para el gesto, codificado o no
codificado⁴², y para el juego psicomotor, aparece especialmente reforzado
en algunas canciones.

Así, así, así

Así, así, así
nadamos sin parar;
así, así, así,
los peces en el mar.

Así, así, así,
volamos sin temer;
así, así, así,
las aves sin caer.

Así, así, así
corremos al cazar;
así, así, así,
los perros sin cesar.

Así, así, así
saltamos sin pensar;

así, así, así,
las ranas al andar.43

Aquí se plantea el gesto imitativo de acciones realizadas por animales. Cada estrofa, además, implica, por su significado, un relato mínimo e incipiente, que, en definitiva, es una acción. Pero el hecho de que cada acción ocupe nada más y nada menos que una estrofa permite la realización acabada del gesto que evoca la acción, sin acumulaciones que impidan la objetivación del gesto, ni frenen la elocución de la canción, cosa que no siempre sucede en canciones tradicionales o poemas no contruidos ex profeso para estos menesteres, y que sólo desobjetivando los gestos sirven para algún juego dramático o paradramático. Esta circunstancia puede observarse, por ejemplo en el poema Fauna

Que salte el conejo,
que baile el ratón
en la rueda, rueda
de San Borombón.

Que el cordero bale,
que ruja el león

y gire la rueda
de San Borombón.

La rana de lata
y el pez de latón
ruedan en la rueda
de San Borombón.

Y los animales
de goma y latón,
del lobo al cordero,
del gato al ratón,
del pez a la rana,
del tigre al león,
ruedan en la rueda
de San Borombón.

Yolanda Lleonart

La acumulación de acciones dificulta la realización de sus gestos correspondientes, sin exponerse a destrozar el ritmo del texto. Lo mejor, en un caso así, es prescindir de los gestos y basar el juego en el aprovechamiento del ritmo, reforzando el valor de la palabra.

Tenía una muñeca es una muestra de un tipo de canción en cuyo texto y en cuyo juego sugerido coinciden varias características, cada una de ellas capaz de convocar a un juego diferente. Así, en ella, se dan: el relato incipiente; la serie prolongable con fórmula fácil y definida, que incita a la creatividad; la invitación al gesto codificado, en este caso propio de personas; y la insinuación humorística, en esta ocasión para el gesto estereotipado con evocación de un autómatas. Su escenificación se presta a una pantomima paralela

Tenía una muñeca de madera y de trapo,
que, cuando caminaba,
movía pies y brazos.
¡Un, dos, tres! Y al revés.

Tenía una muñeca
de madera y de trapo,
que, cuando se lavaba,
movía así las manos.

Tenía una muñeca
de madera y de trapo,
que, cuando saludaba,
movía así las manos.

Tenía una muñeca
de madera y de trapo,
que, cuando se peinaba,
movía así las manos.

Tenía una muñeca
de madera y de trapo,
que, cuando patinaba,
movía así los brazos.44

La adscripción al folclore, y concretamente a la poesía de tradición oral, es clara en este trabajo en el que pueden reconocerse elementos de origen popular. Este proceder se justifica en el intento de repropuesta y de prolongación.

Una y dos, ca,
una y dos, fe;
una y dos, café.
Café, café, café.

Una y dos, pa,
una y dos, pel;
una y dos, papel.
Papel, papel, papel
Una y dos, ba,
una y dos, lón;
una y dos, balón.
Balón, balón, balón.⁴⁵

Y sigue el mismo juego con palabras como cartón, ratón, calor. El planteamiento de estos juegos -vocálicos, silábicos, fonéticos en general y también semánticos- demanda a menudo la forma de serie abierta fácilmente prolongable. Su menor convocatoria poética se compensa por su mayor llamada a la creatividad y al juego lingüístico.

La búsqueda del juego -lingüístico, rítmico, psicomotórico, representativo- es constante y parte del plano fónico, de acuerdo con la idea de que el niño de este nivel no sabe leer. En este aspecto la experimentación lingüística se reviste a menudo de incitación constructivista desde los estratos más elementales y con el auxilio de los recursos más sencillos.

El interés por la poesía cantada, en estos niveles de contacto preferentemente oral con el niño, se ve avalado por Paul Zumthor, estudioso de la poesía oral: «...circunscribo dentro de la poesía oral un subgrupo, la poesía cantada, sobre el que concentro la atención y el oído».

Y se justifica: «...este artificio permite alcanzar de golpe algo que es central, a partir de lo cual el panorama se aclara..., hasta los confines de la "literatura oral" en el sentido más amplio, si no de toda la literatura»⁴⁶.

Consideraciones complementarias

Sin pretenderlo intencionadamente, resulta que los tres ejemplos aducidos encajan en líneas generales en las tres clases de poesía infantil que hemos señalado: lírica, narrativa y lúdica. Y, aunque hayamos defendido que toda poesía infantil contiene su fermento lúdico y admite tal tratamiento, es evidente que cada uno de los modelos analizados tiene rasgos preferentes que convierten en válido el esquema propuesto del que derivan los tres modos, preferentes también, de juego: personal, en realidad, interpersonal; individual, como posible aproximación solitaria; y colectivo, con llamada a la involucración del grupo.

Estos modos de aproximación a la poesía pueden plantearse como estrategias didácticas. Pero hay que advertir que el orden admitido para su enumeración no debe tomarse como reflejo de su incorporación sucesiva al desarrollo psíquico y físico del niño. Mucho menos como etapas cerradas e incomunicadas.

El juego es ilusión, y hasta pasión, permanente para el niño.

Existe una pedagogía de la poesía, y ahora empleamos esta expresión con atribución subjetiva a la poesía. Es decir, la poesía nos forma, igual que, cuando decimos pedagogía de la Biblia, o de la vida, reconocemos que la Biblia, o la vida, constituyen, cada una, su conjunto de principios que informan su pedagogía. En esto la pedagogía se sitúa a bastante distancia de la didáctica, y conviene no olvidarlo. Esta pedagogía de la poesía revelará que el contacto colectivo, con planteamiento mayoritariamente lúdico, sin duda ha de preceder al contacto individual, voluntario y más independiente, menos lúdico y más intelectual, que derivará de los otros dos. Por razones obvias, el contacto personal y personalizado precederá a ambos.

Por otra parte hay que considerar que los textos procedentes de la canción, fuertemente vinculados al ritmo, revisten especiales exigencias a la hora de su composición. La sujeción a metro y a ritmo, y la identidad de las estrofas para cada canción, quizá resten espontaneidad, pero implican mayor respuesta formal. Y esto también tiene sus ventajas a la hora de iniciar poética y literariamente al niño.

Canción y narración son dos formas básicas en el desarrollo cultural de la Humanidad. No es el momento de dilucidar qué fue antes, si el cuento o la canción. Pero sí hay que recordar con Davenson «que no faltan ejemplos de canciones que caen en desuso como tales y sobreviven más o menos tiempo bajo la forma de cuentos»⁴⁷. ¿Será esta supervivencia, selectiva y transformadora, fruto de la recepción poética?

El mismo Zumthor defiende que desde las sociedades arcaicas el cuento ofrece a la comunidad un campo de experimentación en el que la voz del narrador contribuye a la estabilización social, y justifica la supervivencia de las tradiciones narrativas orales más allá de las revoluciones culturales. Más aún, la sociedad siente necesidad de todas «las voces portadoras de mensajes arrancados a la erosión de lo utilitario, del canto no menos que de los relatos. Necesidad profunda cuya manifestación más reveladora es, sin duda, la universalidad y la

perennidad de lo que designamos con el término antiguo de teatro»48. Nos encontramos ante una situación realmente rica para la educación, si descubrimos que en torno a la poesía se arraciman multiplicidad de formas, y de ellas brotan las otras manifestaciones literarias de carácter oral: el cuento y el teatro.

Para la economía de la educación conviene recordar con Egan49 que los niños se encuadran con rapidez en una cultura oral. Esto es algo que debe tenerse muy presente a la hora de plantear la Educación Infantil, que, por exigencias obvias, ha de ser fundamentalmente oral. Y tampoco debe olvidarse que, en su progresión educativa, los niños «no sólo pasan de una cultura oral a otra literaria, sino más bien, de una cultura oral a otra literaria y oral»50.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

