



# La función lúdica del lenguaje en las canciones populares infantiles

M<sup>a</sup> Ángeles Santiago y Miras

---

## **I. Panorama actual de la canción infantil en España.**

Desde hace algunos años, los patios de nuestras escuelas y las tardes de nuestras ciudades han cambiado sus sonidos. Años ha se oían en estos

entornos unos sones alegres, rítmicos, con o sin sentido, pero con un encanto especial que hacía de sus intérpretes unos seres cándidos y pacíficos.

Actualmente este panorama es totalmente diferente. Si se escucha algún son, este pertenece a alguna serie televisiva, muchas de las cuales llevan implícita una carga violenta de elevado tono, o está tomado de cualesquiera de las decenas de canciones de moda que, ininterrumpidamente, castigan nuestros oídos en las emisoras de radio. Ello ha llevado aparejado:

1º.- La pérdida del rico folklore que posee nuestro país.

2º.- Poner de manifiesto la influencia, a veces nociva, que, sobre las mentes infantiles, poseen los medios de comunicación de masas.

3º.- La falta de imaginación para inventar juegos y canciones, y la consiguiente pérdida de originalidad y de expresión de nuestros infantes (lo que se observa de manera acentuada en nuestros centros docentes).

4º.- El poco empeño que se pone en nuestras escuelas para intentar conservar al máximo este patrimonio cultural heredado de nuestros antepasados.

5º.- El empobrecimiento progresivo de nuestra lengua que ello lleva aparejado.

¿Será que la evolución de la Humanidad y los diferentes estadios de la evolución psicológica del hombre corren paralelos, y la Humanidad ya ha pasado su infancia y su juventud y ha entrado en su madurez, con lo que estas cuestiones quedan totalmente alejadas de sus interés? O dicho de otro modo: ¿podríamos asociar la Edad Media con la más tierna infancia de la Humanidad, el Siglo de Oro con la adquisición del uso de razón y así, sucesivamente, hasta llegar a la época actual, que se relacionaría con la madurez del ser humano? De esa manera sí que se podría entender la falta de interés de los niños actuales por la canción infantil y por lo lúdico que ellas encierran en su seno.

Es conocida, gracias a la Historia de la Literatura, la evolución del folklore de nuestro país, tan rico y prolífico en la época medieval y en los Siglos de Oro. En sí hay que tener en cuenta que las primeras manifestaciones lingüísticas y literarias que han llegado hasta nosotros, por escrito, han sido cancioncillas infantiles e ingenuas canciones de amor, las cuales representan una riqueza incalculable, y cuyos textos se habrían perdido ya totalmente de no ser por las recopilaciones llevadas a cabo, desde finales del pasado siglo hasta la actualidad, por estudiosos como Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado Álvarez, Federico García Lorca, Gabriel Celaya, Ana M<sup>a</sup> Pelegrín, Agapito Marazuela, Cristina Argenta, Joaquín Díaz, Carmen Bravo Villasante y el conjunto musical *Nuevo Mester de Juglaría*, entre otros. Pero, a pesar de todo el afán y el empeño demostrado por estos investigadores, gran parte de las canciones y los ritmos folklóricos de nuestro país pueden darse por perdidos, puesto que, aunque de muchos de ellos se hayan podido

salvar sus letras, de otros ya no se recuerda lo esencial, la música, elemento indispensable e indesligable de estas manifestaciones, unos de los más importantes medios de entretenimiento que tenían nuestros antepasados y que, en gran medida, eran la base de transmisión de la sabiduría popular.

Actualmente, toda esa sabiduría popular ha quedado relegada a un segundo término, pues los intereses, tanto de nuestro mayores como de nuestros niños, corren por sendas diametralmente opuestas.

Mucha de la culpa de la desaparición de esta riqueza lingüística la tienen, paradójicamente, el progreso y los medios de comunicación de masas que de él han nacido. Y digo paradójicamente, porque se supone que su misión es transmitir la información de la manera más enriquecedora posible, no embrutecer, como parece ser el objetivo de estas últimas décadas, puesto que tiene a su alcance el privilegio de llegar a todos los rincones de nuestro país.

Pero su evolución ha sido totalmente contraria, en este aspecto, a lo que su nombre indica, pues esa valiosa información, base de la creación de un bagaje cultural que ha evolucionado durante siglos, ha quedado totalmente aniquilada, por lo que nos encontramos en nuestras escuelas con un inmenso número de niños que desconocen refranes, frases hechas, frases con un doble sentido, y algo que es esencial para su evolución psicológica: cancioncillas infantiles, canciones para su edad, tanto con elementos lingüísticos al alcance de su entendimiento como con vocablos incoherentes, tan del gusto de los infantes.

Todo ello, unido a la brevedad de estas composiciones (una de las características esenciales que comparten casi todas ellas) les sirve, en principio, para fomentar la memoria, pues retener elementos ilógicos, series de palabras sin sentido, es un buen ejercicio mnemotécnico. Además, el juego con vocablos ilógicos es necesario a estas edades para fomentar también la creatividad.

La carencia de este bagaje cultural, en ocasiones, no es debido a su falta de preparación (que cada vez es mayor), sino a que no han tenido la oportunidad de convivir con personas que aún mantengan en su memoria este tipo de manifestaciones.

Desgraciadamente, este problema se agudiza cuando se trata con niños que viven en una gran ciudad: sus padres están demasiado ocupados para prestar oídos a esas tonterías de viejos y de pueblo, y los ancianos demasiado ocupados en su supervivencia dentro de una selva de hormigón y de contaminación, añorantes muchos de ellos de su mundo límpido y tranquilo de pueblos y aldeas. Además, sus nietos tampoco están para esas tonterías: han de ver la televisión, el vídeo, jugar con el ordenador, ir a jugar a la calle, etc.

Y ni tan siquiera esto último ha respetado en las grandes ciudades a las canciones infantiles. Los niños, en la calle, ya no acompañan sus juegos con las tradicionales canciones de saltar a la comba, de jugar a la rueda, de echar

a suertes, etc. En principio, porque también muchos de estos juegos han desaparecido y han sido sustituidos por el fútbol o por juegos de guerra<sup>1</sup>, en donde participan tanto niños como niñas. En su lugar, dichos sones fueron sustituidos, en los años 80 y principios de los 90, por las canciones de las series televisivas de más impacto. Pero en la actualidad, aún ni eso cantan los niños. En su lugar, la "música máquina" es lo que prevalece, destrozando así sus tiernas neuronas.

La sustitución de las canciones tradicionales por aquellas con que se les bombardeaba diariamente a través de la televisión, y por las pasajeras músicas actuales, responde a un hecho sociológico, ya que, en el mundo en que se desarrollan, el desconocimiento de las mismas significa el desprestigio para sus personas, pues a los ojos de los demás parecería que viven fuera de un mundo normal, en donde la información, cuanto más reciente, mejor, cuanto más vertiginosos son los cambios, más estupendo aún, porque eso significa que el mundo gira y que les queda un aliento de vida...

Por todo ello, no pueden consentir dejar de estar al día en estas cuestiones, puesto que eso los alejaría del grupo en que se mueven a diario, con lo que quedarían marginados socialmente, y esto, según en qué áreas de nuestras ciudades desarrollen sus actividades, deben evitarlo por todos los medios.

Debido a ello, la base de nuestra cultura ha quedado totalmente olvidada, hasta el punto de que se desconoce su origen y su finalidad: ¡Se están secando nuestras raíces!

En los años sesenta, los niños acompañaban aún sus juegos con canciones, juegos como la comba, la rueda, echar a suertes, pillar, esconderse, etc., siendo muchas de ellas ensalmos, conjuras, burlas etc., ayudadas, en gran número de ocasiones, por un precioso auxiliar, la mímica<sup>2</sup>, que ayudaba al desarrollo de la psicomotricidad y evitaba gran parte de los problemas con que nos encontramos actualmente en las aulas.

También se está perdiendo en nuestras ciudades otra fuente importante del folklore, la nana, esa manifestación lírico-musical que sienta la base del gusto infantil por la rima y la palabra. Actualmente muchos niños, desde muy pequeños, conviven en guarderías, porque sus madres deben trabajar para ayudar al mantenimiento del hogar (cuando no son el único medio de subsistencia de la familia), y comienzan a crecer lejos del calor de las voces de sus madres o abuelas, perdiendo así, en esos años clave, la oportunidad de formarse espiritualmente en este sentido, pues considero que este tipo de manifestaciones, más que un enriquecimiento cultural, es un enriquecimiento espiritual, ya que el calor humano que reciben de sus madres en esta etapa de su desarrollo evolutivo, es básico para una posterior vida afectiva normal.

El niño que va despertando a la vida escuchando las nanas de su madre, de sus abuelas, de sus tías, de su aya, va asimilando una serie de sintagmas y frases de manera armoniosa, relacionados todos ellos con la voz del pueblo, y parece que sus raíces serán mucho más arraigadas al lugar que le vio nacer o

a la tierra de sus antepasados, a la vez que se va forjando en su interior un mundo concreto y más humano.

Algo semejante sucede con la adivinanza, otro importante ejemplo de lengua popular, la cual ayuda a aguzar y a desarrollar el ingenio: está perdiendo su importancia y se ha desvalorizado dentro del folklore infantil.

Otro ejemplo de elemento de raigambre tradicional y popular que estamos perdiendo es el refrán, manifestación conservadora de una de las características esenciales de la literatura folklórica infantil: la brevedad. Actualmente, escuchar a alguien hablar utilizando refranes y frases hechas es algo, en principio, inaudito. Si los hay, se les mira con sorpresa, o como a quien hace una gracia, la cual, por supuesto, se ríe, porque parece que este ha sido el objetivo del hablante: hablar en un registro vulgar, para así llamar la atención, con lo que nos encontramos que, algo que había estado tan arraigado en nuestro pueblo está siendo considerado como una vulgaridad y, por lo tanto, solo apto para ser utilizado por gentes incultas.

Para comprender también la importancia de estas manifestaciones: las canciones populares, los ensalmos, los conjuros, las frases hechas, los refranes, y de todo aquello que conforma la tradición popular, hay que tener en cuenta que se basan, en muchas ocasiones, en experiencias, tanto individuales como colectivas. A veces surgen de sucesos personales y, como advertencia a los demás, se pone en verso. Pero todos tienen un mismo objetivo: hacer que se recuerde un hecho determinado para no se llegue a cometer el mismo error que aquella o aquellas personas que dieron lugar a su creación.

Por ello, en su composición, se utilizan fórmulas sencillas, como elementos reiterativos, frases hechas, juegos de palabras, construcciones sin sentido y, en general, todos los elementos que impliquen en sí una rima y, por lo tanto, faciliten su rememoración. Por esta misma razón son también los medios que se han utilizado para componer las canciones que entonan los niños para sus juegos, debido a su importancia psicológica y pedagógica, puesto que son los que facilitan la retención memorística.<sup>3</sup>

Además, otra característica común de todas ellas es que carecen de elementos oscuros, como reminiscencias mitológicas, tropos, etc. y, en su lugar, como uno de sus objetivos es entretener y fomentar la fantasía, se utilizan el colorido y la frescura, elementos que se hacen fuertes en toda su estructura.

Gran parte de este tipo de manifestaciones datan de la Edad Media, época en la que florecieron la mayoría de las historias que luego dieron lugar a romances, de los que derivaron, a su vez, canciones y juegos. Fueron compuestos por adultos, y podrían considerarse como el principio del bagaje lingüístico y cultural de nuestro país.

Consiguientemente, la estética que de ellas se deriva, ha quedado obsoleta, ya que han cambiado los gustos de la sociedad y también su manera de ser y

de pensar. La idiosincrasia de nuestro pueblo está en una febril evolución y lo único que cuenta, en ocasiones, es saber qué pasará mañana. Y así, lentamente, nuestra lengua y nuestra cultura se va empobreciendo, al ir minimizándose sus estructuras lingüísticas.

Cada día desaparecen de nuestro vocabulario palabras que eran clave para la expresión de nuestras ideas pero que, en ocasiones, debido al miedo de no ser entendidos, dejamos de lado<sup>4</sup>, constriñendo así nuestro campo léxico, y haciendo servir únicamente una serie de vocablos sinónimos de aquellos que queremos utilizar, lo que, como profesionales de la educación deberíamos evitar y contribuir al fomento de la expansión del vocabulario.<sup>5</sup> Pondríamos así nuestro granito de arena para erradicar este problema.

De este modo, a la vez que se imparte cualquier disciplina, no solo lengua y literatura, fomentaríamos el enriquecimiento del vocabulario del alumnado y contribuiríamos a atajar, de raíz, ese empobrecimiento lingüístico que últimamente padecemos, empobrecimiento al que contribuyen, en gran medida, los medios de comunicación que, posiblemente movidos por ese afán de hacerse entender por el mayor número de personas, muchas de las cuales carecen de un nivel cultural mínimo y, por lo tanto, de un nivel medio de comprensión, utilizan cada vez términos léxicos más manidos, ayudando así a esa rápida desaparición de la riqueza de nuestro vocabulario.

Por todo lo expuesto, y para demostrar la importancia del folklore infantil en el desarrollo del ser humano (sobre todo de las canciones en los primeros años de la vida), realizaré un pequeño análisis de algunas de las canciones infantiles en donde perviven algunos de los elementos que están desapareciendo de nuestra lengua, y que forman parte del bagaje cultural que nos caracteriza, así como también dejaré constancia del papel que las canciones populares juegan en los diferentes estadios evolutivos del ser humano, hecho importante que no debe olvidarse puesto que, por mucho que la Humanidad evolucione, siempre habrá en ella seres que estén comenzando a vivir y necesiten de ellas para su desarrollo integral.

## **II. Los componentes de la canción infantil.**

A la hora de analizar los elementos que conforman las canciones infantiles, se ha de tener muy en cuenta el uso de una serie de elementos estilísticos, tales como las reiteraciones, aféresis, diminutivos, hipocorísticos, etc., los cuales acercan las composiciones a la lengua del pueblo, al habla popular, al habla de la gente iletrada, de aquella gente que continúa erróneamente denominándose sin cultura.

Pero no hay que olvidar que el folklore, la cultura popular, ha sido la base del resto de nuestra cultura, y que han sido las gentes de los pueblos, a pesar de esa condición de iletradas con que se les suele etiquetar, las que se han afanado en conservar todo ese patrimonio en su memoria y se han encargado de pasarlo de boca en boca, de generación en generación, hasta llegar hasta

nuestra época, la época de las grabaciones y de la conservación de todo lo habido y por haber y que, paradójicamente, ha sido el momento en que ha comenzado a desaparecer todo nuestro acervo cultural.

En la riqueza léxica existente en este tipo de composiciones observamos una serie de elementos propios de la lengua coloquial, que son los que, esencialmente, les proporcionan su carácter lúdico, básico para formar parte del mundo infantil.

Así, pues, dejaré constancia, mediante un somero análisis de algunas cancioncillas, de cómo las bases de nuestra lengua se encuentran en esas manifestaciones, mediante:

1) Afijación valorativa, que puede tener lugar mediante:

a) Alargamiento de las palabras:

- Prefijación.
- Infijación.
- Sufijación.

b) Acortamiento (afijación):

- Aféresis.
- Síncopa.
- Apócope.

c) Utilización de elementos lingüísticos significativos:

- Raíz.
- Lexema.

d) Elementos lingüísticos apreciativos, tales como:

- Diminutivos.
- Aumentativos.
- Despectivos.
- Superlativos (gradación de las palabras).
- Frases hechas.
- Juegos de palabras.

- Palabras o frases con o sin sentido:
- Non sense.
- Greguerías.
- Jitanjáforas.
- Onomatopeyas.

- 2) Rima (en palabras con o sin sentido).
- 3) Metro irregular de las composiciones.
- 4) Leixa-pren.
- 5) Paralelismos.
- 6) Correlaciones.
- 7) Metáforas.
- 8) Elipsis.
- 9) Dativo ético.
- 10) Hipocorísticos (fórmulas de cariño, sobre todo en las nanas).
- 11) Debilitación de los términos eufemísticos.
- 12) Economía de las palabras.
- 13) Oraciones afectivas:
  - a) Interjecciones:
    - Propias o primarias.
    - Impropias.
    - Frases interjectivas.
    - Fórmulas de juramento.
    - Onomatopeyas.
  - b) Vocablos de afirmación o negación.
  - c) Partículas interrogativas.



d) Fórmulas interrogativas mecanizadas.

14) Oraciones sincopadas:

a) Frases elípticas.

b) Frases con anacolutos.

15) Oraciones afectivas esquemáticas:

a) Reducidas al mínimo por causa de la elipsis.

b) Suspendidas.

16) Elementos afectivos de la frase intelectual:

a) Geminación.

b) Anáfora.

c) Hendíadis.

d) Influencia de los estados de ánimo sobre la construcción modal.

17) Contaminaciones:

a) Cruces fonéticos.

b) Cruces morfológicos.

c) Cruces sintácticos (anacolutos o tendencia a formar frases sencillas descuidando la concordancia).

d) Contaminaciones léxicas: uso de barbarismos.

Pero, a pesar de todos estos elementos lingüísticos a tener en cuenta en el estudio de las canciones populares infantiles y de los términos folklóricos, en general, hay otro punto a tener muy presente en el momento de realizar el análisis de estas manifestaciones de raíz popular, y es que solemos encontrarnos con variaciones en las letras de estas composiciones pues, al no haber sido escritas hasta hace relativamente poco tiempo (en comparación con el que nos consta llevan compuestas), y haberse mantenido únicamente en la memoria de las gentes, muchos de los elementos léxicos que las conforman han cambiado su significado. Ello es debido, en ocasiones, a la incomprensión de la cadena fónica de la canción primitiva, lo que ha llegado a cambiar, incluso, el contenido de las mismas y el consiguiente significado de frases completas, haciéndoles perder toda su carga semántica, hasta el punto de llegar a convertirse en un sin sentido puesto que, globalmente, no quieren decir nada, aunque las palabras aisladas sí tengan un significado concreto.

Esta teoría surgió en el siglo VII d.C., de la mano del lingüista indio, estudioso del sánscrito, Bharthrhari, quien decía que lo que percibimos son las frases, no las palabras.

Esta pérdida de significación de los términos que conforman nuestro vocabulario ha recibido diferentes denominaciones a lo largo de la historia de la lingüística:

— Cuando la frase, semánticamente, contiene un elemento ilógico, se la denomina con el término inglés acuñado por Lewis Carroll: non sense.

El non sense, tan el gusto infantil, por su carácter lúdico, fue muy utilizado por este autor en sus obras Alicia en el país de las maravillas y en A través del espejo, la segunda parte de las aventuras de Alicia. (Debemos recordar que, en esta obra, algunos personajes celebraban su *no cumpleaños*).

— Al ser la frase de carácter más intelectual, se utiliza la denominación de Gómez de la Serna: greguería.

— Si es un conjunto de palabras en donde no existen elementos con carga semántica, sino una serie de sonidos en donde la rima es lo único que les une, empleamos la denominación de Alfonso Reyes en La experiencia literaria: jitanjáfora.

De todos estos elementos es partícipe la canción infantil, la cual tiene en ocasiones, como particularidad fundamental, su brevedad y su concisión.

También hay que tener en cuenta que, como la rima es esencial para su conformación, a veces se ha de sacrificar el contenido semántico de un vocablo y trocarlo simplemente por un elemento fónico (candil, candó, veremos más adelante en una cancioncilla para echar a suertes), jugando así, no sólo con el plano del contenido, sino también con el de la expresión, para conseguir de esta manera el ritmo deseado. Así, el segundo término citado, candó, no tiene, en sí, significado, aunque lo asociamos, por fonética, al campo semántico de candil.

Ejemplos de ellos serían:

\* Canciones de corro, como:

*Olgan, chíviri,  
andolo cacafuchi rimiau,  
cacafuchi fuchi, fuchi, rimiau,  
somos la tribu del potaje,  
¡Oh, qué tribu tan salvaje,  
nos comemos a los niños con arroz!  
¡Oh, qué tribu tan feroz!  
Catafao, catafao,  
catafao, fao fao,  
chungui, chungui,*

vere verefatu, vere verefatu,  
vere verefatu, fatu est.

composición en donde es evidente la presencia de la jitanjáfora.

Si analizamos los elementos lingüísticos más importantes que caracterizan nuestra lengua coloquial encontraremos que, en esta canción, conforman su función lúdica, aparte de la ya citada jitanjáfora:

\* Aféresis:

*-fuchi, aféresis de cacafuchi.*

*-fao, aféresis de catafao, que son parte indispensable en la composición, para marcar su ritmo.*

\* Apócope:

- *vere*, apócope del término, en principio sin sentido, *verefatu*, que es, al igual que *cacafuchi* y sus aféresis, indispensable también para conformar el ritmo de la composición.

\* Rimas:

- *arroz-feroz*

- *potaje-selvaje*

- *catafao-fao*, respectivamente.

\* Paralelismos:

- *vere verefatu*, en los tres últimos versos.

¿Podrían considerarse estos términos como un cruce fonético, cuya significación haya sido olvidada, debido a la constante repetición de la cadena fónica de que se compone? ¿Podría tratarse de dos vocablos latinos *vere* (*verdadero*) y *factum* (*hecho*), con lo que el significado podría ser: *hecho de verdad o realmente hecho*?

No hay que olvidar que, en su contenido, esta canción vienen a ser una declaración de principios o una toma de posición de los componentes de la tribu que la entona, ante un posible enemigo y que, por lo tanto, están expresando sus intenciones, con lo que el verbo hacer, en teoría elidido, sería básico para la comprensión del mensaje.

Entraría así en la canción infantil el elemento culto, sin que el niño sea capaz de advertirlo, ya que el latín es una lengua totalmente desconocida

para él. No hay que dudar que, quien la inventase, sabía perfectamente que un galimatías de estas características haría las delicias de la chiquillería.

Entre los elementos a estudiar, citados al comienzo, encontraríamos también:

\* Repeticiones: *chungui, vere verefatu, catafao, fao.*

\* Geminaciones: *fuchi, fuchi / catafao, catafao / fao, fao, fao / vere verefatu, vere, verefatu.*

\* Elipsis: *¡Oh, qué tribu tan feroz!*, en donde es evidente la falta del verbo, quedando sobreentendida la forma *somos*.

\* Parte de la canción podría considerarse como una imitación fonética de la posible lengua utilizada por los componentes de la tribu que, figuradamente, canta este son.

\* Otro ejemplo a estudiar serían las cantilenas relacionadas con las fórmulas mágicas de enumeración, como:

*Uni, doli,  
treli, catoli,  
quili, quileta,  
estaba la reina  
sentada en su silleta,  
vino el rey,  
le apagó el candil,  
candil, candó,  
cuéntalas bien,  
que las veinte son.*

Una variante que, como he citado con anterioridad, son frecuentes dentro del folklore, en ocasiones dependiendo de la zona en donde se cante o, como indiqué no hace mucho, una tergiversación de las formas por causas fonéticas, sería:

*Una, dona,  
tena, catena,  
quina, quineta,  
estando la reina  
en su gabinete,  
vino Gil,  
apagó el candil,  
candil, candilón,  
cuéntalas bien,  
que las veinte son.*

La semejanza entre ambas se debe a la tendencia a la contaminación, causada por los cruces fonéticos, patente en la similitud de los cinco

primeros números, con los cinco primeros elementos lingüísticos que en ellas aparecen.

La característica esencial de estas dos canciones estriba en que están compuestas de veinte pausas rítmicas, las cuales se utilizan para semejar los veinte primeros guarismos, en el momento de echar a suertes, sustituyendo así a los veinte números verdaderos.

Las pausas estarían distribuidas de la siguiente forma:

<i>Uni,</i>	<i>doli,</i>	<i>trelí,</i>	<i>catoli,</i>	<i>quili,</i>	<i>quileta,</i>	<i>estaba</i>	<i>la</i>	<i>sentada</i>	<i>silleta,</i>
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>vino</i>	<i>rey,</i>	<i>le</i>	<i>el</i>	<i>candil,</i>	<i>candó,</i>	<i>cuéntalas</i>	<i>bien,</i>	<i>que las</i>	<i>son.</i>
<i>el</i>	/	/	/	/	/	/	/	<i>veinte</i>	/
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

\* Otro ejemplo utilizado como sustitutivo de los números, para echar a suertes (aparte de otro juego que ya se indicará más adelante) podría ser:

*Aceituna,  
media luna,  
pan caliente,  
diecinueve  
y veinte.*

en donde no coincide, como en los anteriores ejemplos, las cifras representadas con las que se citan, pero es evidente el elemento semántico sin sentido y aunque, individualmente, cada verso tiene una significación, una vez contextualizados nos encontramos con una serie de términos diseminados caóticamente a lo largo de la composición, quedando únicamente un valor: la rima por la rima, con lo que tendríamos un esquema versal distribuido de la siguiente forma:

\* Rima consonante en los dos primeros versos (que conforman un pareado).

\* Mezcla de rima consonante y asonante, en los tres siguientes, quedando su esquema configurado de la siguiente forma: *a, a, b, c, b*

\* El uso de vocablos con un único fin: crear ritmo y ser, a la vez, una base lúdica.

Esta composición, aparte de ser utilizada para echar a suertes, tiene otro objetivo: utilizarlo en un juego que suele realizarse con niños pequeños con el que, subrepticamente, se les obliga a contar varias veces hasta cinco, dando lugar a que insistan en que son ellos, y no el adulto, quienes tienen

razón, con lo que nos quedará constancia, tras su porfiar de que tienen perfectamente adquirida esta seriación numérica y de que son capaces de asociar esta cifra, con toda seguridad, al número de dedos que poseen en cada mano.

Es un juego que puede muy bien ser utilizado en el parvulario, por el recurso pedagógico que lleva implícito: enseñarles a contar y ayudarle a reafirmar su personalidad y, por lo tanto, a aprender a estar seguro de lo que dice y de lo que hace, algo muy importante en estos estadios de su desarrollo psíquico.

El juego consiste en, con cara de asombro y una exclamación, decir al niño, cogiéndole la mano con dos dedos: *¡Qué es eso! ¿Qué tienes en la mano...? ¡Ah..., una mano con veinte dedos! ¿A ver, a ver?*

El niño dirá inmediatamente que no, que sólo tiene cinco, y comenzará a contarlos. Insistiremos en que tiene veinte y, cuando este diálogo se haya repetido tres o cuatro veces, y en todas ellas se haya entretenido en contarlos, tomaremos su mano y entonces, al pronunciar cada verso, tocaremos uno a uno sus dedos, con lo que, al contar los dos últimos diremos: *diecinueve y veinte*.

Acabado éste, veremos, en principio, la cara de asombro del niño e, inmediatamente su reacción que, según sea el talante del infante, será de risa, por haberle hecho gracia, o de enfado, por haberse visto burlado.

Si esta experiencia, en lugar de efectuarse en casa, se lleva a cabo en el parvulario, puede incluso ser más fructífera, puesto que entre ellos pueden enseñarse cómo han contado sus dedos y confrontar así, con los otros niños, si están bien o mal contados. A la vez, aquellos niños que aún no hayan adquirido el concepto de número ni hayan aprendido esta sencilla seriación, serán increpados por sus compañeros, quienes tomarán su mano y le ayudarán a realizar el cómputo de esos números.

El uso de este tipo de manifestaciones es necesario para el desarrollo integral del niño, porque este necesita motivaciones que le obliguen a expresarse y, por lo tanto, a contactar con los que le rodean. En una palabra: necesita contacto y calor humano, y éstos puede adquirirlos mediante algo tan simple como pueda ser una canción infantil que conste únicamente de tres o cuatro versos.

No debemos olvidar que el niño pequeño es especialmente sensible y muy emotivo. Ello se debe a que todavía no tiene un conocimiento de sí mismo, por lo que le es más difícil transmitir sus sentimientos, de ahí que pasen de la risa al llanto de forma tan rápida.

Por ejemplo, cuando se cae, su madre le recita cuatro pequeños versos y le da un beso, y del llanto pasa, automáticamente, a la risa, a una risa placentera derivada de la protección que comprende que tiene.

Por este motivo, el niño, cuando se halla en una situación de peligro determinada, o se daña, sabe exactamente qué palabras van a ser pronunciadas por su madre, por lo que con ellas se regala sus oídos y, por lo tanto su ego, tan presente en estos primeros estadios de su desarrollo evolutivo, queda también satisfecho:

*Sana, sana,  
culito de rana,  
si no sanas hoy,  
sanarás mañana.*

Esta fórmula, utilizada para mitigar el dolor, le ayuda, psicológicamente, a reponerse y, debido al amor que su madre le transmite a través de estas palabras y de los gestos que dicho ensalmo lleva aparejado (generalmente le acaricia y besa la zona dañada), parece que su dolor disminuye, con lo que se siente más confortado y protegido. La emotividad que de ella se desprende bastará para hacerle ser consciente de esta protección maternal que tanto necesita.

Los niños que no han llegado a conocer este tipo de manifestaciones son inseguros y, en gran parte de las ocasiones, por este mismo motivo, agresivos. ¿A qué se debería esta reacción? Simplemente a que, como no han sabido nunca qué es la protección, e intuyen que en el mundo en que viven es necesaria deben conseguirla a toda costa, con lo que desarrollan este mecanismo de autoprotección que no es, naturalmente, el más adecuado para su evolución psicológica, pues es innato y, como tal, inmaduro e irracional, por lo que será fuente de gran cantidad de problemas a lo largo de su vida<sup>6</sup>.

Existen muchas cancioncillas y ensalmos en las que es necesario, como en las anteriormente citadas, ayudarse de la relación de los primeros números, con lo que acabaremos asegurándonos que el niño ya los conoce. Algunas de ellas nos las presenta Gabriel Celaya en su obra *La voz de los niños*, como por ejemplo, esta para echar a suertes:

*¿Cuántas patas tiene un gato?  
Cuatro.  
Una, dos, tres y cuatro.  
Manzana podrida  
de tres y salida.  
Manzana cucada  
de cuatro y salvada.*

En ella, si efectuamos un análisis similar al realizado con las anteriores canciones observaremos, en primer lugar, que el primer verso quedaría suelto, siendo el resto un conjunto de pareados, de los que sólo los dos primeros tendrían sentido; el primero de ellos (v. 2), por ser la respuesta a la pregunta introductoria de la composición; el segundo (v. 3), porque obliga a contar hasta cuatro, simulando así que se cuentan, una a una las patas que posee dicho animal. Pero en el resto de la composición nos encontramos con

cuatro versos de rima consonante rimando dos a dos, es decir, dos pareados más, con elementos paralelísticos:

\* Sustantivo *manzana* más participio:

- *podrida*

- *cucada*.

\* *de* seguido del adjetivo numeral cardinal, y la conjunción *y* más un participio:

- *tres* } { *salida*

} y {

- *cuatro* } { *salvada*

La rima se efectúa únicamente mediante las analogías fonéticas surgidas de los participios (que son los términos que dan lugar a ella, puesto que nada tienen que ver entre sí los vocablos *podrida* y *salida* del primer pareado, y menos *cucada* (cuyo significado es hacer burla, mofarse, siendo un término utilizado en las zonas de Salamanca y León) y *salvada*, del segundo.

\* Otro ejemplo digno de ser estudiado es:

*Un gato se cayó al pozo:  
las tripas le hicieron ¡guá!  
Arre moto, piti, poto;  
arre moto, piti pa.  
Al Café de la Unión  
a comer melocotón.  
Cinta blanca  
para el niño de Esperanza.  
Cinta azul  
para el Niño Jesús.  
¡Jeee...sús!  
Amén, Jesús.*

En un somero análisis de los elementos que lo configuran como canción infantil, lo primero que llama la atención es la interjección onomatopéyica *¡guá!* Continuaríamos con los versos tercero y cuarto, en donde la jitanjáfora, el vocablo sin sentido, es evidente. Se utiliza para dar lugar a la rima encadenada, rimando en asonante los cuatro versos primeros de la composición, de la siguiente manera: *a, b, a b*

El pareado que sigue a continuación conforma su rima asonante con dos elementos totalmente distantes semánticamente: *Unión* y *melocotón*; por lo tanto, entraría aquí en juego nuevamente el elemento lúdico del lenguaje a que da lugar la analogía fonética, no semántica.



Aquí vemos también como, para conseguir el ritmo, se utilizan, además de vocablos onomatopéyicos, interjecciones y frases interjectivas, cuya característica común es que muchas de ellas hacen alusión a términos religiosos y, más concretamente, a la invocación a la Divinidad.

No hay que olvidar que la religión, durante siglos, ha jugado una baza importante en el léxico de las gentes, hasta el punto de lexicalizar una serie de términos pertenecientes a este campo semántico, tanto en canciones como en refranes, frases hechas e incluso expresiones de uso cotidiano, como por ejemplo:

\* *¡Jesús!*, decimos a alguien cuando estornuda. En esta canción se nos presenta mediante un alargamiento por infijación de la vocal *-e-*.

\* *¡Gracias a Dios!*, exclamamos cuando algo que temíamos perder o que nos saliese mal, nos resulta de manera favorable.

\* *¡Que Dios se lo pague!* es una frase corriente en muchas zonas de Andalucía para dar las gracias.

\* *¡Válgame Dios!* o también *¡Jesús!* suelen ser expresiones usuales de asombro o utilizadas cuando alguien se escandaliza por algún motivo.

Y todo ello, lengua popular y viva, no podría estar al margen de la expresión infantil por excelencia: la canción, como se ha observado en el anterior ejemplo, o como se pone de manifiesto en esta tonada para averiguar dónde está la china:

*Palomita blanca, reblanca  
¿qué llevas en el pico?  
Aceite y vinagre  
para Jesucristo.  
Jesucristo me dirá  
si es mentira o si es verdad.  
En ésta, en ésta o en ésta está.*

canción en donde el *leixa-pren* está presente, como fórmula rítmica, en los versos 4 y 5.

El ritmo se obtiene aquí mediante la repetición: en el primer verso del vocablo *blanca* (*blanca, reblanca*) y, en el último, jugando con *En ésta, en ésta o en ésta está*, términos que le marcan el ritmo.

\* Están presentes también algunos de estos conceptos en:

*Tres palomitas  
en un palomar;  
suben y bajan  
al pie del altar;*

*rezan a Dios,  
¡Santa María,  
Madre de Dios!*

\* Así mismo, en las burlas (llegando en ocasiones a la irreverencia - cosa que no se da en el ejemplo elegido-) se utilizan personajes o elementos relacionados con la religión, como es el caso de:

*A San Pedro, que era calvo,  
le picaban los mosquitos,  
y su madre le decía:  
- Ponte el gorro, Periquito.*

En esta composición, en donde el ritmo es, como en todas las composiciones infantiles, esencial, se observa un término típico también de estas manifestaciones: el uso del diminutivo, en este caso con función de hipocorístico, *Periquito*.

Si, como he citado al principio, de la época medieval proviene el gusto por este tipo de composiciones, esto puede contrastarse en la estructura de *leixapren* presente en parte del siguiente ejemplo utilizado para echar a suertes, en donde juega un papel preponderante el elemento reiterativo, esencial en la rima interna y en su rima propiamente dicha:

*Don Pepito el verdulero  
se cayó en un sombrero,  
el sombrero era de paja,  
se cayó en una caja,  
la caja era de cartón,  
se cayó en un gran cajón,  
el cajón era de pino,  
se cayó en un pepino,  
el pepino maduró,  
y don Pepito se salvó.*

En esta fórmula de echar a suertes, los elementos absurdos y sin sentido que se observan, si tomamos algunos de sus elementos sueltos, acaban teniendo, en conjunto, una significación, puesto que si eliminamos los términos reiterativos que conforman la composición, así como las yuxtaposiciones, tal y como se nos presentan, semánticamente encontraríamos antes su sentido, y la historia quedaría de la siguiente manera:

*Don Pepito, el verdulero, se cayó en un sombrero de paja; después en una caja de cartón, posteriormente, en un cajón de pino y, a continuación, en un pepino que maduró, con lo que don Pepito se salvó.*

\* Todos los ejemplos hasta ahora citados demuestran que el niño necesita de esta serie de elementos para su normal desarrollo psíquico e intelectual, en el que el juego desempeña un papel preponderante.

Muchos de estos juegos necesitan de la mímica y llevar un determinado ritmo en un momento concreto, como es el caso de la conocida canción para el juego de prendas, *Antón pirulero*, que no es solo un excelente ejercicio de psicomotricidad, sino también de atención continuada en la acción que se está llevando a cabo, atención que, siendo tan dispersa en las edades infantiles, se ejercita y se agudiza en esta ocasión para poder seguir el juego sin ser penalizado:

*Antón, Antón,  
Antón pirulero,  
cada cual, cada cual,  
atienda su juego,  
y el que no atienda  
pagará una prenda...*

Como es bien sabido, el niño atraviesa por una serie de difíciles fases en su desarrollo integral. De ellos, los más problemáticos están relacionados con la adquisición de la psicomotricidad y del lenguaje, así como con el desarrollo del intelecto, los cuales tienen lugar en la etapa infantil y, más concretamente, en los primeros estadios de su desarrollo evolutivo.

Mediante los estudios realizados por diferentes psicólogos y psiquiatras infantiles, como Piaget, Osterrieth, John L. Phillips, Sartain, North, Strange, Chapman, Freud, etc., se ha descubierto cómo en la adquisición del habla es importante el contacto directo con los usuarios de la lengua que se va a aprender, pues al ser la imitación una característica de estas edades, será este recurso el que deba explotarse al máximo para conseguir un objetivo esencial: la competencia lingüística del futuro usuario de la susodicha lengua.<sup>7</sup> ¿Y qué medio más fácil y agradable para ayudarle a aprender el vehículo expresivo que utilizará durante el resto de su vida, que mediante breves canciones o frases en donde la musicalidad sea el signo peculiar y donde la concordancia de las estructuras lingüísticas estén correctamente utilizadas y puedan servirle de base para la construcción de futuras frases que le ayuden a expresar sus pensamientos?

La musicalidad de cada lengua la aprende el niño de labios de su madre cuando, por ejemplo, intenta dormirlo mediante un tierno son: una canción de cuna:

*A ro ro mi niño  
que tengo que hacer,  
lavar los pañales,  
y hacer de comer.*

O también:

*Este niño chiquito  
no tiene cuna;  
los brazos de su madre  
le han hecho una.*

O:

*Pajarito que cantas  
en la laguna  
no despiertes al niño  
que está en la cuna.  
Ea la nana, ea la nana,  
duérmete lucerito  
de la mañana.*

El uso del diminutivo, como elemento afectivo por excelencia, está puesto de manifiesto en estos dos últimos ejemplos, así como la ternura que se desprende de las palabras que conforman estas tres nanas.

\* Cuando la criatura comienza a tener un conocimiento mínimo del mundo que le rodea, y a comprender los pequeños mensajes que su madre le intenta transmitir, es bueno que ello se lleve a cabo a través de rimas sencillas, tipo sentencia, que surgirán también de boca de su madre, cuando se hiere o se hace daño, sentencia que gusta de oír; por una parte, porque le confortan espiritualmente y, por otra porque, al ser cortas, son también fáciles de aprender.

A esta facilidad de aprendizaje contribuye, de manera, esencial el que dicha manifestación esté expresada en forma poética.

\* Otras muchas canciones con carga positiva, en donde la inocencia sea la base de la expresión, deberían enseñarse a los niños pues, en la actualidad, nuestras aulas de primaria están repletas de niños que carecen de este bagaje afectivo lo que, unido a esa carga agresiva, a esas imágenes violentas que reciben diariamente a través de los medios de comunicación, así como de los juegos electrónicos de batallas simuladas, están insensibilizados, lo que se ha convertido ya en un peligro para su formación, no sólo ética, sino también integral.

Por la gravedad que esto ya supone, debería hacerse una llamada de atención a nuestra sociedad, pues ello está dando pie a la formación de una generación deshumanizada que sólo seguirá en el mundo siguiendo la llamada instintiva de la supervivencia, sin más raciocinio que el que suponga ser el que llegue primero, sea como sea, y los demás, que se las arreglen como puedan: la ley de la selva.

Para mitigar toda la carga de violencia existente en la actualidad debería hacerse más uso de las canciones para ellos compuestas, pues es una forma de enseñarles a convivir en armonía.

Igualmente sería importante fomentar en los niños el uso de ensalmos en los que se les inculquen una serie de valores, entre los cuales, la tolerancia debería ocupar un papel relevante y, por lo tanto, sería básico en la educación.

En ocasiones vemos por la calle a hermanos pelearse a puñetazos y patadas ante sus madres, siendo estas incapaces, en momento tan oportuno de enseñarles qué es la tolerancia, y a veces las disputas son resultado, simplemente, de una pregunta como por ejemplo: ¿qué tienes ahí?, mientras que con un dedo ha tocado levemente el juguete que el otro llevaba en la mano.

Toda esta carga de violencia puede mitigarse hasta llegar a la concordia máxima y a la tolerancia, mediante fórmulas o canciones que, de forma metafórica, les indiquen, por ejemplo, que han perdido algún derecho o algún privilegio por un descuido y que, de forma pacífica, pueden volver a recuperarlo.

Para ello, podrían utilizarse analogías tales como:

- *Quien fue a Sevilla  
perdió su silla.*  
- *Quien fue y volvió  
la recobró.*

retahíla que se utiliza, en la mayor parte de las ocasiones, en su sentido real, cuando el niño se levanta y su asiento es ocupado por otra persona, siendo la mitad de la misma pronunciada por el usurpador y el resto por el primer ocupante del asiento, cuando éste es recuperado.

\*Al alcanzar el niño la edad de tres o cuatro años, tiene el intelecto desarrollado de manera tal, que puede comprender una historia completa. Es entonces el momento de narrarle cuentos muy breves, o hacerles creer que se le va a contar alguno. Muchos de ellos suelen encerrar una pregunta con dos posibles respuestas pero que al final, conteste lo que conteste, dará lugar a la repetición de toda la narración. Ejemplo de ello podría ser:

- *¿Quieres que te cuente el cuento  
del gallo Pelado?*  
- *Sí* (responde el niño).

- *No te digo que si sí ni que si no,  
sólo quiero que me digas si  
quieres que te cuente el cuento  
del gallo Pelado.*  
- *No* (responde el niño).

- *No te digo que si no o que si sí,  
sólo quiero que me digas si*

*quieres que te cuente el cuento  
del gallo Pelado...*

Y la historia, utilizada para distraer a niños muy pequeños, pero que comienzan a adquirir la capacidad del lenguaje, puede continuar así durante un buen rato hasta que llegue a darse cuenta de que intentan tomarle el pelo.

No obstante, este tipo de cuentos es pedido con asiduidad por la chiquillería que tiene la suerte de tener junto a sí a alguien que se preocupe de su formación integral, posiblemente a la espera de que, en algún momento, acaben las respuestas dadas por el adulto y este llegue alguna vez a contarle dicha historia, y el adulto debe aprovechar esta oportunidad para mantener su atención y hacerles reflexionar. Además, es una manera ideal de iniciar un diálogo, cuando el niño diga, por ejemplo: *¿Pero cuándo me lo vas a contar?*

\* Con un matiz semejante, pero sólo admitiendo la respuesta sí funciona otro cuentecillo muy conocido:

*Este era un rey que tenía tres hijas,  
las metió en tres botijas  
y las tapó con pez.  
¿Quieres que te lo cuente otra vez?*

Si la respuesta es afirmativa, la composición vuelve a narrarse. Si es negativa, se acaba aquí pero, generalmente, el niño suele responder sí un par de veces, siendo esta, aparte de una manera entretenida de pasar el tiempo, un medio para aprenderlo y así poder él obrar de la misma manera que el adulto en un momento dado, intentando imitarlo, con lo que la composición cumple su misión: dar al niño, mediante elementos lúdicos, un motivo para expresarse y aprender las nuevas estructuras lingüísticas y las palabras que conformarán su vocabulario como futuro usuario del idioma, así como fomentar su memoria, a lo que ayuda, como queda bien patente, la rima utilizada y el ritmo de la historia.

\* Cuando el niño es muy charlatán y la madre quiere hacerlo callar un rato, un recurso muy usual es contarle el cuento de *Mariquilla Sarmiento*:

*Mariquilla Sarmiento,  
fue a cagar  
y se la llevó  
el viento.  
Cagó tres pelotillas:  
una para Juan,  
otra para Pedro  
y otra para el que  
hable primero.  
¡Y yo puedo hablar,  
porque tengo las llaves  
del sacristán!*

*¡Tarán, tan, tan!*  
*¡Tarán, tan, tan!*

con lo que el niño, si no quiere ser regalado con tan indeseado presente, callará, al menos durante un rato, mientras permanezca en su memoria la sentencia de los versos escuchados.

\* Si el infante no es capaz de retener en su memoria estas pequeñas historias, ello puede ser motivo de alarma por parte de los padres y, por lo tanto, habrá llegado el momento de consultar con un facultativo, pues ello puede ser debido a algún trastorno mental, con lo que, esas pequeñas canciones e historias, que se habían tomado por inútiles, habrán sido el factor determinante para poder descubrir cualquier anomalía en su cerebro: bloqueos, dislexias, dislalias, etc., y poder atajarlas antes de que sea demasiado tarde y perjudique su futuro desarrollo intelectual.

¿Será la mínima actividad lúdico-verbal de nuestros infantes desde su más tierna infancia, una de las causantes de que actualmente existan más niños con problemas psicológicos, y la razón por la que las consultas de los psicólogos y psicopedagogos se encuentren cada vez más abarrotadas, y todas con los mismos problemas, fruto de la falta de contacto humano con sus padres, y la consiguiente inadaptación al medio? ¿Es que los padres que, actualmente, en teoría, están más preparados para educar a sus hijos que hace unos años, son incapaces de detectar estos problemas cuando el niño comienza a manifestarse oralmente, debido al poco contacto que tienen con ellos en el campo lúdico que, en sí, es el que conforma las bases de la futura afectividad y del entendimiento mutuo, o es que vivimos en un mundo tan deshumanizado que es más importante ahorrar para irse de vacaciones o comprar cualquier electrodoméstico de moda o el ansiado coche, que utilizar ese dinero en un psicólogo, para lograr que sus hijos crezcan desarrollándose equilibradamente tanto en el aspecto psíquico como físico?

Yo más bien me decanto por estas dos últimas cuestiones como causa de toda la problemática que se encierra en el interior de nuestras aulas de primaria, problemática que, desgraciadamente, ya está llegando a las de secundaria y se agravará con los nuevos planes de estudio que ya se están aplicando.

Insisto, pues, en que todo este bagaje lúdico influye, tanto en la formación espiritual de la persona como en su formación cultural y que, con su desaparición, estamos creando un mundo mecanizado y deshumanizado, semejante a los de las historias futuristas, al de las utopías creadas por algunos escritores años ha.

Para que no lleguemos nunca a esos extremos es por lo que debería fomentarse este tipo de manifestaciones lúdico-culturales. No hay que olvidar que ha sido a partir de la década de los setenta cuando ha empezado a dejarse de la mano este tema y, por lo tanto, a olvidarse.

Para comprender la importancia de la canción infantil y del proceso psicológico positivo que esta lleva consigo se ha de tener muy presente que, durante siglos, la infancia ha vivido de las historias de los adultos, sin tener ningún tipo de literatura que se ciñese realmente a sus necesidades. En esos momentos sólo se tuvo en cuenta al ser humano en su madurez, de ahí la ausencia total de literatura para las primeras edades.

Pero, afortunadamente, a pesar de las trabas que se le imponía continuamente, el niño fue un conservador de las tradiciones y de las experiencias que le fueron transmitidas por sus mayores y, gracias a ellos, han llegado hasta nuestra época en donde, en lugar de fomentarlas y pasarlas a nuestros descendientes, estamos consiguiendo que se pierdan esos siglos de esfuerzo por lograr preservarlas del olvido.

Si nos remontamos a algunos años atrás, concretamente a finales del siglo XIX y hasta mediados del XX, podemos observar la importancia que se daba en nuestro país a la canción infantil, incluso por parte de músicos de prestigio, pues no hay que olvidar que algunos de nuestros más insignes compositores de zarzuela insertaron en sus obras canciones de niños, muchas de ellas interpretadas por chiquillos. Generalmente es un coro quien las interpreta y, en gran cantidad de ocasiones, son canciones de corro, las cuales dan al cuadro representado una brillantez y un frescor que no le daría una canción escrita especialmente para ese momento de la obra.

Ejemplo de ellas podemos encontrarlos en:

- *Agua, azucarillos y aguardiente*, pasillo veraniego en un acto y dos cuadros, con música de Federico Chueca y libreto de Miguel Ramos Carrión, estrenada en el Teatro Apolo de Madrid, el 23 de junio de 1897;

- *Gigantes y cabezudos*, zarzuela en un acto y tres cuadros, con música de Manuel Fernández Caballero y libreto de Miguel Echegaray, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 29 de noviembre de 1898;

- *La eterna canción*, sainete en dos actos y cuatro cuadros en prosa, original de Luis Fernández de Sevilla y música de Pablo Sorozábal, estrenada en el Teatro Principal Palacio de Barcelona, el 27 de enero de 1945, o en

- *Don Manolito*, sainete ampliado, cuyo libreto es, como el anterior, fruto de la colaboración de Luis Fernández de Sevilla y de Pablo Sorozábal, escrita también a mediados del siglo XX.

\* En la primera, *Agua, azucarillos y aguardiente*, los autores insertan dos canciones infantiles a comienzos del cuadro segundo, que cantan los niños en el parque, mientras juegan al corro:

*Tanto vestido blanco,  
tanta parola,  
y el puchero en la lumbre*



*con agua sola.  
Arrión, tira del cordón,  
cordón de la Italia,  
¿dónde irás, amor mío,  
que yo no vaya?*

de la que conozco otra versión en donde se cambian, probablemente por interferencias fonéticas, algunos de los elementos que la conforman:

*Tanto vestido nuevo,  
tanta parola,  
y el puchero en la lumbre  
con agua sola.  
Alirón, tira del cordón,  
cordón de la Italia,  
¿dónde vas, amor mío,  
que yo no vaya?*

La otra composición perteneciente a esta obra es:

*¿Quién dirá que las carboneritas,  
quién dirá que les dé el calor?  
¿Quién dirá que yo soy casada,  
quién dirá que yo tengo amor?  
Ahora la señora viudita  
ahora ya se quiere casar,  
con el conde, conde de Cabra,  
conde de Cabra se la ha de llevar...*

La versión que conozco de esta segunda canción, en donde solo cambia el tiempo verbal del segundo verso, es la siguiente:

*¿Quién dirá que a las carboneritas,  
quién dirá que les dan el carbón?  
¿Quién dirá que yo soy casada,  
quién dirá que yo tengo amor?  
Ahora la señora viudita  
ahora se quiere casar,  
con el conde, conde de Cabra,  
conde de Cabra se la ha de llevar...*

Y la canción se desvanece en este momento, fundiéndose con otra que cantan las nodrizas, volviendo a oírse inmediatamente la primera:

*Tanto vestido nuevo,  
tanta parola...*

Todas estas composiciones, insertas en obras escritas especialmente para ser musicadas, dan a estas piezas un aire de frescura que no tienen otras composiciones, incluso de los mismos autores, porque es la inserción de un

elemento popular, de una canción por todos conocida, lo que da lugar, en muchas ocasiones, al éxito de las obras, pues el público que ve o escucha una de estas zarzuelas por primera vez, y se encuentra con una canción que es capaz de seguir y de criticar si está bien o mal interpretada (según la experiencia que tenga de su infancia, cuando él la cantaba o de cuando la oía cantar a los demás niños) acoge con mucho más interés la historia que le presentan, porque ya hay en ella algo que le es familiar y que se acerca más a sus propias experiencias.

\* En la segunda obra citada, *Gigantes y cabezudos*, tras el famoso *Coro de repatriados*, se nos presentan las fiestas de la Virgen del Pilar, en donde encontramos inserto el elemento popular con el número *Los de Calatorao* y con la *Salida de los gigantes y los cabezudos*. En él los niños, saltando y corriendo alrededor de ellos, cantan:

*Aquí, aquí, morito, el Pilar,  
se come las sopas y se echa a bailar,  
Aquí, aquí, aquí, aquí.*

*¡Ay, qué rubor!,  
le picaron los mosquitos,  
y se compró, un sombrero de tres picos.*

*Garras de alambre,  
va muerto de hambre,  
el chino, por melón,  
e pegó un coscorrón.*

En ella, con los tres cambios de ritmo experimentados a lo largo de las piezas, se pone aún más de manifiesto el carácter lúdico de la misma, aparte de que, como bien puede observarse, su semántica tiene mucho que ver con los sin sentidos de gran parte de las canciones populares infantiles.

Esta pieza no la conocía, más que mediante esta zarzuela, por lo que no puede asegurar que sea una canción popular o compuesta especialmente para dicha obra, imitando el lenguaje y la música popular (como sucedió con muchas de las composiciones de Lope de Vega, de las que no llegó a saberse nunca si el pueblo las aprendía y las imitaba, o si era él quien las tomaba de boca de las gentes para que no se perdiesen) pero, en cualquier caso, queda patente que la mentalidad infantil está totalmente inserta en su interior.

\* La tercera obra, *La eterna canción*, en el número titulado *Amanecer madrileño*, que se encuentra casi al final de la obra, Sorozábal funde, con un fragmento inserto de una de sus obras más conocidas, *La del manojo de rosas*, otra canción infantil, interpretada por un coro:

*¿Qué quieres que te traiga  
si voy a Madrid,  
si voy a Madrid,  
si voy a Madrid?*

*¿Qué quieres que te traiga  
si voy a Madrid,  
si voy a Madrid,  
si voy a Madrid?*

*No quiero que me traigas,  
no quiero que me traigas,  
no quiero que me traigas,  
que me lleves, sí.*

Vemos en ella que las repeticiones y los paralelismos que, en este caso, son los que dan a la composición ese ritmo tan peculiar que, acompañado del ritmo sincopado que le impone la música, la hacen pegadiza y fácil de memorizar, ya que se trata de una pregunta y su respectiva respuesta, de las cuales, la pregunta ocupa un verso y se repite la oración condicional tres veces. Esta estrofa de cuatro versos, que supone la prótasis de la oración condicional, vuelve a repetirse íntegramente, a modo de estribillo.

Igual sucede con la respuesta. En este caso, lo que se repite tres veces es la primera parte de la misma, completando la estrofa la segunda parte de la contestación, la apódosis.

Debemos tener en cuenta que, en la época dorada de nuestro género lírico, desde la misma noche del estreno, si la obra era verdaderamente buena y había calado en el público, este salía del teatro cantando las canciones escuchadas en los diversos números, pues acababan aprendiéndolos a fuerza de obligar a la orquesta y a los cantantes a repetirlos, de solicitar los famosos bises.

Cuando en ellas había canciones infantiles, estas acababan calando mucho más hondo y dichos números se recordaban por el público asistente a las representaciones durante mucho más tiempo, así como el contexto en el que se desenvolvía la acción en la que se habían interpolado. Por ello, cuando en una de estas obras había insertos números musicales con estas características, solía preverse algún éxito por parte de los autores y de los actores, antes de la primera representación.

\* La cuarta de las obras propuestas como ejemplo, Don Manolito, nos presenta un fragmento de la famosa canción El canto del milano, dentro del cuadro titulado Viva Madrid, que sí, que sí:

*El canto del milano  
se llama esta canción;  
se canta en el invierno  
del ronco viento al son,  
perejil, don, don,  
perejil, don, don, las armas son del nombre  
virulí,  
del nombre virulón.<sup>8</sup>*

*Morito pítitón,  
del nombre virulí,  
arrevuelto con la sal,  
la sal y el perejil,  
perejil, don, don,  
perejil, don, don,  
las armas son del nombre  
virulí,  
del nombre virulón.*

Una peculiaridad de esta composición podríamos encontrarla en el verso 12, *arrevuelto con la sal*, escribe Gabriel Celaya. ¿Será una contaminación fonética?, pues muy bien podría escribirse, al no tener sentido parte de los versos, *ha revuelto*.

¿Será que ha tomado para su transcripción el término coloquial andaluz y colombiano *arrevolver*, cuyo significado también es *revolver*?

Otro punto a tener en cuenta en este poema son las repeticiones de los elementos sin sentido que la conforman:

*perejil, don, don.  
las armas son del nombre,  
virulí,  
del nombre virulón.*

Esta estrofa realiza las funciones de estribillo y comienza siendo un simple grupo de elementos sin sentido, cuyo primer objetivo puede ser engarzar con el término final de la estrofa precedente y poder conseguir así la rima.

En la tercera estrofa, el enlace con el estribillo (cuarta estrofa) se realiza mediante un *leixa-pren* pues, como puede observarse, el verso 13 acaba con el mismo vocablo que comienza el 14: *perejil*.

Observamos que la rima de toda la composición es consonante, la mayoría de ellas en

*-on: son, don, virulón.*

Por el ritmo que se nos presenta, yo la hubiera transcrito de la siguiente forma:

*El canto del milano  
se llama esta canción;  
se canta en el invierno  
del ronco viento al son,  
perejil, don, don,  
perejil, don, don,  
las armas son*

*del nombre virulí,  
del nombre virulón.*

*Morito pititón,  
del nombre virulí,  
arrevuelto con la sal,  
la sal y el perejil,  
perejil, don, don,  
perejil, don, don,  
las armas son  
del nombre virulí,  
del nombre virulón.*

De esta manera, los versos habrían tenido una longitud similar, y habría habido paralelismos, de la misma manera que existen en el estribillo pero, de cualquier modo el ritmo, que es lo más importante, es el mismo.

Esta canción está incompleta en la obra, sólo aparece el fragmento aquí expuesto y, tras él, se va desvaneciendo lentamente hasta fundirse con otra pieza de corte romántico (no hay que olvidar que en esta ocasión no está cantada por niños -a pesar de su contenido-, sino por jóvenes y alguna persona madura que pertenecen a un grupo de excursionistas que pasa unos días en la sierra madrileña).

Como vemos, pues, el elemento lúdico que lleva aparejado la canción infantil es válido para muchos momentos de la vida y son, en ocasiones, fundamentales para demostrar un conocimiento de nuestras raíces las cuales, desgraciadamente, no se fomentan en nuestra sociedad.

Para finalizar, y resumiendo todo lo expuesto con anterioridad, cabe decir que la canción infantil y el elemento lúdico que lleva aparejado son, a la vez que un entretenimiento, una manera de ayudar a formar a los hombres del futuro, una forma sencilla de hacerles ver la importancia de la palabra y de los valores de nuestra sociedad, valores que se han ido enriqueciendo a través de los siglos y que, en estas dos o tres últimas décadas, parece que van en declive y se están perdiendo.

También sería un punto de partida importante para sensibilizar a los niños de muchos de los problemas con los que tendrán que convivir a lo largo de sus vidas y que, desde la cuna, se les ha de enseñar a valorar.

Y vuelvo a reiterar que los medios de comunicación de masas, y la televisión en concreto, podrían jugar un papel muy importante a la hora de transmitir esos valores sociales y culturales.

En la década de los sesenta existían en la pequeña pantalla espacios infantiles con historias que, aunque estaban interpretadas por adultos, estos ejercían las funciones de niños, teniendo siempre por encima el referente de un adulto (*El tío Aquiles* y *la tía Rita*, para ser más exactos), quienes tenían poco protagonismo en el programa, pues aparecían pocas veces en pantalla,

pero su referente era constante: *Valentina, Locomotoro y el Capitán Tan*, que eran los protagonistas principales, debían obedecerles y recordar sus normas e instrucciones de vez en cuando, sobre todo en el momento en que alguno de ellos iba a obrar de manera equivocada.

Este programa, *Antena infantil, ven a jugar con nosotros*, tenía, a mi parecer, varios objetivos: por un lado, transmitir a los niños una serie de valores sociales y, por otro, enseñar las canciones y los juegos típicos de los niños a partir de los 6-7 años, así como hacerles reflexionar sobre la moraleja que los cuentos de hadas llevan consigo, pero de manera subrepticia, siguiendo un sencillo juego que consistía en entrar en el interior de los diferentes cuentos, dialogar con los personajes, y exponerles los pros y los contra de las acciones que iban a realizar.

Era una manera muy sencilla de plantear a los niños sus propios temores y su inseguridad, haciéndoles observar, a la vez, que la transgresión de unas determinadas normas puede resultar perjudicial, que estas no están hechas por capricho, sino para evitar males. Así mismo, ayudaban a transmitir una experiencia, en teoría ya vivida, para que quienes escuchaban la historia tomaran buena cuenta de los sucesos y evitarse obrar igual.

Algo semejante, siguiendo las teorías freudianas, expone Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*: las frustraciones de los niños están presentes en los cuentos, en donde observamos todas las etapas evolutivas por las que deben pasar, desde la superación de la necesidad de vivir en sociedad y de amoldarse al entorno en el que se mueve, hasta las conflictos derivados de la pubertad.

En esta misma línea, Vladimir Propp ha estudiado los parámetros que se repiten en todos los cuentos de hadas, a los que denomina funciones.

Estas 32 funciones plantean una serie de cuestiones que bien pudiera seguirse también en las tonadas surgidas de los romances, como puede ser:

- \* El héroe se va de su casa (por su voluntad -para conocer el mundo- o por algún imperativo que se le presente).
- \* Debe superar una serie de pruebas (trabas) que se le imponen o que se le presentan en su camino).
- \* Tras muchos afanes consigue superar las pruebas.
- \* Final feliz: ha logrado su objetivo.

Volviendo a la importancia de los medios de comunicación de masas he de añadir que la canción infantil tuvo en nuestro país unos intentos de renovación a finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando se fomentaban los Festivales de la canción infantil. Pero no tuvieron mucho éxito. Las composiciones que se presentaban no calaban mucho en los niños, porque habían perdido su encanto popular: ¿Sería porque estaban hechas por

adultos para niños, y no por adultos con mentalidad infantil, como era el caso de las canciones populares surgidas años ha?

Con posterioridad se han hecho otros muchos intentos por fomentar la canción popular (en los años 60) y la escrita especialmente para niños (a partir de los años 70).

En el apartado de recuperación del folklore infantil cabe destacarse, en la década de los 60, la labor llevada a cabo por *Ismael y La banda del mirlitón*, grupo desaparecido de la misma manera fugaz en que apareció pero que, gracias a ellos y a sus trabajos de campo, se han podido recopilar muchas de las canciones populares de pueblos olvidados.

Los grupos *Jarcha y Nuevo Mester de Juglaría* realizaron labores semejantes, de las que nos quedan excelentes grabaciones.

En las décadas de los 70 y 80, la comercialización de la música hizo a las industrias discográficas pensar que la explotación de las canciones para niños, interpretadas por niños, podía ser un buen filón. Así surgieron, por ejemplo, algunos dúos, como *Enrique y Ana*, muy en auge durante algún tiempo, debido a toda la parafernalia propagandística que llevaban tras de sí, y porque una de las componentes del dúo era una niña.

En vista de este éxito, el trompetista Rudy Ventura formó un grupo infantil, *Parchís*, en donde actuaba su hija como vocalista y cuatro chicos más, pero el éxito fue pasajero.

Algo semejante sucedió con el grupo de hermanos *Los Nins* (hay que tener muy en cuenta que cuando estos niños comenzaban a actuar tenían alrededor de 10 u 11 años y que la vida de un artista infantil es muy corta, pues enseguida realiza el cambio de voz que lleva aparejado el momento de la pubertad y debe dejar de desarrollar estas actividades). Pero sus canciones no tenían la garra suficiente como para llegar al fondo de las mentes infantiles porque eran canciones interpretadas por niños, pero pensadas por adultos.

Otros intentos por propagar canciones infantiles han sido llevados a cabo por Teresa Rabal, pero hay que reconocer que tanto sus letras como sus músicas no son nada afortunadas y no logran calar en el interior de los niños. Si estas llegan a ser cantadas por ellos en sus juegos es únicamente porque, tras el machaque continuo que reciben de los medios de comunicación, acaban aprendiéndolas pero, en el momento en que dejan de escucharlas, acaban olvidándolas. A veces esto solo es cuestión de semanas.

Más afortunada fue la labor llevada a cabo por los payasos *Gabi, Fofó y Miliki*, compositores de las letras y las músicas de las canciones que interpretaban pero, tras la muerte de *Fofó*, también la calidad de sus composiciones decreció y dejaron de interesar al público infantil.

A mediados de la década de los 70, en televisión se intentó hacer una renovación pedagógica dentro del campo de la programación infantil, la cual

tuvo lugar mediante el programa *Un globo, dos globos, tres globos*. En él se tenía en cuenta a los niños más pequeños (olvidados en programas de épocas anteriores), a aquellos que estaban aprendiendo formas, colores, esquemas orientativos, las primeras letras, los primeros números... Pero había que tener en cuenta que era un programa importado de Norteamérica y que se nos planteaban las historias desde un punto de vista y un fondo cultural diferente al nuestro. Por ello las canciones que nos presentaban, como eran traducidas directamente del inglés al español, carecían de gracejo y de ritmo, así como de armonía, por lo que no llegaban tampoco al espectador.

Se insertaban también historias protagonizadas por personajes reales, que tenían lugar en un barrio que podría ser el barrio de cualquier ciudad o de cualquier pueblo: *Barrio Sésamo*, en donde venía a suceder lo mismo: las canciones estaban relacionadas con un momento determinado de la acción y cuando esta terminaba, se olvidaban, porque, a pesar de no tener garra, tanto musical como rítmicamente, pecaban, al igual que lo hace la literatura infantil actual, de un exceso de didacticismo y de presentar las normas de conducta demasiado explícitamente.

Así, pues, hay que pensar que las canciones de las gentes iletradas de la Edad Media, compuestas por la propia gente del pueblo, por juglares y por trovadores, con muchos menos recursos pedagógicos y con menos conocimientos psicológicos de los que tenemos en la actualidad, fueron capaces de forjar una riqueza folklórica y cultural que marcó la idiosincrasia del nuestro pueblo y que, actualmente, con todos los avances en el campo de la pedagogía, no somos capaces de imitar, ni tan solo en su milésima parte, simplemente porque no sabemos conjugar todos esos elementos que entran en juego en la canción popular tradicional.

En las canciones actuales se intenta ser lo más realista posible, confundiendo ese realismo (realismo mágico) que tienen las canciones populares, con el afán de intentar que entre en el niño, casi a empujones, la realidad que le rodea, de hacerlo madurar antes, cosa que ya ocurrirá a su debido tiempo, pues los niños, como la fruta, tiene cada uno su nivel de madurez y de comprensión y, si se le fuerza a realizar este proceso a una velocidad inadecuada, acaba estropeándose.

También nos encontramos actualmente con gran número de padres que piensan que quieren más a sus hijos si les revelan con mayor prontitud la realidad del mundo que les rodea, con lo que la magia que todo esto lleva aparejado como es, por ejemplo, la creencia en los Reyes Magos, que a los niños los trae la cigüeña, etc. desaparece en los momentos vitales en los que más necesitan creer en el mundo mágico y maravilloso en donde puedan vivir sin problemas y creando su propia realidad.

Y por esta falta de fomento de esa realidad es por lo que esta última generación, la que se encuentra cursando la Educación Primaria y los primeros años de secundaria presentan esa carga de agresividad: ¿echarán de menos ese mundo mágico y maravilloso que no le han dejado vivir y que, en su más tierna infancia les han sesgado?



A veces se confunde la conservación de la inocencia infantil con querer dejarlos crecer como si fuesen tontos, pero me parece que, con los métodos utilizados son mayores los problemas que se plantea a las criaturas en el momento de pensar: ¿quiénes son?, ¿a dónde van?...

Si conseguimos lograr que los niños vivan durante al menos sus siete u ocho primeros años de su vida ese mundo fantástico, posiblemente nos demos cuenta del error que se está cometiendo y consigamos una generación más amable, más pacífica y más tolerante que la que está subiendo en la actualidad.

### Notas:

[1] En estos juegos de guerra insertan toda una parafernalia de artefactos vistos en películas de ciencia-ficción, con lo que no han tenido la necesidad de fomentar su creatividad.

Dichos juegos comportan en sí una carga de violencia tal que, en ocasiones, no se sabe si quieren imitar la ficción de las películas con que les bombardean continuamente o que, debido a ello, necesitan descargar de su interior toda la agresividad que estas le están induciendo.

[2] El hecho de haber aumentado últimamente los problemas de psicomotricidad puede estar muy relacionado con las pérdida de estos juegos de mímica, pues nunca se había visto en las escuelas a tantos niños con este tipo de problemática a los que indefectiblemente se añaden deficiencias en el aprendizaje que, al comenzar desde los niveles más bajos (a veces desde el parvulario), conlleva para el futuro estudiante arrastrar una serie de problemas que, al final de la enseñanza obligatoria se ha ido acumulando de tal manera, que lo habrán convertido en un fracasado escolar, con lo que pasará a engrosar las listas de las numerosas escuelas-taller, preparadas especialmente para niños con dificultades de aprendizaje.

[3] Ya que las nuevas tendencias psicológicas consideran *antipedagógico* hacer que los niños aprendan de memoria una serie de definiciones o conceptos, y una aberración el que aprendan lecciones de memoria, la retención de canciones infantiles, de adivinanzas, de refranes, de pequeños poemas (que, conforme aumente su edad, también ampliarán su extensión), etc., ayudarán a conservar este bien tanpreciado y característico del ser humano que es la memoria.

[4] A veces, en las canciones infantiles y en las adivinanzas se insertan vocablos que nos niños no comprenden. Un ejemplo de ello sería:

Todas las mocitas lo tienen entero  
y, por su gustito, le rompen el telo,  
le meten el zirindango\*

y las pelotillas se le quedan colgando.  
(El pendiente)

\* Barrita del pendiente que se pasa a través del orificio del lóbulo de la oreja.

[5] Una buena manera de conservar estos términos sería repetir el concepto utilizando un sinónimo, por ejemplo: *con el pretexto de...*, *es decir, con el achaque de...*, y otro día, cuando ya estemos seguros de que conocen el significado de estos términos, insertar un nuevo sinónimo: *con el pretexto de...*, *es decir, con la excusa de...*, lo que contribuiría, en gran medida, a la adquisición de un léxico más rico, por parte de las futuras generaciones.

[6] Este puede ser también debido a motivaciones derivadas de la sociedad en que se desenvuelven. Los niños están todo el día en la escuela, desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde (pues hay un gran número de niños que utilizan los servicios de comedor de los centros de primaria) y no tienen ese contacto vital con sus padres por lo que, a falta de esa protección, deben buscar un sustitutivo: la auto-protección, que viene casi siempre de mano de la violencia, de la agresividad: de la irascibilidad, en una palabra. Y esto suele darse, especialmente, en zonas marginales o en barrios periféricos, en donde el nivel económico y social es medio bajo e incluso, en ocasiones, ínfimo, con lo que los padres, si es que consiguen trabajo, están fuera de su domicilio muchas horas, para poder hacer frente a los gastos de la, en ocasiones, numerosa familia que poseen.

[7] No hay que olvidar las experiencias sobre Víctor de l'Aveiron recogidas por Jean Itard en la obra homónima, en donde se observa cómo un niño, fuera del contacto con la civilización, pasa los diferentes estadios evolutivos actuando de forma primaria, como los animales. Pasados los 8 ó 9 años, la ductilidad del lóbulo temporal izquierdo ha desaparecido y no hay muchos recursos para la adquisición del lenguaje humano articulado, aunque sí existen posibilidades de que comprenda, mediante un código especial, aquello que se le enseña.

[8] Esta canción está recogida también por Gabriel Celaya en su obra *La voz de los niños*, pp. 131-132, Ed. Laia, 3ª Edic., Barcelona, 1981.

© M<sup>a</sup> Ángeles Santiago y Miras 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

