



“La Lírica tradicional infantil de México: letra y música”

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Roberto Rivelino García Baeza

Director de tesis

Dra. Mercedes Zavala Gómez del Campo

San Luis Potosí, S.L.P.

Abril, 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. La lírica tradicional infantil	7
1.1. Hacia una definición y características.....	7
1.1.1 características generales.....	12
1.2. La lírica tradicional infantil: letra y música.....	14
1.2.1 Estudios desde una perspectiva literaria.....	15
1.2.2. Estudios desde una perspectiva musical.....	21
1.3. Clasificaciones y sus criterios.....	25
1.3.1 Las Antologías.....	25
1.3.2 Los Fonogramas.....	39
2. Recursos poéticos y formas literarias en la lírica tradicional infantil	41
2.1. La repetición y ritmo.....	41
2.1.1 Repetición, anáfora, aliteración, onomatopeya y “jitanjáfora”.....	43
2.1.2 El estribillo.....	50
2.2 Estructuras en la lírica tradicional infantil.....	61
2.2.1 Estructuras binarias.....	61
2.2.1.1 Movimiento binario.....	61
2.2.1.2 Diálogo: pregunta-respuesta.....	62
2.2.1.3 Reiteración verso-estribillo.....	69
2.2.2 Estructuras acumulativas, enumerativas, encadenadas.....	71
2.2.3 Estructuras mixtas.....	74

2.3 Formas literarias.....	75
2.3.1 La retahíla.....	75
2.3.2 La canción.....	79
2.3.3 Los romances.....	81
2.4 La construcción formulaica como eje en el cruce de temas y motivos recurrentes.....	82
3. La música en la lírica tradicional infantil.....	94
3.1 Niveles de desarrollo musical.....	94
3.2 La relación texto-música.....	104
3.3 Cruce de versos, fusión de textos e “identidad melódica”.....	114
4. Conclusiones.....	126
Bibliografía.....	129
Discografía.....	131
Corpus.....	132

INTRODUCCIÓN

La lírica tradicional infantil constituye una parte del enorme acervo de la literatura tradicional. La peculiaridad de este acervo es que pertenece a la comunidad infantil y ésta está en constante cambio puesto que los niños dejan de serlo y aunque seguramente quedarán marcados por su participación en esta comunidad, guardarán su acervo en la memoria y aprenderán a apropiarse el acervo de la tradición adulta.

A pesar que la lírica infantil ha sufrido de cierta marginalidad dentro los estudios de literatura de tradición oral, en los últimos años se ha incrementado el interés por estudiar sus formas, sus características, sus recursos, etc. Y es que, aunque parezca, no es fácil hablar del género. ¿Cómo explicar la lógica del sinsentido?, ¿cómo explicar que la palabra pierde total significado para volverse sólo sonido?, ¿cómo explicar que la palabra deja de ser un ente comunicativo para convertirse en objeto de juego?, ¿cómo demostrar la importancia de un “sonsonete”?, ¿cómo explicar que una parte del gran acervo poético de tradición infantil está compuesto por adaptaciones de textos pertenecientes a la tradición adulta y que las comunidades infantiles han adoptado a través del tiempo?, ¿cómo desentrañar el hermetismo de versos, palabras o frases que componen el disparate?, ¿cómo explicar la profundidad simbólica de una ronda de niños de cinco años?

Tal como han señalado algunos de los pocos estudiosos que a esta materia se han dedicado, el niño es un elemento fundamental en la cadena de la tradición oral; desde pequeño asimila, inconscientemente, estilos, formas y estructuras literarias y musicales que lo arraigan en su entorno cultural; que le permiten integrarse y reconocerse en una comunidad. Además de incorporarse en la tradición como receptor, trasmisor y de conservador, se vuelve depositario

de un patrimonio cultural; se vuelve –sin saberlo- salvaguarda de la memoria colectiva del individuo:

Los niños conservan *inconscientemente* en sus juegos el recuerdo de lo que fué [sic], y, poniendo su memoria y su poderoso instinto de imitación al servicio de estas aparentes bagatelas, perpetúan los testimonio de monumentos realmente primitivos en la humanidad, mediante los cuales el historiador y el prehistórico enriquecen su ciencia.¹

Los cantos enunciados desde un círculo que gira primero hacia un lado y, después, hacia otro son remanentes de una herencia ancestral que ha sido resguardada en la aparente simplicidad de los juegos y canciones de los niños.

Los géneros líricos de la literatura tradicional han trascendido por su componente musical; si no fuera por este último los textos no serían lo que son. Coincido con Rosa Virginia Sánchez cuando dice que a estos géneros se les tiene que observar como un ente en su conjunto y no sólo en un aspecto, ya que viven gracias a su total expresión². Y la lírica infantil es un ejemplo de ello. Los textos y las instrucciones de juegos y canciones que se registran y catalogan tienen una función de conservación y –de alguna manera- de transmisión; sin embargo, el juego y la canción van a vivir cuando se ejecuten en la performance. Sólo así existirán de manera íntegra, real. La música, el texto y el movimiento son los elementos constitutivos naturales de la lírica tradicional infantil.

En muy diversos trabajos se ha documentado y teorizado acerca de la poética de esta literatura; sin embargo, el aspecto musical no ha sido atendido. Y en otros trabajos, se ha privilegiado el estudio musical sobre el literario; casi siempre uno separado del otro. En este

¹ Demófilo, pseudónimo de Antonio Machado y Álvarez. En “Post Scritum” en Rodríguez Marín, *Cantos Populares españoles*, p. 53-54.

² En su ponencia “El son: letra y música” en el marco del *Seminario Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*, 27 de febrero del 2011.

trabajo trato de atender los dos aspectos de manera conjunta y considero que ésta es una de mis principales aportaciones..

En el primer capítulo establezco ciertas consideraciones para definir lo que es la lírica tradicional infantil. Asimismo, reviso someramente algunos de los estudios literarios y musicales más representativos; incluyo una revisión de antologías y fonogramas y comento los criterios de clasificación que los autores han utilizado para organizar sus recopilaciones.

En el segundo capítulo destaco recursos literarios como las aliteraciones, las anáforas, las repeticiones, onomatopeyas y “jitanjáforas” como figuras retóricas predominantes en la poesía infantil. Dedico un apartado particular al estribillo pues considero que se trata de una forma literaria de especial relevancia en la lírica tradicional infantil. Estudio el estribillo desde la perspectiva musical y la literaria y destaco sus características musicales así como sus formas verbales: desde un fonema hasta una estrofa. También hago referencia a las estructuras y formas literarias en las que vive la lírica tradicional infantil: la retahíla, la canción, el romance.

El tercer capítulo integra los apartados que a mi consideración son la parte medular de este trabajo. Primero, analizo los niveles de desarrollo musical; expongo que todo texto sostenido por una melodía es una canción que puede tener diferentes niveles de desarrollo melódico y por lo tanto se puede determinar si se trata de una canción pre melódica o melódica tonal, isorrítmica u homorrítmica. Después, reviso la relación texto música y la manera en que la estructura musical afecta la estructura literaria. Finalmente, en el tercer apartado, presento un análisis de los aspectos literario y musical de la lírica tradicional infantil mediante la exposición de algunas causas y ejemplos por las cuales considero se da el fenómeno de

cruce de temas y motivos literarios sobre ciertas estructuras melódicas de determinadas canciones.

El presente trabajo se desarrolla a partir del estudio de una muestra representativa de la lírica tradicional infantil de México; tomé en cuenta versiones publicadas que datan de más de 50 años de su recolección, versiones reproducidas en fonogramas y un corpus de versiones de la tradición oral recopiladas durante trabajos de campo que realicé recientemente. Este corpus, procede de diversas localidades del país, considero que constituye una aportación pertinente e importante para el estudio de la lírica tradicional infantil de México. Los ejemplos revisados permiten apreciar qué cantan los niños actualmente y qué han dejado de cantar.

1. La lírica tradicional infantil

1.1. Aproximación a una definición y características generales.

Para empezar, el término “infantil” nos obliga a una reflexión previa:

Es radicalmente distinto el concepto que, actualmente, se tiene de infancia, así como de su tratamiento, que el que se tenía en la Edad Media, en donde no había consciencia de que los niños fuesen distintos de los adultos; en tal situación, está claro que la sociedad no se podía estructurar en torno al niño, y éste debía aprender en idénticas condiciones que el adulto, compartiendo también por tanto, la literatura.³

A partir de la recopilación de textos orales que hicieron los románticos como un rescate de las expresiones culturales de los pueblos y a la necesidad de crear (“descubrir”) una identidad nacional (“cultural”), se empezó a considerar que cierto tipo de textos cumplían los rasgos de ser tradiciones o populares pero que pertenecían casi exclusivamente a un grupo determinado de informantes: los niños. El trabajo de recolección implicó para los investigadores ordenar y clasificar el material recogido, por lo que se abrió un apartado en particular, que por sus características literarias, y por quien lo usaba, se calificó como “infantil”. La literatura infantil popular nacía ante la artificialidad de lo moralizante y la rigidez del “auténtico y provechoso conocimiento” que heredaba el periodo ilustrado a la naciente burguesía.

Si bien en siglos pasados ya había registro de textos líricos inmersos en los juegos, estos eran considerados como un todo, no se seccionaba el texto del juego, ambos aspectos conformaban una manifestación indisoluble sin ser necesariamente usados por los niños de manera exclusiva. Rodrigo Caro en *Días geniales y lúdricos*⁴ hace una genealogía de

³ Pedro Cerrillo, *Lírica popular española de tradición infantil*, Tesis Doctoral vol. 1, Universidad de la Mancha, España, 1994, p.13.

⁴ Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, ed. estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre, Espasa-Calpe, 1978

diferentes tipos de juego, comenta su contenido simbólico e ilustra su sentido ritual con ejemplos de pasajes en las literaturas griega, romana y judeocristiana. Lo que nos indica que los textos que hoy conocemos como “lirica infantil” son de verdad muy antiguos; su origen se encuentra en tiempo y lugares remotos. Al respecto comenta Margit Frenk: “Quizá ya eran muy antiguas [las canciones que acompañan los juegos] cuando se pusieron por escrito, lo cual ayudaría a explicar su frecuente hermetismo y carácter de fórmulas mágicas.”⁵

Desde el siglo diecinueve, hubo varios recopiladores y coleccionistas de coplas populares, muchas de ellas del ámbito infantil, que subrayaron la importancia y la riqueza del acervo peninsular en esta materia, entre ellos destacan Fernán Caballero y Emilio Lafuente Alcántara. Sin embargo, es a fines del siglo decimonónico cuando estas recopilaciones comienzan a tener mayor importancia.

En 1882, Rodríguez Marín publica *Cantos Populares españoles*, en donde agrupa diferentes textos de diversos temas: desde canciones de cuna hasta temas amorosos. La primera sección de la obra alude al ámbito infantil: “Nanas o coplas de cuna”, “Rimas infantiles”, “Adivinanzas”, “Pegas”⁶, “Ensalmos y conjuros”. En el trabajo de Rodríguez Marín no encontramos una definición, pero el autor del “Post scriptum” plantea una reflexión sobre las características de la sección destinada a los textos pertenecientes a la niñez, donde podemos vislumbrar una idea lo que él considera *Poesía infantil*:

Los hombres del pueblo, como todos los hombres, cuando niños, son, más bien que sujetos, objetos de canciones; las coplas de cuna con que arrullan su sueño sus madres o sus nodrizas, [...] no son cantadas por niños. *Las rimas infantiles*, muchas de ellas tradicionales también, y otras de suyo tan inconexas como los monosílabos con que el niño prepara sus órganos vocales para hablar más tarde, y las graciosas frases u oraciones con que se ensaya para construirlas más tarde,

⁵ Margit Frenk, *Nuevo Corpus* t. I, p.41

⁶ En nota se comenta que “Pegarla, pues, significa dar un desengaño, un chasco que no se esperaba, corresponder con una *partía serrana* a la buena fe de otro”, es decir, aprovecharse de la buena intención del otro: Francisco Rodríguez Marín, *op. cit.*, p.616.

[...] deben repuntarse, a mi juicio, más que como verdaderas canciones, como juegos; no de otro modo que las adivinanzas, de antiguo abolengo en su mayor parte, y simplísimas casi todas, con que los niños ya de cierta edad comienzan a ejercitarse en la lides del ingenio, son también una forma de juego.⁷

Demófilo plantea que los niños son básicamente los destinatarios de este tipo de textos – sobre todo en las canciones de cuna-, que las *rimas infantiles* pertenecen a un acervo mayor de rimas tradicionales –de tradición adulta- y a otro acervo que tiene un papel completamente funcional en el desarrollo del niño: el acervo de juegos incluyendo las adivinanzas.

A raíz de la importancia resaltada por los primeros recopiladores y estudios del acervo infantil, se han publicado numerosas antologías de canciones infantiles cuya función primordial ha sido la conservación y difusión de los materiales pero se ha dejado de lado la tarea de elaborar un análisis propiamente dicho de los textos. Si bien estas antologías han ayudado como principio para entender qué tipo de textos conforman la lírica tradicional infantil resulta innegable la ausencia de estudios y análisis sistemáticos de la materia.

Así describe Vicente T. Mendoza el conjunto de textos que forman su *Lírica infantil de México*:

“[...] Son la expresión espontánea de la niñez cuando, sin ningún género de trabas, exterioriza lo más selecto de su sensibilidad y da rienda suelta a su ingenio siempre fresco, vivo, jocundo. [...] Heredados estos cantos de la cultura hispánica, responden a la sensibilidad de los peninsulares [...], enriquecida esta sensibilidad con los diversos mestizajes producidos en nuestro país.”⁸

Aquí Mendoza señala que el niño no sólo es receptor de textos sino lo ubica como un poseedor y hacedor de los textos, sólo por el gusto de hacerlos. La característica del acervo infantil va ligada al divertimento, al juego. El texto sigue ligado al juego, a la mera

⁷ *Ibid*, p.53.

⁸ Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp.13-14.

convicción de hacer por placer. Como podemos ver, la perspectiva es distinta a la decimonónica; no importa si la poesía infantil tiene un carácter de utilidad para el desarrollo del niño, sino que el niño disfruta del juego y la palabra.

Ana Pelegrín, una de las primeras investigadoras en estudiar la intrínseca relación entre texto-música y juego, se refiere al gran acervo de textos de la comunidad infantil como *Poesía tradicional infantil lúdica* o como *Tradición infantil poética*. Dice: “Denomino textos poéticos de tradición oral a las letras y rimas que acompañan a los juegos, y son juegos verbales.”⁹ Con esta definición, Pelegrín abre una clasificación que agrupa en dos rubros los textos: la lírica narrativa y la lírica no narrativa, y esta a su vez la divide en «canciones y retahílas».

Pedro Cerrillo es otro investigador que sin duda, sus trabajos han significado importantes avances en los estudios de la lírica infantil. En su tesis doctoral *Lírica popular española de tradición infantil* define de manera clara y precisa: “las composiciones que viven porque los niños han intervenido decisivamente en su proceso de perpetuación, porque aún las usan en mucho casos, porque de la mayoría existen variantes”¹⁰. Y más adelante explica que al decir “de tradición infantil” se refiere a que “sólo ellos [los niños] eran los destinatarios de las mismas (canción de cuna o juegos mímicos de la primera infancia), [...] y] porque aplicaron las retahílas o canciones a usos muy concretos de los que el adulto quedó en seguida al margen (fórmulas para echar suertes, canciones escenificadas, oraciones, etc.)”¹¹.

⁹ Ana Pelegrín, “Literatura de tradición oral. Puntos clave” en *La tradición oral infantil*. Akal, Madrid, 2002, p.18.

¹⁰ Pedro Cerrillo, *op. cit.*, p.8

¹¹ *Ibid.*, p. 20. Quiero señalar que el término “popular” empleado por Pedro Cerrillo lo podemos tomar de la misma manera en que Margit Frenk se refiere a él en el *Cancionero Folklórico de México*: “En este prólogo nos permitimos usar indistintamente las palabras, folklórico, popular y también tradicional”. *Vid.*, nota al pie, p.xxi.

Tenemos entonces que si bien los niños poseen un repertorio vasto de composiciones, a criterio de Pedro Cerrillo, es deseable destacar aquellas en las que el infante funge como emisor, receptor y conservador.

La diferencia entre Pelegrín y Cerrillo estriba en la amplitud de lo que conciben como acervo; para la investigadora es relevante el conjunto de juegos y textos (aunque sean mínimos) que contribuyen al desarrollo motriz, creativo, expresivo y verbal del niño mientras que para Cerrillo es decisivo incluir sólo textos de tradición infantil de carácter lírico y estudiarlos a partir de sus elementos literarios.

Después de revisar distintas posturas relacionadas con lo que cantan y juegan los niños, podemos aventurarnos a dar una definición de *Lírica tradicional infantil*: “Lírica” se refiere al texto literario propiamente dicho en verso; “tradicional” a su forma de vida en variantes¹²; e “infantil” al ámbito al que pertenece. Por tanto podemos entender como Lírica tradicional infantil al conjunto de textos que acompañan los juegos de los niños, quienes son receptores y emisores; los textos viven en constante variación y reelaboración; presentan distintos niveles de desarrollo musical, es decir, poseen elementos musicales que van desde la presencia del ritmo en su forma más simple hasta la estructuración de un esquema melódico desarrollado; y pueden ser de carácter puramente lírico o con elementos narrativos como los romances.

¹²Me parece relevante agregar el calificativo de tradicional es porque “la esencia de lo tradicional está, pues, más allá en la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes” Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, p.74.

1.1.1 Características generales

La característica principal de la estructura de los cantos y juegos infantiles es la adopción de un esquema binario y series enumerativas y/o acumulativas de objetos, personajes, situaciones etc.

El esquema binario, por su simplicidad, permite la participación e integración de la comunidad, por lo que suele ser el más común en las canciones y juegos infantiles. Se presenta de las siguientes maneras:

a) Movimientos binarios. Es la construcción literaria que se presenta bajo una forma dual y fuera del texto; es lo que Ana Pelegrín llama “acción/movimiento” o, “imagen/motivo”¹³; o sea la palabra como disparador del movimiento y de la gesticulación. Por medio de la palabra, los movimientos corporales repetitivos logran crear un contexto fantástico donde se desarrolla el juego; por ejemplo, las canciones que ordenan qué movimientos realizar.

b) Verso-estribillo. Regularmente un verso o una palabra es enunciada por el niño mayor o el dirigente del juego, a lo que, generalmente, el grupo responde con otro verso, palabra, frase o, incluso, un fonema que en la mayoría de los casos son reiterativos o repetitivos. Es lo que se conoce como estribillo. Esta parte es fundamental en la lírica infantil ya que por su carácter reiterativo integra a los participantes de una canción. El estribillo no sólo lo encontramos expresado en una estrofa completa—forma más común en la tradición adulta— sino, también, en uno o dos versos, en palabra o en fonemas.

Además, el estribillo, en cualquiera de sus formas puede presentarse antes o después de la voz líder, a manera de *obstinato*, por ejemplo:

Cucú
cantaba la rana
Cucú

¹³ Ana Pelegrín, *Cada cual atiende su juego*, p.29.

Debajo del agua
Cucú
Paso un caballero
Cucú
de capa y sombrero. ¹⁴

c) Diálogo: pregunta-respuesta. El diálogo puede darse de diferentes maneras: cantada, hablada o ambas; y puede llevarse a cabo entre dos jugadores, entre un grupo y un jugador o, bien, entre dos grupos. Regularmente, esta forma se acompaña de la representación.

Otra de las características es la recurrencia de estructuras enumerativas y acumulativas. Encontramos enumeraciones que pueden ser crecientes o decrecientes. Las primeras pueden extenderse ‘ad libitum’, o según hasta donde le plazca al niño – tal es el caso de la canción *Los elefantes-*; las decrecientes, si bien tienen un final determinado –llegar a cero- pueden tener frases que abran o continúen nuevamente la cuenta decreciente, dando una continuidad a capricho: *Los diez perritos*, por ejemplo.

Las estructuras acumulativas, al contrario de lo que su pudiera esperar, se caracterizan por que en la mayoría de los casos existe cierta lógica y orden que permite la acumulación de sujetos, cosas, situaciones, etc. además de que pueden ser extendidas a placer de los ejecutantes.

Otra de las características que encontramos regularmente en la lírica tradicional infantil es la ausencia de temas completamente desarrollados. El elemento narrativo se reduce a unidades mínimas de narración que se repiten constantemente¹⁵. Por eso no esperemos un desarrollo temático o narrativo en la lírica infantil, pero sí una serie de acciones, objetos, personajes o

¹⁴ Antonio Avitia Hernández, *Cancionero infantil mexicano*, p.26.

¹⁵ Mercedes Zavala Gómez del Campo, *Poesía tradicional en el Estado de San Luis*, Tesis de Licenciatura. UNAM, México, 1990, p.22.

situaciones que forman una unidad. De ahí que las canciones de disparates, donde el absurdo y la incoherencia representan la parte divertida, son la razón de ser del lenguaje en el juego.

En la Lirica tradicional infantil los recursos poéticos más recurrentes son las repeticiones, las anáforas, las aliteraciones, las onomatopeyas, y especialmente, aquellas que sólo adquieren sentido en un contexto de juego, me refiero a las articulaciones verbales que Alfonso Reyes denominó “jitanjáforas”. La comparación es otro recurso común, más que la metáfora; sin embargo, es necesario apuntar que esta última la encontramos en algunos casos, sólo que, cuando aparece, remite más a lo maravilloso, a lo fantástico, al absurdo o al disparate.

1.2 La Lirica tradicional infantil: letra y música.

Hasta aquí hemos hecho un acercamiento a nuestro tema desde una perspectiva literaria; hemos señalado que el juego y el texto tienen una relación muy estrecha entre sí, casi indivisible. En las siguientes páginas incorporo el elemento musical que, desde mi perspectiva, es indisociable de la parte literaria en la lírica tradicional infantil.

La poesía, por sí misma, dota a la palabra de musicalidad, en los géneros infantiles, la música no es algo añadido al texto sino que su función es determinante, no puede entenderse una sin la otra.

De los trabajos dedicados a la lírica tradicional infantil, la mayoría de ellos se enfocan exclusivamente al aspecto literario, aunque casi siempre aluden a la música como un elemento relevante. Sorprende, como ya he dicho, la escasez de estudios sobre la música en esta materia. A continuación reviso algunos de los estudios que considero han aportado importantes herramientas de análisis en el aspecto literario.

1.2.1 Estudios desde una perspectiva literaria

En “El folklore Poético de los niños mexicanos”¹⁶, Frenk presenta una breve antología enmarcada por una explicación de la poética de la lírica infantil y un rastreo de los posibles orígenes de canciones tradicionales infantiles que aún se escuchan. Para la autora, gran parte de la poesía infantil no obedece a una lógica poética como tal, sino al sinsentido, puesto que los niños no buscan una lógica al evocarlas. Menciona que estas canciones están compuestas de palabras donde la sonoridad es lo más importante, ya que en la niñez cantamos esas canciones “sin parar mientes en su sentido”¹⁷. En esta parte, Frenk repara en algo importante de la lírica tradicional infantil que es sustancial: la sonoridad como eje del sentido del juego y de la canción.

Después de mostrarnos algunos textos de la lírica tradicional infantil, Margit Frenk nos ofrece una segunda parte donde expone los posibles antecedentes de estos cantos. Entonces tomando ejemplos que datan del los siglos XVI y XVII, los compara con otros del siglo XX, resaltando el gran parecido que guardan los textos a pesar de la gran distancia de años. Tenemos el caso de *Hilitos de oro* –localizado en la mayor parte de las regiones hispánicas:

1

Hebrita de oro traigo,
Quebrándoseme viene (S. XVI)

2

Hebritas, hebritas de oro
Se me viene quebrando un pie [...] (S. XX)

Otro texto que expone es el que acompaña al juego “Pipis y gañas”. Comenta que su origen se remonta probablemente a otro antiguamente conocido como “Pizpirigaña” o “Pez pecigaña”, encontrados en un manuscrito del siglo XVI. Señala que se pueden mencionar

¹⁶ Margit Frenk, “El folklore Poético de los niños mexicanos”, en *Artes de México*, núm, 162, 1973, pp. 5-30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

infinidad de estos ejemplos; versos que han sobrevivido a través de los siglos con variantes mínimas, por ejemplo: “Sana sana/colita de rana” que presenta variantes casi nulas. Nos da cuenta también del caso de “Juan de las cadenas”, que posee significativas variantes sin dejar de ser el mismo. Con lo anterior, Margit Frenk demuestra cómo la comunidad infantil ocupa un lugar muy importante en la conservación y trasmisión del acervo tradicional.

Antonio Alatorre nos ofrece un texto¹⁸ donde hallamos dos elementos sustanciales de la lírica tradicional infantil: la melodía, y la performance. Sin llamarlo así, subraya la importancia de la “performance” en la conservación de un texto: “No lo sé explicar mejor y además yo mismo no consigo hacerlo como ella lo hacía. Si no fuera por mi hermano Enrique, que sí sabe hacerlo, ese rito hubiera zozobrado en el olvido.”¹⁹ El “hacerlo” significa la ejecución, la performance. Los movimientos como elementos nemotécnicos fundamentales, al igual que la música: “Lo que no he olvidado son las palabras. Las palabras con su música [...]”²⁰.

Después de transcribir el texto de la cancioncilla que cantaba su mamá vuelve a lamentar la aridez que presenta una descripción escrita sin poder ilustrar la evocación de ese momento maravilloso y único: “Me gustaría que un experto dibujara la posición de las manos y su variado recorrido de la rodilla a la frente, a la nariz, a los labios (que, a todo esto, están cantando), al mentón, y de nuevo a la rodilla, y ofrecerle así al lector la coreografía de aquel espectáculo. Pero ni esto siquiera sería suficiente”²¹. La performance es única e irrepetible, es la experiencia vivida.

¹⁸ Antonio Alatorre. “De folklore infantil”, en *Artes de México*, núm, 162, 1973, pp.35-46.

¹⁹ *Ibid.*, p.36.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 38.

Comenta que el ritmo de la palabra es sustancial a la existencia y uso de estos textos, incluso, en aquellos que carecen de melodía.

Los trabajos de Ana Pelegrín han sido importantes y valiosas aportaciones al desarrollo de los estudios de la tradición infantil en sus formas de prosa y verso. Entre ellos destacan:

Cada cual atiende su juego: de tradición oral y literatura, “Poética y temas de la tradición oral (El Romancero infantil)”, “El juego tradicional en la literatura y el arte”, “Retahílas tradicionales: el sentido del sinsentido”. En su Libro *Cada quien atiende su juego*, además de presentarnos una antología de juegos y canciones infantiles, hace una reflexión del valor simbólico del juego y de la lírica infantil: la magia, el ritual, el tiempo. Señala la importancia de la vida comunitaria como un factor determinante en la conservación de un texto tradicional. Esboza el problema de la tradición oral ante la era digital y tecnológica de la actualidad.

También destaca en su libro la remanencia mítica que albergan los juegos y las canciones infantiles:

El canto circular de las niñas convoca el motivo *el poder del canto*. La música, la palabra cantada, las más magnetizadoras melodías, enloquecen a los hombres del mar cuando escuchan el canto de las sirenas, naufragan irremediabilmente atraídos por ellas.

El poder del canto es tal, que al mítico Orfeo mantiene en quietud a la naturaleza, doblegada a su voz; por su mágico sonido accede al mundo de los muertos e intenta rescatar a Eurídice, su amada, se difumina en el reino de las tinieblas.²²

Pedro Cerrillo ha hecho importantes aportaciones al campo de estudio. Su enfoque ha sido completamente literario. En su *Lírica popular de tradición infantil* no sólo encontramos una recopilación de textos, sino nos también un estudio completo de las formas y características de lírica infantil y su clasificación. Cabe mencionar que además de los análisis de temas, de

²² Ana Pelegrín, *Cada cual atiende su juego*, p.29.

motivos, de formas métricas, un punto interesante que propone Cerrillo en algunos de sus estudios y conferencias es el diálogo intrínseco entre la literatura y la pedagogía. Para Cerrillo la literatura infantil debe ser activa, que cobre vida en manos de los niños y los jóvenes. Para esto propone una serie de dinámicas, utilizando los textos tradicionales para propiciar no sólo su conservación, sino incluso para la misma generación de textos. Además considera la oralidad como una herramienta para la motivación de la lectura y la creación de lectores.

Diversos investigadores especializados en otros géneros tradicionales como el Romancero han incursionado en el estudio de algún aspecto de la lírica infantil, ya sea resaltando temas o motivos recurrentes.

Mercedes Zavala en su artículo "De tén marín de do pingué: lírica tradicional infantil en San Luis Potosí"²³ comenta que algunos temas de las canciones recolectadas reflejan rasgos culturales de la región: la relación de la madre con los hijos, en el caso de *Hilitos de oro*, por ejemplo. La investigadora muestra algunos ejemplos donde se da el fenómeno de cruce; esto es, frases de una canción que se presentan en otra, y ambas, forman parte de un mismo juego. Tal es el caso de *La víbora de la mar* y *Al ánimo*, y entre *Hilitos de oro* y *Amo ato*. También comenta que al compartir un motivo en común como lo es "la elección de pareja" no es extraño encontrar estos casos, sin embargo "no ha llegado a tradicionalizarse, aunque esto pudiera ocurrir más tarde"²⁴. Menciona otros casos para ejemplificar el proceso de tradicionalización de un texto en la comunidad infantil: "El milano". Señala que la palabra "milano" denota un ave de rapiña conocida en España, y al carecer esta palabra de

²³ Mercedes Zavala Gómez del Campo, "De tin marín de do pingué: lírica tradicional infantil en San Luis Potosí" en *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Actas del Congreso Internacional, Universidad de Alcalá, 2001, pp.338-344. Trabajo que es parte del resultado de una recolección de textos entre 1980-87 y 1990-1994 en las regiones de los estados de Zacatecas y Nuevo León colindantes al oeste y norte de San Luis Potosí.

²⁴ *Ibid.*, p.341.

significado para los niños mexicanos; estos la convirtieron en “Emiliano”, con lo que adquiere sentido y coherencia al cantar. Para la investigadora una canción tradicional está viva siempre y cuando se cante y se juegue, de lo contrario se puede afirmar que está destinada a morir; lo señala así, al referirse a *Don gato*, *La huerfanita*, *Alfonso XII*, ya que ningún niño encuestado supo decirle algo sobre estas canciones, y cuando encontró informantes, escasamente, fueron adultos mayores. Y finalmente comenta que aunque algunos textos no se conocen como canción, otros se llegan a conocer como cuentos –*Don gato*, por ejemplo–: “Una de las versiones que recogí presenta un fenómeno que puede anunciar una alteración en el modo de vida del texto: la informante señaló que era una canción, pero que terminaba como cuento. La pérdida de la melodía propició el olvido de las rimas y el ritmo”. Aunque apunta de inmediato que el texto al cual se refiere dejó de existir en forma de verso para encontrar un “segundo aire” en la forma de prosa, resalta en este punto la naturaleza adaptable de la tradición oral infantil para su propia pervivencia.

María Teresa Ruíz García tiene un estudio²⁵ en el que destaca la presencia del matrimonio y la muerte en romances de tradición infantil: *Don gato*, *Mambrú*, *Santa Catalina*, *La viudita del Conde Laurel*, *Hilitos de oro* y *El piojo y la pulga*. Plantea que la muerte en *Don gato* y en *Mambrú* adquiere diferentes matices según las versiones consultadas; pero ambos cumplen una función: “los pequeños entran al llamado imaginario colectivo a partir del cual contactan con imágenes, símbolos y formas de ver el mundo”²⁶. Compara el romance “Santa Catalina” con el de *Delgadina*: niña indefensa muerta por el indolente padre. En los romances restantes el matrimonio predomina aunque esté aguardando la muerte, como en *El*

²⁵ María Teresa Ruíz García, “Matrimonio y mortaja en el romancero infantil mexicano”, en Mercedes Zavala Gómez del Campo (coord.), *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, México, Colegio de San Luis, 2009, pp.25-36.

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

piojo y la pulga. En *Hilitos de Oro* y *La viudita*, las cualidades femeninas son elementos esenciales para que se dé el motivo de la elección de pareja. Comenta además que “en los romances infantiles los juegos de palabras, los encadenamientos, las repeticiones, las enumeraciones, las onomatopeyas, las invenciones y las situaciones disparatadas tienen más peso en el desarrollo del romance que los temas planteados”²⁷.

Rodrigo Bazán escribe un artículo²⁸ en donde plantea una comparación entre textos del siglo XV al XVII con otros del siglo XX. Aunque el título de su estudio no se menciona que tratará exclusivamente arrullos, estos son los que abundan en sus ejemplos. De su trabajo destaco dos puntos: 1) Bazán considera que los arrullos tienen la cualidad de insertar gradualmente al niño al mundo de los adultos; comenta que gran parte de estos cantos describen una situación tal de los padres, que el pequeño comienza a tener un involucramiento con el “mundo real”. 2) El autor señala diferencias entre los textos tradicionales y los textos populares, y cuestiona la “efectividad” de las composiciones actuales orientadas a ejercer una función didáctica, moralizante o instructora. Comenta que este tipo de lírica “diseñada para uso ‘infantil’ nada tiene que ver [...] con la crianza y educación sentimental que ofrece la lírica tradicional”²⁹. Y al final, muestra un ejemplo de lírica popular para niños –no tradicional-, en donde –comenta- que se termina coreando con más gusto el estribillo que cualquier otra parte de la misma, y esto debió a que “quizá, justamente, porque es la única parte que no tiene sentido”³⁰. Lo que nos obliga a pensar en la efectividad del estribillo y de la onomatopeya, elementos reconocibles por una estética colectiva infantil.

²⁷ *Ibid.*, p. 35

²⁸ Rodrigo Bazán, “Tan ‘infantil’ no será: una visión de mundo en rimas de y para niños”, en *Lyra Mínima del Cancionero Medieval al cancionero Tradicional Moderno*, Colegio de México-UNAM, 2010, pp. 307-314.

²⁹ *Ibid.*, p. 314.

³⁰ *Ibid.*

Como puede verse, en los estudios aquí comentados, encontramos una fuente de elementos diversos para su tratamiento. Podemos extraer puntos convergentes en los artículos. Por ejemplo, el “sin sentido” como una característica de la lírica infantil, o incluso como un elemento sustancial de su poética. El ritmo y los elementos musicales son considerados como parte indivisible de esta expresión y recursos indispensables para la pervivencia de un texto lírico, y la performance como otro componente determinante en este género. De la misma manera nos damos cuenta que la lírica tradicional infantil es depositaria de un gran acervo que refleja las condiciones sociales y culturales de la comunidades.

Cuando los niños se reúnen a jugar y emplean toda esta clase de textos y juegos, a través del ritmo, la palabra y el movimiento nos remiten –sin que ellos lo sepan- a los ritos, a las ceremonias y a los cultos sagrados de una realidad remota del ser humano.

1.2.2 Estudios desde una perspectiva musical

De verdad han sido escasos los estudios de este tipo en la lírica infantil; la mayoría de trabajos de análisis musical en los géneros tradicionales se centran en el huapango, en el son, en el corrido, en la chilena, etc., sólo por mencionar algunos.

Si bien algunos estudiosos de la lírica infantil, ya mencionados en el apartado interior, destacan la importancia de la música en este género, el enfoque hacia lo literario es predominante.

Gran parte de los trabajos que se han hecho de la lírica infantil desde una perspectiva musical, han sido más descriptivos que analíticos. Existen otros que ni siquiera la incluyen en sus páginas. Sin embargo, para efectos de establecer un marco de referencia en el campo de la investigación musical folklórica, considero oportuno incluir algunos que aunque

carezcan de un apartado destinado a la lírica infantil, son documentos esenciales para los estudios de las formas musicales populares.

Rubén M. Campos es considerado uno de los pioneros en hacer un estudio de formas y estructuras, y clasificación de ritmos y canciones. En su libro *El folklor musical de México*³¹, encontramos un conjunto de recopilaciones de ritmos y canciones desde la música autóctona hasta el *Himno Nacional Mexicano*, pasando por los aires tradicionales como el jarabe, el huapango, la polka, etc. Es un trabajo en que nos muestra las características de los ritmos tradicionales que integran, desde su punto de vista el folklore mexicano. Cabe señalar que el estilo con el cual está escrito, obedece a un pensamiento aún decimonónico que principios de los veinte todavía se empleaba. Nos damos cuenta también que las remanencias de una filosofía positivista e ilustrada aun hacen eco en sus páginas. Debemos apreciar lo anterior como una perspectiva en donde aún los estudios de géneros tradicionales en México carecían de una teorización y una sistematización que proporcionara herramientas útiles y suficientes para el análisis como ahora.

Dentro de los iniciales y valiosos trabajos es destacable el libro *Panorama de la música tradicional de México*³² de Vicente T. Mendoza, publicado en 1956. Un libro que además de exponer un marco amplio de los géneros musicales en México hace también un estudio somero de sus ritmos, de sus tipos melódicos y de sus estructuras. Libro historiográfico que ofrece ejemplos, partituras, bibliografía, material fotográfico, y presenta su contenido de manera cronológica: Música indígena, Música española y distingue religiosa y profana; Música mexicana.

³¹ Rubén M. Campos. *El folklor musical de México*, Secretaria de Educación Pública, México, 1928.

³² Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México, 1984, [2ª ed.].

A diferencia de M. Campos, el autor sí incluye la lírica infantil en uno de sus puntos aunque de manera breve. Más que hacer un análisis musical se centra en comentar las características generales de las coplas de nana y de los juegos infantiles, así como también hace mención de sus antecedentes históricos.

Otro libro destacable es el de Jas Reuter, *La música popular en México*³³. No se trata de una antología comentada ni un estudio donde encontremos ejemplos numerosos como en el caso de los dos anteriores, sino más bien, es un trabajo donde expone de manera puntual y concisa las formas, las estructuras y las características generales de la música popular de nuestro país. En las páginas que le dedica a la lírica infantil expone de manera muy acertada y sintética los rasgos peculiares de este género y da una breve pero eficaz clasificación.

De los investigadores que han trabajado la relación letra y música en los estudios folklóricos destaca Raúl Eduardo González con su *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente Michoacán*³⁴, en el cual no sólo reúne canciones líricas y coplas, sino que hace un estudio de las características de la poesía y de las líneas melódicas de los sones de la región.

En esta línea también sobresalen los trabajos de Rosa Virginia Sánchez, quien estudia desde una perspectiva tanto musical como literaria los sones y huapangos. Entre sus aportaciones podemos mencionar *Antología poética del son huasteco tradicional*.

De lo anterior podemos resaltar que ante la escasez de trabajos dedicados exclusivamente al análisis musical de la lírica infantil destaca un estudio minucioso de las formas melódicas y estructuras rítmicas en la lírica infantil: *Canciones infantiles de transmisión oral en la*

³³ Reuter Jas, *La música popular de México*, Panorama Editorial, México, 1994, [1ª. Ed. 1980].

³⁴ *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, Universidad Michoacana, 2009. [vo.1]

*región de Murcia*³⁵. Se trata de un estudio de canciones recopiladas en la tradición oral que analiza exhaustivamente aspectos musicales: esquemas rítmicos; construcciones melódicas; estructuras, inicios y finales, evoluciones; dificultad rítmica y melódica; etc.

En la lírica infantil podemos encontrar diferentes tipos de esquemas rítmicos, unos más desarrollados que otros, por lo que retomo los siguientes conceptos de análisis para el presente trabajo:

La isorritmia: canciones que constan de un sólo esquema rítmico.

La homorritmia agrupa aquellas canciones que constan de un esquema rítmico con cambios.

La heterorritmia incluye aquellas que cuentan con dos esquemas rítmicos.

Toda sucesión de sonidos que se organice de acuerdo a su altura, podrá tener elementos melódicos o ser una melodía propiamente dicha. Para el análisis de las melodías retomo los siguientes conceptos.

Las canciones premelódicas constan de un solo motivo musical sin evolución o desarrollo.

Son los intentos melódicos que se conocen como sonsonetes o textos salmodiados.

Las canciones tonales son aquellas que “presentan un desarrollo melódico manifestado en la aparición de más de un motivo”³⁶.

Las canciones tonales-premelódicas presentan una sección cantada y otra sección basada en un sonsonete.

Cabe mencionar que estos conceptos surgieron del análisis y clasificación de las canciones recogidas en trabajo de campo en Murcia. Lo que realizo en este trabajo es un tanto a la inversa: tomo los conceptos para emplearlos en el análisis de un corpus ya seleccionado.

³⁵ María Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez. *Canciones infantiles de transmisión oral en la región de Murcia*, Universidad de Murcia, Murcia. 2003. Las autoras comentan que su trabajo retoma una de las propuestas de análisis musical del musicólogo Jan LaRue: *Análisis musical de pequeña dimensión*.

³⁶ *Ibid.*, p.22.

La aportación que realizo, producto del análisis, es el término “identidad melódica”. Da lugar cuando dos canciones presentan los mismos esquemas melódicos en determinados compases, y se obtiene trasportando ambas líneas melódicas a la misma tonalidad.

1.3 Clasificaciones y criterios

1.3.1 Antologías

En la lírica tradicional infantil, una clasificación siempre encierra dificultades, no es raro encontrar un buen número de antologías que organizan el material de distinta manera; pero esto se debe a que los compiladores parten de distintos criterios y enfoques. Presento un recorrido de antologías de canciones provenientes de nuestro país -aunque agregue algunas provenientes de España que serán igual de oportunas- en el que podremos observar un panorama general acerca de la manera en cómo se ha organizado el acervo infantil, y bajo qué criterios.

Vicente T. Mendoza, considerado como uno de los pioneros de los estudios folclóricos en México, publicó una antología titulada *Lírica infantil de México*³⁷. Este libro recoge canciones infantiles y describe la manera en que se cantan y juegan. En la mayoría de los casos escribe los datos de recolección: algunas informadas por niños y otras por adultos. Este dato puede ser importante para la comparación entre versiones recogidas hace 50 años aproximadamente y versiones actuales.

Una particularidad de esta antología, es la inclusión de las partituras de las canciones. Hay que suponer que el recopilador escuchó la melodía de sus informantes y la transcribió a partitura.

³⁷ Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil de México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984. [1ª. ed. 1951]

El autor presenta la siguiente clasificación:

1. Canciones de cuna
2. Coplas de nana
3. Cánticos religiosos de niños
4. Cantos de navidad
5. Coplas infantiles
6. Muñeiras
7. Juegos infantiles
8. Cuentos de nunca acabar
9. Relaciones, Romances y Romancillos
10. Mentiras y cantos aglutinantes

En la introducción, Mendoza explica cada apartado de su clasificación. La distinción que encontramos entre las “Canciones de cuna” y “Coplas de nana”, pues en ambas son adultos los trasmisores, radica en que las segundas son cantos para jugar con los bebés, y los primeros para dormirlos.

Los “Cantos de navidad” son aquellos que se interpretan en el marco de las fiestas de Noche Buena; en los “Cánticos religiosos de niños” encontramos oraciones breves de protección, de exaltación, etc.

En las “Coplas infantiles” el autor señala que son los textos que los niños utilizan para divertirse en situaciones y momentos cotidianos en soledad o acompañados sin la necesidad de que se establezca un contexto de juego determinado con antelación. Pueden ser textos improvisados por ellos mismos.

En el tipo de “Muñeiras”, el autor básicamente se refiere a textos de origen gallego. En “Juegos infantiles”, Mendoza agrupa las canciones usadas en un contexto de juego previamente establecido, lo que el autor llama <<juegos tradicionales>>. También encontramos aquí fórmulas de sorteo y canciones que se cantan para jugar.

En los siguientes tipos, Mendoza, agrupa los juegos en los que considera que el elemento lúdico se encuentra en la enunciación misma del texto por encima de los movimientos o de alguna actividad específica. En “Cuentos de nunca acabar” incluye canciones en las que predomina una estructura circular y una repetición interminable.

En “Relaciones, romances y Romancillos”, nos comenta el autor que en este apartado tenemos la presencia de <<temas tradicionales españoles>>, que van desde canciones que presentan una estructura en serie ascendente y descendente hasta los romances que se han arraigado en el territorio nacional. El último apartado lo integran las “Mentiras y cantos aglutinantes”.

Dos décadas después aparece *Naranja dulce limón partido*³⁸. Compilación que no incluye partituras pero sí un material de audio para conocer las melodías de las canciones. En este sentido es muy interesante la propuesta de utilizar material grabado porque revive de una manera elemental la trasmisión oral. El receptor echa mano de la memoria y de su sentido rítmico y musical para cantar y jugar con las canciones.

Presenta la siguiente clasificación:

- I. Canciones, romances y juegos
- II. Fórmulas de sorteo
- III. Adivinanzas
- IV. Arrullos
- V. Juegos para niños pequeños
- VI. Fiestas
- VII. Villancicos

A diferencia de la antología de Mendoza, *Naranja dulce...* agrupa las canciones, los romances y los juegos en un solo apartado. Es comprensible esta consideración porque,

³⁸ Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido*, El Colegio de México, México, 1979. Sus fuentes son: Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México*, FCE, 1951; Francisco Moncada, *Así juegan los niños*, Avante, México, 1968; Jas Reuter, *Los niños de Campeche cantan y juegan*, Gobierno del Estado de Campeche, SEP, México, 1978; la tradición oral .

como lo señalé, la lírica tradicional infantil se conserva buena parte de ella a través de juegos, ya sea con desplazamientos o solamente cantados, pero el elemento lúdico siempre está presente. Esta antología presenta también adivinanzas y un apartado específico de “Fiestas” y otro de “Villancicos”. Cabe mencionar que en este último no encontramos villancicos completos o desarrollados; sino, una serie de coplas en alusión al tema de la Navidad. Como podemos ver, la clasificación es sencilla y general. Es manejable para niños, padres de familia y maestros. Siempre y cuando conozcan las melodías o cuenten con el fonograma.

Otra antología relevante para el presente trabajo, es la de Gabriel Celaya *La voz de los niños*³⁹. El autor comenta los textos y describe la manera en la que se juegan algunos; y además nos ofrece relevantes reflexiones acerca de la importancia de la lírica infantil en la vida cotidiana. También incluye, aunque de manera breve, un esbozo histórico de algunos romances.

La Clasificación que él maneja es la siguiente:

- I. Suertes, ensalmos, conjuros
- II. Juegos mímicos
- III. Burlas
- IV. A la comba
- V. A la rueda
- VI. Nanas

Los textos de primer grupo poseen una característica singular dentro de la lírica infantil. Como un principio de justicia, las fórmulas de sorteo toman un papel fundamental para el inicio del juego; los ensalmos y conjuros encierran una fuerte sensación de magia. Según el autor, son textos que en su mayoría no exceden la cuarteta.

³⁹ Gabriel Celaya. *La voz de los niños*, LAIA, Barcelona, 1972.

Los “Juegos mímicos” lo constituyen una buena parte de cantos para bebés o niños más pequeños –no arrullos- y algunos juegos para niños más grandes. La característica principal de este grupo, consiste en que los textos van acompañados de movimientos específicos o de alguna escenificación. Hay algunos que son meramente diálogos.

Las “burlas”⁴⁰, como su nombre lo dice, son textos en los que se hace mofa o escarnio del jugador que ha ganado un castigo o simplemente se le hace burla por sus características físicas o sociales.

En “a la comba” se integran los textos que se utilizan para saltar la cuerda. Su principal característica es que el texto se debe pronunciar según el ritmo del chicote. En “a la rueda” se agrupan las cancioncillas que se cantan generalmente formando un círculo y haciendo movimientos, tomados o no de las manos. El autor comenta que “cuando más cantan las niñas es cuando juegan al corro”⁴¹. En el último grupo de esta antología, bajo el nombre de “nanas”, encontramos los arrullos; a diferencia de *Lírica tradicional* y *Naranja dulce...* donde colocan en diferentes apartados “coplas de nana” y “los arrullos”.

Lilian Scheffler aporta una antología llamada *Marinero que se fue a la mar*⁴². No muestra partituras, ni cuenta con un fonograma. Nos ofrece los textos, la descripción de los juegos y su región de procedencia.

Clasificación que la autora maneja es la siguiente:

1. Juegos de nana
2. Canciones infantiles
3. Rimas de contar

⁴⁰ Cabe mencionar que en varias antologías mexicanas no es frecuente encontrar este tipo de textos como una forma aparte o independiente, tal como lo plantea Celaya. En su *Lírica Infantil de México*, Vicente T. Mendoza recoge algunos ejemplos y los integra en las “coplas infantiles”. Pedro Cerrillo ha dedicado páginas importantes al estudio de esta forma.

⁴¹ Celaya, *op. cit.*, p. 173.

⁴² Lilian Scheffler, *Marinero que se fue a la mar (juegos y entrenamientos de los niños de México)*, Puebla, Premia Editora, 1985 [1982 1ª. Ed.].

4. Versos de palmadas
5. Rondas
6. Juegos cantados
7. Juegos de diálogo
8. Juegos infantiles
9. Juegos verbales

Como puede verse, Scheffler predomina el juego como criterio de clasificación, por lo que en la introducción, expone la importancia del juego en el desarrollo integral del ser humano. En las antologías anteriores hemos visto cómo varían sus clasificaciones de acuerdo a su perspectiva; en el caso de Scheffler nos encontramos que el juego, y no el tipo de texto determina su sitio en la clasificación; de lo contrario, estaríamos de acuerdo en que más de dos grupos de su clasificación cabrían en el tipo “Canciones infantiles”. Por eso, tampoco es de extrañarse que no aparezcan arrullos; puesto que esta forma no tiene la función de entretener o jugar con el pequeño, sino dormirlo.

Sheffler coincide con Díaz Roig y Mendoza al referirse a “los juegos de nana” como los cantos destinados a los más pequeños. El tipo “Canciones infantiles” lo integran, según la autora, “algunas canciones y rimas que los niños utilizan para entretenerse, o bien en ocasiones especiales como la Navidad y las Posadas”⁴³. En “Rimas de contar”, encontramos las fórmulas de sorteo. En “Rondas” son específicamente los juegos donde los niños tomados de las manos, cantan, hacen movimientos y al final, regularmente, un jugador termina correteando a otro, o a todos. “Juegos cantados” sólo se diferencia del anterior porque en éste no se hace círculo sino otro tipo de formación. En los “Los juegos de diálogos” desaparece el contenido musical, pero conserva la escenificación: tenemos un comprador y un vendedor, y el resto son los objetos que se alquilan o se venden, y posteriormente, se da una persecución, en la mayoría de los casos; en otros, sólo se dialoga.

⁴³ *Ibid.*, p. 26.

“Los juegos infantiles” son aquellos en los que se utilizan objetos y se requiere de una habilidad en especial para el desarrollo del juego. Desaparece el elemento literario y musical. Al último, nombrados como “juegos verbales”, tenemos los juegos de gran contenido literario: las adivinanzas y los trabalenguas.

Francisco Moncada García publicó *Juegos tradicionales*⁴⁴ en 1985, una antología que tiene como objetivo despertar por medio de los juegos y canciones la memoria de los adultos para que lo enseñen a los niños: “No hago estudio alguno de los juegos infantiles tradicionales, ni musical, literario (sic), ni de ninguna naturaleza; tan sólo presento una recolección con el fin indicado”. Libro dirigido a profesores y padres de familia “y demás personas que tengan alguna relación con niños”. Incluye partituras y algunas veces dos o tres versiones de un mismo juego con su respectiva partitura si es que tienen melodías diferentes. En su clasificación encontramos una lista exhaustiva de juegos con objetos como canicas, baleros, trompo etc., donde desaparece por completo el aspecto literario y musical. Razón por la cual sólo comentaré los puntos donde la lírica esté presente.

1. Cantos de cuna
2. Juegos y cantos de nana
3. Coplas y versos para sortear
 - A. Sin música
 - a) sin ritmo
 - b) rítmico
 - B. Con música
4. Juegos infantiles
 - a. sin instrumentos
 - b. sin música
 - c. con música
5. Cantos sin movimientos
 - a. Literarios.
 - b. Con instrumentos

⁴⁴ Francisco Moncada García, *Juegos Infantiles Tradicionales*. México. Imagen editores, 1985.

Estamos frente a una antología en donde además del juego, la música y la performance son criterios para clasificar y ordenar los textos infantiles. Mientras que todos “los cantos de cuna” tienen partitura; “los juegos y cantos de nana” los divide en: con música o sin música. En los primeros, están aquellos que consisten en diálogos o movimientos acompañados por un texto que es recitado; y en los segundos, los cantos con su partitura correspondiente. En “Coplas y versos para sortear”, Moncada transcribe el ritmo de las fórmulas de sorteo a escritura musical e incluye un ejemplo de una fórmula de sorteo que a diferencia de las demás, ésta se canta, pues tiene partitura de la melodía.

El grupo de “juegos infantiles” muestra una subdivisión bastante minuciosa porque no solamente clasifica tomando en cuenta la presencia del elemento musical sino también por las características en las que se desarrolla el juego: en ronda, en hileras, con evoluciones, con ademanes, con música, sin música etc. En términos generales, esta subdivisión incluye los juegos que carecen de elementos musicales pero se recita o se dialoga algún texto que da pie posteriormente a una persecución. También alude a los juegos en los que no existe necesariamente un texto a enunciar, sino que la persecución (“la roña”, “alguaciles y ladrones”), la imitación de ademanes y gestos (“los muebles”, “ya venimos”) o la inhibición de algún sentido físico es la sustancia del juego (“la gallina ciega”). En este punto también coloca los juegos de palmas con su respectiva transcripción del ritmo en escritura musical.

Posteriormente tenemos los juegos que son acompañados de cantos: “Las rondas”. Moncada establece una distinción en este tipo de juego; para él las rondas, a diferencia de “rondas con evoluciones” o “rondas con persecución”, son: <<los juegos en los que no hay círculos que giran, persecuciones, carreras, saltos, etc., sino que se practican, casi siempre, estando

sentados los jugadores, en reposo>>>⁴⁵. Por tanto, “las rondas con evoluciones” son aquellas en las que el movimiento está presente además de que se un integrante cumple una función determinada, dentro o fuera círculo, e incluso en la misma formación circular. Tenemos después “las rondas con persecución”. Aquí encontramos los elementos literario, musical y corporal. En este tipo de juego se canta se dialoga y se persigue. Y aparecen también “las rondas con ademanes” (*las estatuas de marfil*), “en fila con evoluciones” (*Amo ato*), “en columna con evoluciones” (*A la víbora*), “Calabaceados” (*A pares y nones*), “Sin movimientos”⁴⁶ (*Pico pico mendorico*). Después tenemos los cantos en los que el recurso literario y musical predomina sobre el corporal. En este grupo encontramos los cantos de “Relaciones” (*Los diez perritos*), “Romances” (*Alfonso XII*), “Acumulativos”, “Cuentos de nunca acabar” y “Recreativos”.

Y finalmente, tenemos un apartado en que lo literario cobra relevancia ante lo corporal y musical, ya no se cuenta con partitura ni movimientos obligados. Aquí encontramos los tipos de textos a los que Scheffler nombra “juegos verbales”. Este grupo se subdivide en “Romances” (*Don gato*), “Aglutinantes”, “Cuentos de nunca acabar”, “Patrañas y mentiras”, “Trabalenguas”, “Adivinanzas”.

Pedro Cerrillo nos ofrece una clasificación con un estudio previo a cada tipo:

1. Nanas o canciones de cuna
2. Adivinanzas
3. Juegos mímicos y canciones escenificadas
4. Oraciones
5. Fórmulas para echar suertes

⁴⁵ En nota al pie, p.10.

⁴⁶ En este punto se refiere a los juegos en los que se canta, se dialoga, y se realizan movimientos con las manos concentrados en un lugar en específico, sin desplazamientos o persecuciones.

6. Burlas y trabalenguas⁴⁷

Es una clasificación sencilla y clara, donde el punto más amplio y variado es el de “Juegos y canciones escenificadas”. Aquí se incluyen las canciones que acompañan los juegos.

Otra estudiosa del tema ya mencionada, es Ana Pelegrín⁴⁸, quien clasifica el repertorio infantil en dos grandes bloques:

Lírica Retahílas <ul style="list-style-type: none">• Retahílas escena• Retahílas cuento	Romancero Romances <ul style="list-style-type: none">• Histórico• Novelesco• Burlesco• Religioso
Canciones <ul style="list-style-type: none">• Líricas• Narrativas• Burlescas• Religiosas• Adivinanzas	

⁴⁷ Pedro Cerrillo, *op. cit.*, p.50.

⁴⁸ Vid Ana Pelegrín, “Literatura de tradición oral. Puntos clave”, en *La tradición oral infantil*, Akal, Madrid, 2002, pp.20-24. Cabe mencionar que podemos encontrar varias clasificaciones en distintos trabajos de Pelegrín, esto obedece también al enfoque que se da a cada trabajo o la búsqueda hacia cada objetivo. Pedro Cerrillo retoma una más amplia (*Cfr. Lírica popular de tradición infantil española*, pp.42-44). La que aquí presento es una versión que considero sintetiza buena parte del trabajo de la investigadora.

El primer bloque lo divide de igual manera en dos: retahílas y canciones. Para la investigadora es importante remarcar que la retahíla y la canción no son lo mismo.

En el cuadro, Pelegrín señala dos tipos: retahíla-escena y retahíla-cuento.

La primera “se refiere a los textos que inventan una escena para representar con personajes diversos”⁴⁹. En este apartado incluyen los juegos de movimiento corporal, fórmulas de sorteo, burlas y trabalenguas. El segundo tipo de retahíla

es una composición reiterativa de extensión variable, de rima y versificación irregular, que desarrolla una situación inicial a través de series, de estructura acumulativa (enumerativa, encadenada, adicional). [...] son decires narrativos, enumerativos, que hilvanan hiladas de personajes, sucediéndoles en series crecientes y decrecientes⁵⁰.

En este apartado tenemos las historias de nunca acabar, las de disparates, las enumerativas y acumulativas.

Pedro Cerrillo explica el criterio de la clasificación de Pelegrín:

Ana Pelegrín ofrece una clasificación que pretende ser una completa guía del Cancionero Infantil, partiendo de una idea muy concreta: recoger todo lo que el niño, total o parcialmente, usa, sin considerar si ello es de tradición infantil o no. No se cuestiona eso porque lo que le interesa ofrecer, exhaustivamente una guía de trabajo para “el aula de poesía”, en el que, a partir de la comunicación oral del cancionero infantil, se trabajará no sólo el juego, el ritmo o las elementales estructuras de esas canciones, sino que se recopilarán composiciones [...] y se darán muchos más pasos hasta llegar, incluso, a la recreación poética del lenguaje del niño, analizándolo y comentándolo también.⁵¹

Se trata de una gran colección de diferentes tipos de textos, ya sean puramente líricos o sustancialmente narrativos como los Romances y establece un vasto acervo de diferentes características.

⁴⁹ Ana Pelegrín, “Literatura de...”, p.23.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Pedro Cerrillo, *op. cit.*, p.41.

Es oportuno mencionar un estudio de Mercedes Zavala⁵² en el que señala los factores que determinan una clasificación: “La cantidad de grupos o apartados que presentan dependen de la variedad de géneros y formas que tratan y de los objetivos de estudio”⁵³. Comenta que la clasificación más actual y más pertinente para su manejo es *Naranja Dulce...*, al igual que la propuesta por Pedro Cerrillo para su *Cancionero infantil español*, que puede emplearse también para la tradición mexicana, de la cual toma modelo para crear la propia de acuerdo a las necesidades dadas por su corpus:

1. Canción infantil
2. Canción integrada al juego
3. Coplas sueltas: fórmulas de sorteo, coplas de cuna
4. Adivinanzas

En el primer apartado incluye cualquier canción que presente las siguientes características: “susceptibles de variación e interpretada con o sin movimientos, o que, inclusive, haya perdido la melodía y prácticamente se recite. Pueden ser enumerativas (*Los diez perritos*), rondas (*Naranja dulce*), derivadas de romances (*Mambrú*)”⁵⁴.

En “Canción integrada al juego”, coloca todas aquellas canciones que son insolubles al juego, canciones que se cantan exclusivamente para jugar. La canción denota al juego, aunque –señala la autora- cabe la posibilidad de que se pierda el texto y se conserve el juego. En este grupo incluye: *Doña Blanca*, *El lobo*, *La víbora de la mar*, etc., menciona también que puede haber una especie de emigración de canciones hacia el primer apartado; tal es el caso de *Arroz con leche*, *La huerfanita* y *La pájara pinta*, ya que al momento en que se

⁵² Mercedes Zavala Gómez del Campo. *Poesía tradicional...*, pp.17-62.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ La investigadora explica que el tercer apartado (“Juegos mímicos y canciones escenificadas”) no lo considera para su clasificación ya que resulta demasiado general y no toma en cuenta las canciones enumerativas que “sí son muy importantes en la tradición infantil”. *Vid* p.34-35.

realizó la recolección se encontraron como canciones independientes y otras veces sujetas a un juego.

La clasificación del tercer punto alberga dos formas que difieren en la funcionalidad el texto: mientras uno es para dormir, el otro es para elegir. Sin embargo, ambas se entienden a partir de la definición general de la copla: cuarteta o sexteto de arte menor, en la que su unidad y significación están dadas por sí misma, además de ser viajera y algunas veces intercambiable⁵⁵. Nos damos cuenta que el criterio para agruparlas en el mismo rubro se basa en los caracteres literarios de los textos.

Al último tenemos que la adivinanza, al igual que el conjuro, “es expresión de juego, sabiduría y magia a través del ingenio popular”⁵⁶. Según por el material recogido, la investigadora, plantea una división en la que se puede clasificar en dos grupos la adivinanza: “las adivinanzas que tienen la solución dentro de los mismos versos” y “las adivinanzas que, con descripciones literalmente ajenas al objeto del que se trata, dan la imagen del mismo”⁵⁷.

El CONAFE ha elaborado una gran variedad de antologías de diferentes regiones del país a través de sus instructores comunitarios y programas culturales de apoyo. Estas compilaciones incluyen no sólo canciones sino también otras formas de la literatura de tradición oral dirigidas al público infantil (leyendas, cuentos, adivinanzas, juegos sin canciones). Al igual que *Naranja dulce*, carece de partituras pero ofrece un fonograma -con una selección de canciones que se encuentran en el libro⁵⁸.

A lo largo de este recorrido de antologías podemos ver que las clasificaciones cada vez son más claras y los conceptos comienzan a ser más precisos y sistematizados.

⁵⁵ Cfr. Margit Frenk en Prólogo al *Cancionero Folklórico de México*, p. xviii

⁵⁶ Mercedes Zavala, *Poesía tradicional...*, p. 39.

⁵⁷ Ejemplos a) y b): “oro no es, / plata no es, / adivina qué es” (Plátano). “Entre cuartos muy oscuros/ cardenales vide andar/ todos en gran apertura/ pero cada quién en su lugar” (Granada). *Ibid.*, p.40.

⁵⁸ Cabe mencionar que no todas las canciones que integran el libro están grabadas en el fonograma; por lo que consultaré el libro para revisar las canciones que no forman parte de éste.

Podemos decir que varias antologías plantean su clasificación de acuerdo a un enfoque en particular que obedece a determinadas funciones, perspectivas, objetivos, o incluso a un tipo de receptores. Por ejemplo *Naranja dulce...* es una antología en la que su clasificación, como ya lo señala Mercedes Zavala, es más accesible; incluso puede resultar atractiva para los niños por las ilustraciones y manejable por la sencillez de su edición. Sin duda, hay antologías pensadas para estudiosos, investigadores y educadores. La clasificación de Moncada es tan minuciosa que podemos pensar que está dirigida a instructores y educadores. La de Mendoza, por ser de las primeras clasificaciones, considero que está pensada no sólo para estudiosos o educadores, sino para padres de familia, ya que posiblemente pudo obedecer también a programas y políticas públicas que fomentaban la difusión de los textos. La clasificación de Lilian Scheffler también se caracteriza por lo manejable y sencilla, destinada para todo el público.

El problema de la clasificación en la lírica infantil no es un tema que se agote en breve, sería un error tratar de establecer una clasificación definitiva. El asunto va de la mano con el dinamismo en el que vive la lírica tradicional infantil. Puede suceder que, como lo comenta Mercedes Zavala, una canción puede emigrar hacia otra forma de expresión, y entonces ¿cómo clasificar un texto lírico que se ha mudado a la prosa narrativa, o simplemente, cómo clasificar un texto que ha abandonado alguno de sus componentes –literario, musical o extratextual- para existir de otra manera?

Debemos tomar en cuenta que una clasificación organiza y ordena el material según meros objetivos de cada investigador. Cabe mencionar que una clasificación debe ser lo más clara y flexible posible, porque el dinamismo en el que vive la lírica infantil le exigirá algunas veces realizar cambios.

1.3.2 Los fonogramas

Tomando en cuenta que en la actualidad los medios electrónicos tienen gran presencia en la vida cotidiana de los niños, los materiales en audio arrojan información importante. A través de ellos podemos conocer las diferentes versiones que se manejan en el medio comercial. A veces puede ser más viable para algunos niños escuchar una canción en un reproductor a que leerlas en un libro. Como el medio fonográfico es un trasmisor podemos apreciar las versiones que se manejan tanto textual como musicalmente. Esta situación puede arrojar algunos datos interesantes: si están adaptando una melodía a otra canción, si es así, cómo lo hacen; qué versiones están manejando para determinar si están basadas en alguna impresa.

Hago una breve descripción de fonogramas empelados en este trabajo. Como su trabajo es de divulgación no contamos con los criterios explícitos que emplearon para seleccionar determinados juegos o canciones.

Los fonogramas CONAFE⁵⁹ se caracterizan por presentar versiones específicas de determinada región del país; además intentan recrear la “performance” en las interpretación de las canciones: las grabaciones dan la impresión de que lo niños están jugando de manera natural mientras los acompaña un conjunto musical; escuchamos sus risas, sus equivocaciones, sus gritos de regocijo, etc.

¿A qué jugamos? CONAFE, s. a.

Así cantan y juegan en la Huasteca, CONAFE, s. a.

Así cantan y juegan en Los Altos de Jalisco, CONAFE, s. a.

⁵⁹Las canciones de los CD del CONAFE se encuentran también en sus respectivos libros, donde podemos encontrar las instrucciones del juego si es que queremos más detalles.

En general, la clasificación que empelan las tres colecciones mencionadas se puede resumir de la siguiente manera:

Rondas⁶⁰
De valla
De diálogo
Palmadas
De escoger
Con objetos
Juegos de palmas
Canciones acumulativas y enumerativas
Canciones de nana y fórmulas de sorteo

Existen gran cantidad de fonogramas que se diferencian de las anteriores porque presenta versiones menos locales y regionales, y sí más populares. Tenemos aquí a *Don gato*, *Hilitos de oro*, *Andándome yo paseando*, *Juan pirulero*, etc. contiene canciones derivadas de romances como *Mambrú*, *La pájara pinta*, y otras que han sido muy populares y registradas en libros como *Naranja dulce*, *Brinca a tablita*, *A Madrú señores*, *El patio de mi casa*, *La rueda de San Miguel*, etc. Entre la gran cantidad de fonogramas de este tipo destaco, los que he utilizado para mi estudio:

Grupo Carrusel mágico, *Rondas Infantiles*, 2009. 2 CDs.

Naranja dulce limón partido, Colmex, 1996.⁶¹

⁶⁰ Hay que tomar en cuenta que todas las rondas son cantadas y estas pueden incluir además una o más de las actividades siguientes: diálogos, persecución, baile, búsqueda de pareja.

⁶¹ Cabe mencionar que de varios fonogramas revisados, éste es el único que da la fuente de sus versiones. Ver nota al pie 39.

2 Recursos poéticos y formas literarias en la lírica tradicional infantil⁶²

2.1 La repetición y ritmo

Uno de los recursos de mayor importancia en la literatura tradicional es la repetición. Walter Ong ya había señalado la repetición como una de las características de un sistema oral: “En una cultura oral, el conocimiento adquirido tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración”⁶³.

La repetición de ciertos fonemas origina un ritmo en el enunciado y con ello una manera diferente de estructurar el lenguaje. En la Lírica tradicional infantil, el ritmo sin duda es imprescindible; sin él muchas retahílas no tendrían sentido. Para Margit Frenk lo infantil, lo “no adulto” se centra en “la obsesión repetitiva”⁶⁴.

Mercedes Zavala señala que “la repetición es el elemento o recurso esencial que marca un ritmo y una musicalidad que provocan la ley de retención”⁶⁵. De ahí que las repeticiones dan oportunidad a los niños de aprenderse desde un fonema hasta una canción completa y participar en la ejecución del juego o de la misma. “El ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente”⁶⁶, -dice Ong. Por ello la palabra y cuerpo están íntimamente ligados en los juegos infantiles. A una expresión de la palabra le sigue un movimiento corporal o gestual.

En los juegos de palmas, por ejemplo, el ritmo interviene como un factor decisivo, no sólo por la habilidad rítmica que deben mostrar los jugadores, sino porque adquieren sentido la serie de disparates y poético” absurdos que se dicen mientras se juega. El disparate, las

⁶² Categorías que retomo de los trabajos de Pelegrín (*Cada quien...*, pp.61-68) y de Mercedes Zavala Gómez del Campo (*La poesía tradicional...*, pp.21-29).

⁶³ Cfr. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sherp. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp.31-32.

⁶⁴ Margit Frenk, “El folklore poético...”, p.6.

⁶⁵ Mercedes Zavala Gómez del Campo, *Poesía tradicional...*, p.37.

⁶⁶ Walter J. Ong, *op. cit.*, p.41

enumeraciones, las onomatopeyas, los enunciados acumulativos, etc., más los movimientos y los gestos crean una estructura expresiva unificada por el ritmo.

El ritmo además no sólo forma parte fundamental de las expresiones ligadas al juego; sino también, a las de la magia:

[...] es importante la relación del ritmo con el ritual mágico. Fenómenos como los cambios de ritmo o la monotonía producida por la reiteración de un ritmo específico en la ceremonia mágica responden y adquieren sentido. Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos se caracterizan por su pragmaticidad, de ahí que el ritmo esté vinculado con acciones concretas dentro del ritual. [...]El ritmo, por tanto, queda indisolublemente ligado al rito.⁶⁷

Lejos de pensar que la ingenuidad o la simplicidad son rasgos sustanciales de la lírica tradicional infantil; en sus repeticiones obsesivas de fonemas, de palabras, de versos o de estrofas, las rondas y los juegos nos evocan ese mundo mítico.

Así el juego y el rito “son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consuma en sí misma”⁶⁸

En la lírica infantil, el ritmo es uno de sus aspectos principales como lo hemos señalado, es lo que da sentido y unidad a muchos de los textos y juegos. Por eso, la continuidad de fonemas que se establecen en una sucesión uniforme de sonidos, de los cuales el niño no está plenamente consciente, son el corazón de la lírica tradicional infantil. Es posible que pueda perderse la melodía, pero el ritmo va intrínseco a la palabra. Entonces, cuando el fonema se funde con un pulso regular, la palabra cobra musicalidad.

⁶⁷ Araceli Campos, “El ritmo en oraciones y conjuros”, en *Revista de culturas populares*, Año I, número 1 (enero-junio), 2001. p.92.

⁶⁸ Johan Huitzinga, *Homo Ludens*, p. 23.

2.1.1 Anáfora, aliteración, onomatopeya, metáfora y “jitanjánfora”

Como lo hemos comentado, el ritmo es un factor determinante en la lírica infantil. El ritmo da al lenguaje el carácter extraordinario de su uso. Cuando la palabra es destinada, exclusivamente, al servicio del ritmo, y la arrancamos de su entorno cotidiano, propiciamos la llamada desautomatización del lenguaje; el ritmo verbal crea un paréntesis en el mundo real; es decir, el ritmo se vuelve indicio de juego en el lenguaje. Por lo tanto, la poesía se presenta así como una alta manifestación lúdica del hombre: “La poesía en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego”⁶⁹.

La lírica tradicional infantil es heredera de las formas más elementales de la poesía. El carácter imitativo de la poesía se refleja en las figuras retóricas que presentan los textos infantiles. En la canción *Los maderos de San Juan*, las aliteraciones de los fonemas nos remiten al ruido producido por la herramienta que va separando la madera:

Aserrín, aserrán

Las onomatopeyas ocupan un lugar importante en la poética de la lírica tradicional infantil. La onomatopeya se “decodifica” a través de su representación y su ritmo, es el sonido hecho palabra. A través del oído el niño adquiere los primeros contactos con el mundo y la onomatopeya se presenta como esa gran oportunidad para interactuar con el mundo a través de la enunciación de las mismas cosas del mundo, pero al momento de pronunciarlas pierde su carácter real y regresa al mundo del juego:

Ve a la estación
temprano en la mañana
Ve al maquinista
jalar la palanca
Chu-chu pupú

⁶⁹ *Ibid.*, p.156.

todos se van.
(*Ve a la estación*)⁷⁰

La onomatopeya, cobra relevancia en los juegos escenificados:

-¡**Toc, toc!**
-¿Quién es?
-La vieja Inés
-¿Qué quería?
-Un listón
-¿De qué color?
-Rojo.
(*La vieja Inés 1*)⁷¹

También funciona como un verso estribillo en un juego con canción:

-¡**Tin, tin!**
-¿quién toca la puerta?
-¡**Tin, tin!**
-Si será la muerte.
-¡**Tin, tin!**
-Yo no voy a abrir.
(*A Madrú señores*)⁷²

Las onomatopeyas han contribuido considerablemente en la adaptación de textos de la tradición adulta al acervo infantil.

Delgadina se paseaba
por una sala cuadrada
**que din que don,
que don, din, don.**
Con su santo Cristo de oro
que en el pecho le brillaba.
**que din que don,
que don, din, don**
(*Delgadina*)⁷³

⁷⁰ Francisco Moncada, *op. cit.*, p.178.

⁷¹ Para la referencia de los textos recogidos de la tradición oral que componen mi corpus proporciono al final del texto y, no en nota, el nombre de canción y número de versión, en caso de que haya más de una. Para la referencia de textos procedentes de antologías, doy los datos en nota al pie.

⁷² Francisco Moncada, *op. cit.*, p. 144.

⁷³ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p. 159.

Sobre todo en aquellos textos que contienen un desarrollo narrativo mayor, las onomatopeyas, en estribillo, cobran gran relevancia pues dotan de musicalidad la narración.

Estaba el señor don gato, estaba el señor don gato
en silla de oro sentado **miau, miau, miau,**
en silla de oro sentado **miau, miau, miau,**
en silla de oro sentado.
(*Don gato*)

Las anáforas o repeticiones son fundamentales en la lírica tradicional infantil ya que dotan de ritmo al texto. Pueden darse de dos maneras: como elemento literario o producto de una forma musical.

En el primer grupo se encuentran las repeticiones que tienen que ver con un ritmo exclusivamente literario, o sea la creación de un ritmo por la pura repetición de la palabra:

Pin uno
Pin dos
Pin tres
Pin cuatro
Pin cinco
Pin seis
Pin siete
Pin ocho
El chavo del ocho.
(*Como sufren los enamorados*)

En otras se encuentra una rima propiciada por las aliteraciones:

Tito, tito capotito,
Sube al cielo
Y pega un grito.⁷⁴

La anáfora también sirve para cerrar rítmicamente una estrofa:

Yo me casé
con una de tupé
tenía piojos

⁷⁴ Mercedes Díaz Roig y Teresa Miaja, *op. cit.*, p. 83.

y yo se los quité
con agua salada
tequila con limón,
huevos de caguama
pichón, pichón, pichón.
(*Yo me casé 1*)

El siguiente grupo de repeticiones se debe a que obedecen a esquemas melódicos dados:

A la rueda, rueda
de San Miguel
San Miguel
[...]
(*La rueda de san miguel 2*)

Por eso, al momento de transcribir una canción, es oportuno escribir las repeticiones porque seguramente ocupan un lugar en la línea melódica.

Estaba el señor don gato, estaba el señor don gato
en silla de oro sentado miau, miau, miau,
en silla de oro sentado miau, miau, miau,
en silla de oro sentado.
(*Don gato*)

Hay canciones en donde las repeticiones tienen una función muy específica fuera del texto:

Cuando era **baby- baby**
Me arrullaban,
Me arrullaban,
Me arrullaban,

Cuando era **niña, niña, niña**
Me pegaban,
Me pegaban,
Me pegaban.

Cuando era **joven, joven, joven**
Coqueteaba,
Coqueteaba,
Coqueteaba.
[...]
(*Cuando era baby 1*)

La lírica tradicional infantil se caracteriza por su carácter reiterativo o repetitivo en términos generales, por eso las figuras poéticas a nivel fónico-fonológico son las que abundan. La metáfora se presenta en la lírica tradicional infantil como un recurso poético que aparece en muy pocos casos:

Anillito de mi dedo
Pulsera de mi muñeca
Soguilla de mi garganta
Pendientes de mis orejas
Mantilla de mi cabeza
Polizón de mi cadera
(*Al doblar por una esquina*)⁷⁵

De la serie de objetos que se relacionan con las partes del cuerpo, el último podemos pensar que se trata de un listón que se usaba para sujetar el vestido.

En el romance *Hilitos de oro* aparece una metáfora donde se connota la pureza como ideal de belleza:

-De las hijas que yo tengo escoja a la más mujer
-yo no escojo por bonita ni tampoco por mujer
-Lo que quiero es una rosa acabada de nacer.
(*Hilitos de oro* 3)

En otras versiones denota el invaluable valor de un hijo:

Aquí le entrego a mi hijo que **es un hilito, hilito de oro.**
(*Hilitos de oro* 4)

Y en muchos casos, en el ámbito infantil, las comparaciones desplazan a las metáforas:

A la víbora, víbora
de la mar, de la mar,
Por aquí pasa el nahual

⁷⁵ *¿A qué jugamos?*, CONAFE, s/a. (Fonograma). Vicente T. Mendoza, en *Lírica infantil de México*, registra una versión, que por su extensión, podemos pensar que se trata de una versión más completa: Un sábado por la tarde (bis)/ iban saliendo las monjas (bis)/ todas vestidas de negro (bis)/ con una vela en la mano (bis)/ que parecía un entierro. (bis)/ Estando yo en la puerta (bis)/ me metieron para adentro (bis)/ sacudiéndome el vestido, (bis)/ peinándome a cabeza. (bis) Anillito de mi dedo, (bis) pariente de mis orejas (bis).

**Con su cola de petate
y sus ojos de comal.**
(*El nahual*)⁷⁶

*

Ésta me la llevo
por linda y hermosa,
parece una rosa
acabada de nacer.
(*Ángel del oro*)⁷⁷

Otro de los recursos poéticos que forma parte de la lírica infantil de manera particular es el conjunto de fonemas que no tiene significado alguno fuera del contexto verbal que lo resguarda; fórmulas verbales que Alfonso Reyes llamó ‘La jitajánfora’: “[...] pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír cierto ruidos y pausas, anatomía interna del poema [...]”⁷⁸.

Especialmente en las fórmulas de sorteo, se puede ver un remanente mágico de estas articulaciones verbales:

De una de **dola, de tela, canela,**
zumba tambaca
de vira virón
cuéntalas bien
que las once son
(*De uno de dola*)⁷⁹

El ritmo y la palabra que no llega a gestarse como tal, pero evoca una noción de algo, no sólo están compuestas de material sonoro: “la lógica del lenguaje sigue presente en lo que aparenta ser pura sonoridad”⁸⁰.

⁷⁶ *Ibid.* Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p.120.

⁷⁷ *Ibid.*, p.125.

⁷⁸ Alfonso Reyes toma el nombre de “jitajánfora” de un poema de Mariano Brul. *Vid* “Las jitajánfora”, en Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XIV, p. 191.

⁷⁹ Lilian Scheffler, *op. cit.*, p.39.

⁸⁰ José Manuel Mateo, “Razones de disparate”, p. 324.

**De tin marín
de do pingüé
cúcara mácara
títtere fue.
(De tín marín 2)**

El acervo recogido en trabajo de campo y ejemplos de versiones publicadas demuestran que en los juegos de palmas la jitanjáfora es un recurso persistente:

Allá en **guampiri, guaripó, cabaré**
En tiempos de pizarrón, pizarrón
Mataron a Don **Pompón**
Le dieron **chocolabarabará**
Que estaba tan **calebereberé**
Que se quemó la **labarabará.**
(*En guampiri*)

Además de que su sentido está dado por la performace:

**Tapa-tapa-ti-ti
Tapa-tapa-ta-ta
Tapa-ti- tapa-ta
Tapa-ti-ta.
(Me subo a la torre 3)**

En canciones; en las que las ‘jitanjáfora’ o disparates ocupan la mayor parte de los versos:

A **guanchilopostle, aguanchiiloé**
A ver señorita qué tal baila usted.
Oh chequi chequi chequi, oh lero lero lé.
Oh chequi chequi chequi, oh lero lero lé.
(*Aguan chilopostle*)⁸¹

*

Acitrón de un fandango,
zango, zango, sabaré,
sabaré de farandela,
con su **triqui, triqui, tran.**
(*Acitrón*)⁸²

⁸¹ *Así cantan y juegan en la Huasteca*, CONAFE, s/a (fonograma).

⁸² Mercedes Díaz Roig y Tere Miaja, *op. cit.*, p. 63.

E incluso en canciones con desarrollo narrativo como algunos romances en que los niños insertan este recurso:

Delgadina se paseaba
de la sala a la cocina.
doña **pingolingo**,
doña **pingorianga**.
(*Delgadina*)⁸³

*

El piojo y la pulga se van a casar
y no se han casado por falta de pan
tiro lo tiro lo tiro liro liro
tiro lo tiro lo tiro liro la.
(*El piojo y la pulga*)

Y así podríamos seguir enumerando una gran cantidad de ejemplos.

Para resumir, podemos decir que las figuras poéticas que regularmente encontramos en la lírica tradicional infantil son las anáforas, las aliteraciones, la repetición, el sinsentido, la jitanjáfora y en muy pocos casos la metáfora.

2.1.2 El estribillo

Atendiendo la definición de ‘estribillo’: “Figura de construcción que consiste en la reiteración periódica de una expresión que suele abarcar uno o más versos. Puede ir colocada dentro de la estrofa o al final de ella, o como estrofa entre otras”⁸⁴, en la lírica tradicional infantil, el estribillo no sólo desempeña un papel dentro del texto, sino, también,

⁸³ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p.161.

⁸⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*.

fuera de él. Su función es la inclusión de la comunidad en la ejecución de la canción. Aquí es donde cantan los que han olvidado el texto o los que comienzan a aprenderlo. En una canción extensa, generalmente recordamos o identificamos dicha canción por el estribillo, es lo que mejor se retiene en la memoria precisamente por su carácter reiterativo y porque presenta una estructura musical más simple.

Podemos considerar dos tipos de estribillos en la lírica tradicional: el estribillo típico (aquél que abarca la misma extensión de las estrofas, y que puede suceder o anteceder a éstas) y el estribillo añadido que se inserta al final de un verso o un pareado. En la tradición infantil pocas veces hallamos el primero, pues es más común encontrar frases que funcionan como su equivalente. Más adelante mostraré ejemplos de las diferentes formas en que puede aparecer un estribillo.

En el proceso de trasmisión y conservación de un texto del ámbito infantil resulta más eficiente un esquema melódico sencillo o básico que una melodía compleja. Esta característica lejos de ser limitante es esencial para la conservación del repertorio infantil.

Así como los textos tradicionales del acervo infantil privilegian los esquemas musicales simples, ocurre lo mismo en su aspecto literario.

Diego Catalán señala que “un estribillo es un elemento extranarrativo o paranarrativo que puede relacionarse con el cuento pero no contribuye a la comprensión del tema”⁸⁵; lo anterior describe muy bien el estribillo en la lírica infantil, pero debemos agregar que muchas veces el estribillo en la tradición infantil ni siquiera se relaciona con el “tema” y, otras veces, ni si quiera contribuye a la narración; en cambio, sí tiene la capacidad de dotar de sentido lúdico al texto y funcionar como un elemento integrador en la interpretación o en

⁸⁵ Diego Catalán, “Teoría General y metodológica del Romancero Pan-hispánico”, en *Catálogo General del Romacero*, tomo 1, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid, 1984, p.122.

la ejecución del juego. *Delgadina* es un claro ejemplo. Aprovechando la apertura de la literatura tradicional, los niños se han apropiado de ciertos textos de la tradición adulta mediante la incorporación de elementos propios de su ámbito infantil y ajenos al acervo romancístico general. En la tradición infantil encontramos varias versiones acompañadas y adornadas con estribillos que de alguna forma interrumpen el discurrir de la historia y dotan al texto de elementos lúdicos, Vicente T. Mendoza nos ofrece algunos ejemplos:

1

Delgadina se paseaba
Por una sala cuadrada
**que din, que don,
que don din, don**
con su santo Cristo en oro
que en el pecho le brillaba
**que don, que don
que don din, don.** ⁸⁶

O bien, uno más extenso que consiste en 4 versos en los que los dos últimos son frases con completo sentido:

2

- Delgadina, hija mía,
¿quieres ser mi bella dama?
**con el lingo, lingo
con el lingo laira
con el limón verde
y su fresco limonar.**
- No lo permitan los cielos
ni la Reina soberana.
**con el lingo, lingo
con el lingo laira
con el limón verde
y su fresco limonar.** ⁸⁷

O uno más complejo, que incluso se antoja difícil para la tradición infantil:

⁸⁶ Vid Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil...*, p. 159.

⁸⁷ *Ibid*, p.160.

Delgadina se paseaba
de la sala a la cocina.

**Doña pingolingo,
doña pingorianga,
estira que estira
afloja que afloja
estos mecatitos
de esta campana.**⁸⁸

Como vemos, el estribillo se intercala entre los versos que narran la historia, por lo que el dramatismo de lo acontecido queda un tanto matizado por los estribillos onomatopéyicos. A pesar de que *Delgadina* es uno de los romances que consideramos casi a punto de desaparecer de la tradición infantil mexicana, podemos pensar que su extinción total se ha evitado por la inclusión de un estribillo. Los estribillos cobran gran importancia en la enunciación del texto, de tal manera que no sería sorprenderte descubrir que para la comunidad infantil el elemento más significativo sea precisamente el sonido onomatopéyico del estribillo, y que *Delgadina* guste o sea reconocido por las onomatopeyas: “Que din, que don, que don din, don”.

En Lirica tradicional infantil, el estribillo puede aparecer como una serie de fonemas, por ejemplo:

Tecolotito llanero
tecolote madrugador.
Tecolotito llanero
tecolote madrugador.
**Tecuru cu cu,
tecuru cu cu.**
(*El tecolotito*)

También como una sola palabra:

⁸⁸ *Ibid.*, p. 161.

-¿Qué me trajiste, **hombre, hombre?**
-Una guitarra, **hombre, hombre,**
-¿Quién te la dio, **hombre, hombre?**
-Una muchacha, **hombre, hombre.**
(*Hombre, hombre*)⁸⁹

Podría tratarse de una anáfora simple; sin embargo, su función es la de integrar mediante la repetición de esos vocablos al grupo entero de participantes.

Como verso:

Al ánimo, al ánimo,
que se ha roto la fuente.
Al ánimo, al ánimo,
mandadla a componer.⁹⁰
(*Al ánimo*)⁹¹

Como una frase:

En la cueva hay un conejo
y el conejo no está aquí
ha salido esta mañana
y a las doce ha de venir
y aquí está el conejo y aquí está
y aquí está el conejo ya aquí está.
(*El conejo*)⁹²

En el ejemplo anterior podemos ver que la extensión de la frase que funciona como estribillo es, métricamente hablando, más larga que los versos que le anteceden; sin embargo, en la performance, por la disposición melódica y rítmica que sostienen estos versos, la métrica no se ve alterada. Conservando la misma unidad de tiempo en el compás musical, se acelera el pulso y, entonces, la métrica sí corresponde. En esta parte los niños saltan o cantan al mismo tiempo, es el momento integrador de todos los participantes.

⁸⁹ *Así cantan y juegan en los Altos de Jalisco*, CONAFE, s/a. (Fonograma)

⁹⁰ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p.119.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, pp. 105-106.

También encontramos estrofas que si bien, no son estribillos en sentido estricto, adquieren ese carácter:

**Doña Blanca está cubierta
con pilares de oro y plata
romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.**
(*Doña Blanca 3*)

Precisamente en este juego, en sentido literal, la estrofa funciona como estribillo en la medida que la canción-juego se repite una y otra vez, y además, integra a los jugadores.

Hay otros casos en que las estrofas sin ser reiterativas son la parte de la canción que por su estructura literaria y musical han más sido asimiladas por la colectividad a tal grado que podríamos decir que funcionan como estribillos.

Las canciones de Cri-cri son composiciones con un desarrollo musical más elaborado que las retahílas y los romances de la lírica tradicional infantil; y no obstante su popularidad aunque recordemos con precisión varios de sus personajes, existen ciertas estrofas que recordamos más que otras. Por ejemplo de la siguiente canción:

La gota de agua que da la nube
como regalo para la flor,
en vapor se desvanece
cuando se levanta el sol.

Y nuevamente al cielo sube
hasta la nube que la soltó
la gotita sube y baja, baja y sube
al compás de esta canción.

**Allá en la fuente había un chorrito
se hacía grandote se hacía chiquito.
Allá en la fuente había un chorrito
se hacía grandote se hacía chiquito**

**Estaba de mal humor
pobre chorrito tenía calor.
Estaba de mal humor
pobre chorrito tenía calor.**

En el paisaje siempre nevado
 acurrucado sobre el volcán
 hay millones de gotitas
 convertidas en cristal.

En el invierno la nieve crece,
 en el verano la funde el sol
 la gotita sube y baja, baja y sube
 al compás de esta canción.

**Ahí va la hormiga con su paraguas
 recogiendo las enaguas
 Ahí va la hormiga con su paraguas
 recogiendo las enaguas**

**Porque el chorrillo la salpicó
 y sus chapitas le despintó
 Porque el chorrillo la salpicó
 y sus chapitas le despintó.**⁹³

Las estrofas resaltadas son indudablemente las más conocidas. Esto sucede no sólo por la construcción literaria, sino también por el aspecto musical.

La estructura melódica de los dos primeros versos de la primera y la segunda estrofas se desarrolla en 4 compases, sobre una frase musical:

La go-ta de_a-gua que da la nu-be co-mo re-ga-lo pa-ra la flor,
 En el pai-sa-je siempre ne-va-do, a-cu-rru-ca-do sobre_elvol-cán


A cada verso le corresponde una línea melódica diferente (una semifrase), o sea una frase para cada dos versos. Esto aplica para los 2 primeros versos de ambas estrofas.

y nue-va-men-te al cie-lo su-be, has-ta la nu-be que la sol-tó.
 En el in-vier-no la nie-ve cre-ce, en el ve-ra-no la fun-de_el sol.

⁹³ Francisco Gabilondo Soler, en *Las número 1 de CriCri*, México, Sony BMG, 2005. Subrayo las estrofas para destacar dos partes de la canción: Parte A aparece sin subrayado; parte B, en negritas.

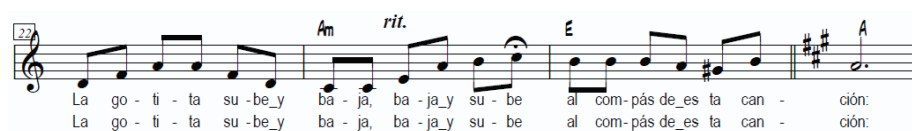
Pero, para los versos 3 y 4 de ambas estrofas, cada uno cuenta con líneas melódicas diferentes o frases:

Primera estrofa



en va-por se des-va-ne-ce cuan-do se le-van-ta_el sol;
hay mi-llo-nes de go-ti-tas con-ver-ti-das en cris-tal.

Segunda estrofa



La go-ti-ta su-be_y ba-ja, ba-ja_y su-be al com-pás de_es ta can-ción:
La go-ti-ta su-be_y ba-ja, ba-ja_y su-be al com-pás de_es ta can-ción:

Es decir, tenemos otras dos frases para los versos 3 y 4 tanto de la primera como de la segunda estrofa.

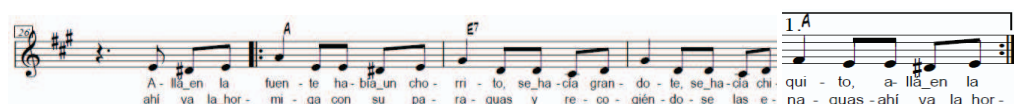
En la siguiente tabla podemos ver la variedad melódica y rítmica de la parte A:

1ª estrofa	melodía (frase)	ritmo
1 y 2 versos	a	a
3º y 4º versos	b	b
2ª estrofa		
1 y 2 versos	a	a
3º y 4º versos	c	c

Tenemos, entonces, tres frases y tres esquemas rítmicos que sostienen las dos estrofas.

Ambas estrofas las debemos de ver como una unidad tanto literariamente como musicalmente puesto que la conclusión musical se realiza en el último verso de la segunda estrofa.

Después tenemos la parte B, que son las estrofas más conocidas:



A-llá_en la tuen-te ha-bía_un cho-rrí-to, se_ha-cía gran-do-te, se_ha-cía chi-qui-to, a-llá_en la
ahí va la_hor-mi-ga con su pa-ra-guas y re-co-gién-do-se las e-na-guas-ahí va la_hor-

Una frase sostiene los dos primeros versos y en otra los siguientes, con sus respectivas repeticiones:



La tabla de variedad melódica y rítmica quedaría de la siguiente manera:

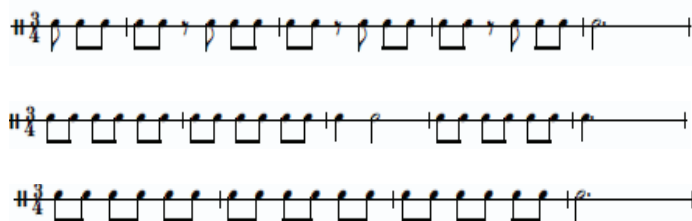
	Melodía	Ritmo
1° y 2° versos	a	a
3° y 4° versos	b	a'

Encontramos dos frases de 4 compases; cada una sostiene dos versos y sólo dos esquemas rítmicos. La diferencia con las primeras estrofas radica sustancialmente en el número de frases y esquemas rítmicos; sin embargo la altura (lo agudo o lo grave) también determina una diferencia y un cierto grado de dificultad interpretativa. Las frases melódicas de los primeros versos de la canción presentan una amplitud interválica de escala diatónica; es decir, la nota más grave es un Do sostenido 5 y la más aguda es un Do6, es una melodía que se desarrolla en un intervalo de octava en una tonalidad menor; en cambio la parte B también presenta una amplitud interválica de octava pero con un registro más bajo, o sea más grave (La4- La5), y se desarrolla en una tonalidad mayor.

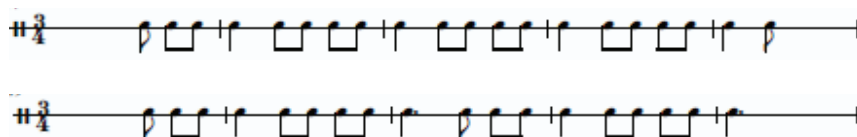
Las primeras estrofas presentan mayor complejidad en su construcción: dos frases sostienen la primera estrofa; para la segunda, la primera frase sostiene los dos primeros versos, y para los siguientes versos, una frase distinta a las anteriores concluye la línea melódica de la estrofa. Estamos frente una estructura melódica compuesta; es decir, una composición de

dos estructuras binarias⁹⁴, o sea, construcciones melódicas de dos frases. En cambio, la parte B presenta una estructura simple binaria, puesto que sólo dos frases la componen.

Los esquemas rítmicos también son determinantes para establecer diferencias. Los esquemas rítmicos correspondientes a las primeras estrofas son:



Cada esquema corresponde a una frase; el segundo y tercer esquemas guardan similitudes en los dos primeros compases respectivamente; pero mientras uno es de cinco compases otro es de cuatro, y en el tercer compás de ambos encontramos la primera diferencia, y como el resto de los compases son distintos podemos decir que estamos ante tres esquemas diferentes, ya que “un esquema es diferente a otro cuando la modificación que presenta, una vez observada la métrica, afecta más de un compás”⁹⁵. Veamos ahora el esquema rítmico de las estrofas más conocidas:



Como podemos ver es un esquema rítmico con pequeñas modificaciones. Con lo anterior demuestro que las estrofas de la parte B presentan regularmente un esquema musical menos complejo que las estrofas de la parte A, por lo que no es de extrañar que aquellas sean más susceptibles a la retención en la memoria. Además, si bien no contamos con reiteraciones

⁹⁴ Binaria. Canción formada por dos frases.

⁹⁵ Vid. María Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, *op. cit.*, p.7.

como un estribillo típico suele ser, las estrofas de la parte B se estructuran a base de repeticiones de sus versos:

**Allá en la fuente había un chorrito
se hacía grandote se hacía chiquito.
Allá en la fuente había un chorrito
se hacía grandote se hacía chiquito
Estaba de mal humor
pobre chorrito tenía calor.
Estaba de mal humor
pobre chorrito tenía calor.**

[...]

**Ahí va la hormiga con su paraguas
recogiéndose las enaguas
Ahí va la hormiga con su paraguas
recogiéndose las enaguas
Porque el chorrito la salpicó
y sus chapitas le despintó
Porque el chorrito la salpicó
y sus chapitas le despintó.**

La repetición de los versos y la construcción forman una unidad completa de significación; justo como sucede con la copla. Por su brevedad literaria y su concisión musical sintetiza el tema o lo acontecido en la canción. Mientras las estrofas de la parte A de *El chorrito* son completamente poéticas y temáticas (el ciclo del agua), en estas, el mensaje alude a una escena muy concreta donde sus personajes desempeñan un papel específico, lo que da pie a la representación, pues el niño encuentra la oportunidad de hacer mímica a través de movimientos que le sugiere el juego de contrarios <<grandote>> y <chiquito>>, además de la gesticulación relacionada con el “mal humor” del agua y la coquetería de la hormiga.

La estructura binaria musical, breve y concisa y el lenguaje directo, descriptivo y sencillo de las estrofas de la parte B son los recursos que propician que la melodía y la letra sean

recordadas con mayor facilidad, además favorece a que el texto adquiriera un carácter extratextual; es decir, motiva a la comunidad a integrarse en la ejecución de la canción, cumpliendo así, la función de estribillo en la lírica infantil.

2.2 Estructuras de la lírica tradicional infantil

Retomo de Ana Pelegrín⁹⁶ la clasificación de estructuras básicas, a lo que ella llama poesía oral infantil.

2.2.1 Estructuras binarias

2.2.1.2 Movimiento binario

Dice Pelegrín que “la estructura binaria supone un movimiento rítmico dual, y también conceptual”.

Tortillitas de manteca	A	A
pá mamá que está contenta,	B	
tortillitas de salvado	A	B
pa' papá que está enojado.	B	
<i>(Tortillitas de manteca)</i> ⁹⁷		

En esta estrofa, los dos primeros versos, además de estar formados por dos elementos <<las totillas de manteca>> y el estado de ánimo de la mamá, forman una unidad conceptual que se antepone paralelamente ante otra unidad que guardan los versos restantes. Así <<manteca>> y <<contenta>> se antepone a <<salvado>> y <<enojado>>.

Otro ejemplo de este tipo es:

Nana Caliche no sale de casa,	A
Porque los pollos le tiran la masa,	B

⁹⁶ Cfr. Ana Pelegrín, *Cada quien...*, pp.61-68. Las definiciones que esté dando de las respectivas categorías, pertenecen a Pelegrín, mientras que los ejemplos que doy los retomo de algunas recopilaciones mexicanas; y otros, del trabajo de campo.

⁹⁷ Lilian Scheffler, *op. cit.*, p.19.

Nana Caliche no sale al sermón	A
Porque su perro le come el turrón.	B
<i>(Nana Caliche).</i> ⁹⁸	

Esta canción presenta un esquema binario elemental: el segundo verso responde al primero.

Otros ejemplos los encontramos en los juegos donde palabra y el movimiento son los actores fundamentales:

A pares y nones	
vamos a jugar	A
El que quede solo	
ese perderá.	B
<i>(A pares y nones)</i>	

Aquí no sólo tenemos dos enunciados categóricos, sino también dos momentos en la ejecución de la canción, lo que Pelegrín llama “imágenes/motivos”: En cuanto se acaba de cantar viene una acción: Texto-acción. A este grupo también pertenecen las canciones donde la momento de cumplir la orden se inicia otro ciclo. Por ejemplo, en *La rueda de san Miguel*:

[...]	
Qué se voltee	
Alonso de burro.	
<i>(La rueda de san Miguel 3)</i>	

2.2.1.2 Diálogo: Pregunta-respuesta.

Esta forma da pie a la representación por lo que podemos decir que tiene una función extra textual. Además de proveer de dinamismo al juego, funciona, al igual que el estribillo, como un elemento integrador de la comunidad. En mucho de los casos también despierta el ingenio de los jugadores. Se presenta de diferentes maneras: hablados, cantados o mixtos; se puede dar entre dos jugadores, entre dos grupos o entre un grupo y un jugador.

⁹⁸ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p.103.

A mi consideración, por los tipos de diálogo en los que está basado el desarrollo del juego, se les pueden clasificar en dos categorías:

A) Los diálogos preestablecidos. Son los que funcionan como especie de libreto; es decir, para que el juego se desarrolle con dinamismo los participantes deben conocer su línea correspondiente:

-¡Toc, toc!
-¿Quién es?
-La vieja Inés
-¿Qué quería?
- Una ollita.
-¿De qué sabor?
(*La vieja Inés 2*)

Este diálogo se da entre dos jugadores, pero los hay en donde el grupo completo debe conocer su línea correspondiente:

- ¿Cuántos panes hay en el horno?
-Veintiún quemados.
-¿Quién los quemó?
-El perrito traidor.
-Quémalo, quémalo
por chismoso y hablador.
(*El perrito traidor*)⁹⁹

La apropiación de papeles es una de sus características fundamentales:

- Monjita, monjita, ¿Qué estás haciendo?
-(se contesta con una oración)
-¿Para mí o para dios?
-Para dios
-¿Y para mi qué?
-Un cuerno retorcido
- Monja cara de toronja
-Diablo cara de tizón.
(*El diablo y la monjita*)

⁹⁹ Lilian Scheffler, *op. cit.*, p. 77. Abre el diálogo un jugador y responde el grupo.

Estos diálogos se caracterizan también por pretender una pequeña rima de la cual se desprende el juego.

- ¿Qué tienes ahí?
-Pan y quesito
-Dame un pedacito
-No te la doy
-Pos te la quito.
(*El pan y el quesito*)

Regularmente en este tipo de juegos, el diálogo antecede una persecución:

- Ratón, ratón que éstas haciendo en mi casa.
-Comiéndome la uva pasa.
-Yo te comeré.
-Yo me escaparé.
-¿Por dónde?
-Por donde yo pueda.
(*El gato y el ratón*)¹⁰⁰

B) Diálogos de ingenio o de improvisación. Si bien todos los juegos con diálogo tienen partes que son aprendidas de antemano, aquí destacan aquellos en donde el desarrollo del juego radica en la perspicacia del jugador, y pueden ser completamente impredecibles, ya que la inventiva del participante es lo que determina la extensión o la dinámica del juego.

Un claro ejemplo es el juego de “El lobo”:

Jugaremos en el bosque mientras que el lobo no está
Si el lobo aparece a todos nos comerá.
-¿Lobo estás ahí?
-Me estoy bañando.
Jugaremos en el bosque mientras que el lobo no está
Si el lobo aparece a todos nos comerá.
-¿Lobo estás ahí?
-Me estoy cambiando.
Jugaremos en el bosque mientras que el lobo no está
Si el lobo aparece a todos nos comerá.
-¿Lobo estás ahí?

¹⁰⁰ ¿A qué jugamos?, CONAFE, s/a (fonograma).

(El lobo 1)

Con la mención de actividades cotidianas, el niño que representa al lobo determina la extensión del juego y el tono ya que puede ser completamente chusco a sazón de quien representa al lobo: “me estoy poniendo mi trusa”, por ejemplo, o alargarlo hasta donde más pueda. Respecto a la forma estamos ante un diálogo mixto, esto es, se alternan una parte cantada y una hablada.

Una de las características de los diálogos que se cantan es que pertenecen a canciones que van ligadas al juego, es decir, sólo se cantan las canciones si se juegan. El juego va intrínseco en el texto.

Otro ejemplo lo tenemos en:

-Señor campesino le vengo a comprar su maíz.
-No los vendo.
-¿Porqué?
-Porque se volvió borregos.
-Señor campesino le vengo a comprar sus borregos.
- No los vendo.
-¿Porqué?
-Porque se me volvieron gallinas
[...]
(El comerciante y el campesino)¹⁰¹

Este juego, la representación no sólo recae en el papel del comerciante y el campesino sino también en los participantes, ya que el resto del grupo debe imitar los animales o incluso los objetos que sean mencionados. Pero sin duda, gran parte del divertimento de esta canción depende del ingenio de quién representa al campesino porque éste puede poner a prueba la capacidad imitativa de los demás jugadores.

En la canción de *Doña Blanca*, si bien gran parte de ella es un diálogo preestablecido es pertinente resaltar aquellos en donde la improvisación y el ingenio son fundamentales.

¹⁰¹ *Idem.*

Doña Blanca se estructura de la siguiente manera, primera estrofa que funciona a manera de su estribillo:

Doña Blanca está cubierta
Con pilares de oro y plata
Romperemos un pilar
Para ver a doña Blanca.

El diálogo cantado entre el grupo y el personaje del jicotillo:

-¿Quién es ese jicotillo,
que anda en pos de doña Blanca?
-Yo soy ese jicotillo,
que anda en pos de doña Blanca.

Después viene la parte de un diálogo hablado, que bien podríamos pensar que se trata de la parte de improvisación:

-Está doña Blanca?
-Se fue a misa.
-Malhaya sea su camisa.
(*Doña banca 3*)

En algunas versiones parecen alternadas con este otro diálogo:

-¿Está doña Blanca?
- Se fue al cerro.
- Malhaya se su becerro.¹⁰²

Sin embargo, en esta parte no radica la improvisación como podríamos creer. Estos versos parecen fijos en el texto ya que en la mayoría de las versiones publicadas y recogidas en trabajo de campo aparecen sin variantes.

Tal vez la parte del juego en donde se despierta el ingenio del niño en esta canción es cuando el jicotillo pregunta de qué están hechos los pilares:

-¿De qué es
-De hueso.
[...]
-¿De qué es?

¹⁰² Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p. 109.

-De piedra
-De plata
-De oro
-De fierro
-De vidrio.¹⁰³

Y así, hasta que alguien finalmente diga “De papel” o de algún otro material frágil. Y entonces dispara al juego a la siguiente parte, la persecución.

El juego de *Amo a to* se caracteriza por presentar ambas categorías de diálogo. El juego se desarrolla en un diálogo preestablecido:

-Amo, ato
Matarile, rile, ron.
-¿Qué quiere usted?
Matarile, rile, ron.
-Yo quiero un paje
Matarile, rile, ron.
-¿Qué paje quiere usted?
Matarile, rile, ron.
(*Amo a to 1*)

Y también tenemos la parte en que la prolongación y desarrollo del juego se basa en la improvisación de una voz líder para proponer oficios o nombres que no le gusten al escogido:

-Le pondremos mata pulgas
Matarile, rile, ron.
-Ese nombre no me agrada
Matarile, rile, ron.
-Le pondremos reina de la primavera
Matarile, rile, ron.
-Ese nombre si le agrada
Matarile, rile, ron.
(*Amo a to 1*)

Y así hasta que por fin le guste alguno y se da el desenlace según la versión. Por ejemplo en la que venimos exponiendo:

¹⁰³ Lilian Scheffler, *op. cit.*, pp.60-61.

-Aquí le entrego a mi hija
con mucho corazón.

En otras, terminan todos cantando:

Celebremos todos juntos matarile-rile-ró.¹⁰⁴

Y finalmente tenemos otro tipo de diálogos que pertenecieron a la tradición adulta y que por alguna u otra razón echaron raíces en el repertorio infantil. Me refiero a las romances.

A diferencia de los anteriores, los diálogos que constituyen un romance, obedecen más al ámbito literario, cuya función es completamente textual; sin embargo, cuando los niños se apropiaron de ello, surgió del diálogo la escenificación. Ya Menéndez Pidal hablaba de un romance infantil. Un claro ejemplo de ello es *Hilitos de oro*, donde se entabla un diálogo entre el mensajero del rey y una madre:

—Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando,
que manda decir el rey que cuántas hijas tenéis.
—Que tenga las que tuviere que nada le importa al rey.
—Ya me voy desconsolado a darle la queja al rey.
—Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés,
que de las hijas que yo tengo escoja la más mujer.
—No la escojo por bonita ni tampoco por mujer,
lo que quiero es una rosa acabada de nacer.¹⁰⁵

Esto desencadena en algunas versiones una escena completamente actoral donde se desarrolla un diálogo basado en el ingenio de los participantes:

-¿Te vas al palacio?
-No, aquí estoy bien.
-El Príncipe te hará feliz.
-No quiero, estoy bien con mi madre.
-Él te dará diamantes.
-No tengo deseos de nada de eso.¹⁰⁶

Y así sigue ofreciendo el mensajero hasta que dice algo que la pueda convencer.

¹⁰⁴ Francisco Moncada, *op. cit.*, pp.127-128.

¹⁰⁵ Informó: Martha Padilla Ramírez, 12 años, Altamira, Mpo. Fresnillo, Zacatecas. Recogió: MZGC, 12 de agosto de 1993.

¹⁰⁶ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p.127.

2.2.1.3 Reiteración verso-estribillo: Es común este tipo de estructuras literarias en la lírica tradicional infantil ya que el estribillo facilita la integración y la retención de un texto. Como ya lo mencionamos, a diferencia de la tradición adulta, el estribillo puede aparecer no sólo como una estrofa o un verso reiterativo, sino como una palabra, una frase, una serie de fonemas u onomatopeyas, etc. Bajo este esquema contamos con varios ejemplos donde aparece el estribillo después del verso a manera de *ostinato*:

Cu-cu
cantaba la rana
Cu-cu
debajo del agua.¹⁰⁷

O el mismo *Amo a to* que acabamos de ver:

-Amo a to **matarile-rile-ró.**
-¿Qué quiere usted? **matarile-rile-ró.**
- Yo quiero un paje **matarile-rile-ró.**
- Escoja usted **matarile-rile-ró.**

A pesar de que en la lírica tradicional infantil pueden ser escasos, también tenemos ejemplos de la estructura estrofa-estribillo o bien estribillo-estrofa:

*Pobrecita huerfanita,
sin su padre y sin su madre;
la echaremos a la calle
a llorar su desventura.*

Cuando yo tenía mis padres,
me vestían de oro y plata;
ahora que ya no los tengo,
me visten de hoja de lata.¹⁰⁸

Muchas veces el estribillo tiene una función extratextual pues es la parte donde se baila o se hace alguna acción:

¹⁰⁷ Avitia, *loc cit.*

¹⁰⁸ Francisco Moncada, *op. cit.*, pp. 90-91. El subrayado es mío.

Primero me dan un cinco
y luego me dan un diez
y luego me dan amigos
que me duran todo el mes

*y baile morena baila
y baila María cumbé
porque sino lo bailas
de pamba te daré.
(María cumbé)¹⁰⁹*

*

Ahí vienen los monos
de cualichandé
y el mono más grande
se parece a usted.

*Baila la costilla,
baila el costillar;
con cuidado, chata
no se vaya a caer.
(Ahí vienen los monos)¹¹⁰*

*

La chombita se murió
se murió de sarampión,
y el chombito le lloraba
debajo del pabellón.

*Brinca, chombito,
y sigue brincando,
que tus brinquito
me van gustando
(El chombito)¹¹¹.*

También podemos encontrar esta forma en las canciones que una vez fueron romances. Es resaltable señalar que la inclusión de un estribillo en los romances funcionó como un recurso para que la comunidad infantil se apropiara de un canto perteneciente a la tradición adulta. Es por ello que cuando nos encontramos un romance en una antología de canciones

¹⁰⁹ *¿A qué jugamos?*, CONAFE, s/a. (fonograma)

¹¹⁰ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p. 73.

¹¹¹ *Ibid*, p. 82.

infantiles, la mayoría de las veces está escrita en forma de canción, o sea formada por estrofas, cuando los romances carecen de estas. Un claro ejemplo es *Delgadina*:

Delgadina se paseaba
por una sala cuadrada
que din que don,
que don, din, don.
Con su santo Cristo de oro
que en el pecho le brillaba.
que din que don,
*que don, din, don*¹¹²

El estribillo ha penetrado en la forma de algunos romances dando como resultado la mudanza de estos textos al acervo infantil.

2.2.2 Estructuras acumulativas

En este grupo tenemos las canciones que enumeran o acumulan un listado de cosas, acciones, situaciones o todo junto. Se puede dar en una enumeración creciente o decreciente o en una acumulación de objetos o encadenamiento de sucesos. Y aunque, podamos suponer que la seriación pueda ser ilógica, estas canciones presentan casi siempre una lógica o coherencia que permite la acumulación o numeración de lo siguiente.

Numerales crecientes. En esta categoría tenemos las canciones en las que se da una enumeración que no tiene un final determinado. Un claro ejemplo es la canción de *Los elefantes*:

Un elefante se columpiaba
sobre la tela de una araña
Como veía que resistía
fueron a llamar a otro elefante.
Dos elefantes se columpiaban
Sobre la tela de una araña.
[...]¹¹³

Sin embargo recuerdo una versión que tiene unos versos que dan fin al juego si así se desea:

¹¹² *Ibid*, p. 159.

¹¹³ Carrusel mágico, *Rondas Infantiles*, 2009. [CD 1]

Pero la tela se vino abajo
con todos los elefantitos

Este tipo de canciones ocupan un lugar apreciado en el aprendizaje de los números en los niños pequeños.

La gallina pupujada
Puso un huevo en la cañada
Puso dos, puso tres,
Puso cuatro, puso cinco,
Guárdala hasta las cinco.
(*La gallina pupujada*)¹¹⁴

Las canciones numerales decrecientes tienen un final determinado que es el llegar a cero o a “nada”, como en el caso de la conocidísima canción de *Los diez perritos*, pero existen versiones que terminan también con versos que sugieren la continuidad de la cuenta decreciente inicial:

Cuando ya no tenía nada,
La perra creó otra vez;
Ahora ya tengo otros diez,
Diez, diez, diez.¹¹⁵

Hay canciones también en que se combinan ambas numeraciones, creciente y decreciente:

De la una a las dos, voy más a las dos,
De la una las dos, voy más a las dos.
Ni dos, ni uno, ni medio, ni cero,
Ni nada, ni nada, ni nada.
[...]
De las dos a las tres voy más las tres,
De la una las dos, voy más a las dos.
Ni dos, ni uno, ni medio, ni cero,
Ni nada, ni nada, ni nada.¹¹⁶

¹¹⁴ Francisco Moncada, *op. cit.*, p.156.

¹¹⁵ Mercedes Díaz Roig y Tere Miaja, *op. cit.*, p.32.

¹¹⁶ Francisco Moncada, *op. cit.*, p.169.

Existen varias canciones que no sólo se da un listado de cosas, sino su propósito sustancial consiste en la acumulación de objetos o sucesos a través de un encadenamiento:

Este es Cucuruchá.
Éste es el castillo de Cucuruchá.
Ésta es la puerta del castillo de Cucuruchá.
Ésta es la llave de la
Puerta del castillo de Cucuruchá.
Éste es el ratón que royó el cordón de la
llave de la puerta del castillo
de Cucuruchá.
Éste es el gato que se comió al ratón
que royó el cordón de la
llave de la puerta del castillo de Cucuruchá.
Éste es el perro que correteó al gato
Que se comió al ratón que royó el cordón de la
llave de la puerta del castillo de Cucuruchá.¹¹⁷

Dicha acumulación no es arbitraria sino sigue un orden y una lógica que da continuidad a la serie. Otra canción que servirá de ejemplo es:

Cuando la rana sale a pasear
viene el mosquito y la quiere picar.
El mosquito a la rana,
La rana va al agua y se echa a nadar.

Cuando el mosquito sale a pasear
viene la mosca y lo quiere atrapar.
La mosca al mosquito, el mosquito a la rana,
la rana va al agua y se echa a nadar.

Cuando la mosca sale a pasear
viene la araña y la quiere atrapar.
La araña a la mosca
[...]

Y así sigue hasta que se presenta la muerte como eslabón final de la cadena:

Cuando el hombre sale a pasear,
Viene la muerte y lo quiere llevar,
La muerte al hombre, el hombre al agua...

¹¹⁷ *Así cantan y juegan en la Huasteca*, CONAFE, s.a. (fonograma)

Recuerdo esta versión hasta ahí; sin embargo existen versiones que sin perder un orden ni lógica la cadena continúa más allá de la muerte:

Cuando la muerte sale a pasear,
viene el diablo y la quiere cargar;
cuando el diablo sale a pasear,
viene San Pedro y lo hace ahuyentar;
Cuando San Pedro sale a pasear,
Viene el creador y lo manda a arrestar.
El Creador a San Pedro;
San Pedro al diablo;
El diablo a la muerte...¹¹⁸

En esta versión se reflejan creencias, pero lo destacable, es la acumulación de sujetos hasta llegar al Todo, al Creador. En este sentido, este tipo de estructuras pareciera adquieren un carácter panegírico.

2.2.3 Estructuras mixtas. También se presentan enumeraciones de acciones, objetos o sucesos, o bien una mezcla de estos que, combinados con un estribillo, integran una estructura binaria:

Lunes antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que lavar
así lavaba así, así,
así lavaba así, así
así lavaba yo la vi.
Martes antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que planchar
[...]
Miércoles antes de almorzar
una niña me platicó

¹¹⁸ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil...*, p.184.

Que ya no podía jugar
porque tenía que coser
[...]
Jueves antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que barrer
[...]
Viernes antes de almorzar
(*Los días de la semana*)

Esta canción formada no sólo por la serie de actividades que se nombran sino además por un estribillo que cumple una función extratextual: hacer los movimientos correspondientes de las labores mencionadas.

2.3 Formas: retahíla, canción, romance]

Estas formas literarias se dan independientes a las clasificaciones que estudiosos y recopiladores han hecho al gran acervo de la lírica infantil.

2.3.1 La retahíla

Ana Pelegrín comenta que es una especie de cristal fragmentado, de palabras que parecen ser meros disparates, pero su enunciación que va acompañada de alguna actividad específica que le da sentido al texto, o mejor de dicho a su existencia:

Es la lírica mínima, la voz menor de los menores. Denomino retahílas en la poesía oral, a las letras que acompañan a los juegos rítmicos, juegos verbales. Se caracterizan por su material fónico y acentuaciones rítmicas, por la estructura binaria y/o acumulativa, por procedimientos de enumeración, encadenamiento, diálogo encadenado, y una manifiesta sin razón.¹¹⁹

Distingue a demás dos tipos de retahílas: “Retahíla escena” y “retahíla cuento”.

¹¹⁹ Ana Pelegrín, “Retahílas burlescas en la poesía oral. Textos y contextos”, en Carlos Alvar, Cristina Castillo *et al.*, *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, p.519.

Las primeras “se refieren a los textos que inventan una gran escena para representar con personajes diversos”. El otro tipo “es una composición reiterativa de extensión variable, de rima y versificación irregular, que desarrolla una situación inicial a través de series, de estructura acumulativa (enumerativa, encadenada, adicional).

Como podemos ver la retahíla es una estructura literaria propiamente dicha de determinados textos infantiles y que puede presentarse en diversos tipos de textos. La encontramos en las fórmulas de sorteo, en juegos de nana, en juegos de palmas incluso en las llamadas “canciones” ligadas al juego.

Con base en la descripción de cada una veamos algunos ejemplos de la lírica tradicional infantil de México.

Retahílas escena:

Viborita, viborita
Dime con cuál dedito
te pi-qué
rápidos o len-tos
(*Viborita, viborita*).

*

Zapatito blanco
zapatito blanco zapatito azul
dime cuántos años tienes tú.
(*De tin marín 1*)

*

Pedro pica piedra dice así:
yabadaba dú
te sales tú,
yabadabada te sales ya.
(*Pedro Picapiedra 1*)

*

Chapo
Chapón
En que las traiga
Se queda con ellas.
(*Chapo, Chapón*)

Juegos de nana:

La mocita la calabacita

(*La mocita*)

*

Fulano se fue a París
en un caballito gris
a paso galope,
galope, galope, galope.

(*Caballito gris*)

*

Mueve la pata de conejo,
mueve la pata de perro viejo.
Cuando voy a casa de Juan
con la patita toco el saguán,
cuando voy a casa de Peña
con la patita le hago la seña
(*Mueve la pata*)

Juegos de palmas:

Cuando era *baby*

Cuando era *baby, baby*

Me arrullaban, me arrullaban, me arrullaban

Cuando era niña, niña

me pegaban me pegaban, me pegaban.

(*Cuando era baby 1*)

La retahíla se caracteriza por su discurrir ilógico muchas veces:

Era una paloma

Punto y coma

Que venía de Marte

Punto y aparte

Que buscaba nido

Punto seguido

Pobre animal punto final

(*Era una paloma 1*)

Forma parte incluso en “canciones” ligadas al juego:

A pares y nones

Vamos a jugar

El que quede solo

Ese perderá

¡HEEY!

(A pares y nones)

Una característica peculiar que presenta es que da pie a una narración, la cual es interrumpida inmediatamente porque el objetivo se dirige a una función extratextual:

Allá en Jalisco
hay un perro bizco
que dice así:
si te mueves o te ríes
te daré una cachetada
un pisotón o un coscorrón
(Allá en Jalisco)

*

Me me me
Me subo a la torre
toco la campana
El padre me regaña
Me hace unas preguntas
Y yo se las contesto así
Así, así, así
Cerveza, corona media vuelta
Su cruzo los pies perderé
(Me me me)

Retahílas cuento: dicen historias de nunca acabar, truncas, o historias disparatadas.

Enumeran, encadenan y acumulan¹²⁰:

Yo tenía diez perritos,
yo tenía diez perritos
uno se cayó en la nieve
ya nomás me quedan nueve, nueve, nueve.

*

Un elefante se columpiaba
sobre la tela de una araña
como veía que resistía
fue a llamar a otro elefante

*

¹²⁰ Ana Pelegrín, “Literatura de tradición oral...”, p.23.

Este es le castillo de Cucuruchá
Es es la llave del castillo de Cucurucahá.

*

Cuando el reloj marca la una las calaveras salen de su tumba
Tumba ca tumba, ca tumba, tumba, tumba, tumba.
Cuando el reloj marca la dos a las calaveras les pega la tos
Tumba ca tumba, ca tumba, tumba, tumba, tumba.¹²¹

2.3.2 La canción

Ana Pelegrín distingue la canción de la retahíla en los siguientes términos: “Si las retahílas se dicen y juegan con un ritmo escanciado en salmodia, las canciones con estrofas y estribillos, son entonadas con melodía, en juegos de saltar la comba, en juegos danzados de corro”¹²². Según lo anterior, tenemos que la canción presenta un desarrollo melódico mayor que la retahíla, una estructura binaria estrofa-estribillo, y son entonadas regularmente para saltar la cuerda o para los juegos de corro.

De lo anterior quisiera hacer algunas observaciones. La diferencia que establece Pelegrín entre la retahíla y la canción, al menos para la lírica tradicional infantil mexicana, no se adecua del todo, ya que existen diferentes textos que presentan características más apegadas a la retahíla que a la canción como ella la define. Tenemos por ejemplo el caso del siguiente texto que acompaña un juego para saltar la cuerda:

Osito, osito
salta la cuerda.
Osita, osito
tira una piedra.
Osito, osito
date la vuelta.
(*Osito, osito*)

¹²¹ ¿A qué jugamos?, CONAFE, s/a. (Fonograma).

¹²² “Literatura de tradición oral...”, p 23.

El otro punto que quiero destacar y en el que podría estar de acuerdo con Pelegrín es que la diferencia entre la retahíla y la canción se encuentra en la estructura textual y la forma del juego. En la primera, agrupa los textos relacionados directamente con el lenguaje: los de disparates, los de estructuras acumulativas y enumerativas, etc., y en la segunda, los textos que se relacionan con la acción-movimiento. De acuerdo; sólo quiero precisar que, si Pelegrín toma desde una perspectiva literaria el término canción (género literario de carácter lírico con una estructura estrofa- estribillo) la diferencia que ella plantea entre una y otra me parecen acertadas; pero desde una perspectiva musical, la diferencia musical que establece entre la retahíla y la canción la considero errónea.

Veamos la definición musical de canción:

“[El término canción] Generalmente hace referencia a una composición breve y sencilla con texto en verso, de carácter lírico y cuyo elemento principal es la melodía”.¹²³

Tenemos, entonces, que una canción se compone de un elemento literario, y otro musical; o sea texto-melodía. De tal manera, que cualquier texto que sea sostenido por una línea melódica es una canción, ya sea corta breve, pequeña, larga o extensa, etc.

Una vez considerando lo anterior podemos decir que las retahílas son canciones porque el texto es sostenido por una melodía. Pero debemos precisar que si tenemos un texto que descansa sobre elementos musicales que no presentan una variedad de alturas entre sus sonidos, estamos entonces, ante una construcción musical con un bajo nivel de desarrollo melódico. Entonces, las canciones de la lírica tradicional infantil reposan sobre esquemas melódicos que presentan diferentes niveles de desarrollo musical. Por consiguiente, los

¹²³ *Auditorium. Cinco siglos de Música inmortal*. Diccionario de la Música. Planeta 2 tomos.

textos que están sostenidos por melodías con un desarrollo mínimo, les podremos llamar: “canciones premelódicas”, o sea, lo que se conoce como sonsonete o frase salmodiada.

Insisto, la diferencia entre la retahíla y la canción, radica en la estructura literaria y no en lo musical como lo establece Pelegrín.

2.3.3 Los Romances

La lírica infantil puede tener una enorme gama de fuentes, dentro de esta aparecen las series de romances de la tradición adulta. Menéndez Pidal señala que cuando algún romance ha estado a punto de desaparecer, llega encontrar su último bastión en la comunidad infantil, y ahí es donde puede llegar a vivir. Entra a una nueva etapa el texto: “la última transformación de un romance y su último éxito es llegar a convertirse en juego de niños”¹²⁴. Los romances, que en su primera etapa pertenecieron a la tradición adulta, encuentran un “segundo aire” en la comunidad infantil antes de su desaparición. Tal es el caso de *Delgadina*, *Mambrú*, *La Viudita del conde Laurel*, *Alfonso XII*, *Don gato*, etc., que por su carácter narrativo se han conservado, en la mayoría de los casos, en juegos escenificados, dando origen a lo que Menéndez Pidal y Diego Catalán denominan “Romancero infantil”: “los romances que acompañan los juegos de niños”¹²⁵.

Sin embargo, en la actualidad, hay algunos romances que se van extinguiendo del ámbito infantil: *Delgadina*, *Alfonso XII* y *Don gato*, son algunos ejemplos de ello. De las versiones recogidas por Mercedes Zavala a lo largo de diez años en el altiplano potosino, la mayoría de los informantes han sido adultos mayores; salvo en algunos casos, sobre todo en las versiones provenientes de las comunidades rurales alejadas de centros urbanos, donde los

¹²⁴ En Ana Pelgrín, “Lírica infantil...”, p.155.

¹²⁵ *Idem.*, “Literatura de tradición oral...”, p.24.

niños aún tiene una estrecha y constante relación con el abuelo o la abuela, o simplemente los viejos del pueblo.

2.4 La construcción formulaica como eje en el cruce de temas y motivos recurrentes.

Por el carácter lúdico y breve de la lírica infantil no esperemos encontrar temas desarrollados, sino más bien unidades mínimas de contenido, lo que Diego Catalán llama <<elementos temáticos>>¹²⁶: la relación de la madre con los hijos, el desposorio, cortejo, búsqueda da novio o el disparate etc. Los niños encuentran sus materiales de juego en el ambiente social y cultural que les rodea, de tal manera que no es sorprendente que encontremos en sus canciones o juegos, alusión a ciertas costumbres, actos o hábitos del mundo adulto. Por eso contamos con un sinnúmero de canciones y juegos infantiles que mencionan las actividades propias de gente mayor.

Al igual que el <<elemento temático>> el elemento narrativo, señala Mercedes Zavala, “se reduce a unidades mínimas de narración que se repiten constantemente y propician el surgimiento de los elementos necesarios para que el texto-juego se desarrolle en un nivel imaginario las veces que sea necesario o deseado por los niños”¹²⁷.

Por eso en la lírica infantil, el lenguaje se convierte en un juguete inmanente. La denotación del mensaje queda anulada, sólo es pretexto para el desarrollo del juego. El lenguaje se vuelve funcional en el sentido en que se juega con él. De ahí las canciones de disparates, donde el absurdo y la incoherencia representan la parte divertida, la razón de ser del lenguaje. Y las canciones que tienen una secuencia narrativa o un encadenamiento coherente de

¹²⁶ “El romance tradicional, un sistema abierto”, p. 183.

¹²⁷ Mercedes Zavala Gómez del Campo, *Poesía tradicional...*, p. 22.

sucesos no quedan al margen de esta transformación; pues se prestan ineludiblemente a la representación.

Uno de los temas que encontramos constantemente en la Lirica tradicional infantil -con sus respectivas diferencias- es el del desposorio o casamiento. Tenemos por ejemplo: *Hilitos de oro*, *Arroz con leche*, *La viudita del conde laurel*, *El piojo y a pulga*, *Don gato*, *Mambrú*, etc. Si bien en los ejemplos mencionados el desposorio aparece como un elemento temático común, debemos destacar que los motivos marcan las diferencias.

Hilitos de oro, sin duda es uno de los romances más recogidos a lo largo y ancho del continente americano –y la tradición panhispánica-, puede variar de diferentes maneras: *Hilitos de oro*, *Hebritas de oro*, *Ángel del oro*, etc.

La intriga consiste en que un mensajero sale a la búsqueda de pareja para su rey o su amo y entabla un diálogo con una madre que tiene varias hijas, y se propone escoger una de ellas. Aquí se da uno de los motivos característicos de *Hilitos de oro*: la búsqueda y elección de pareja. Por tanto el mensajero escogerá a la que cumpla con el ideal de belleza:

—No la escojo por bonita ni tampoco por mujer,
lo que quiero es una rosa acabada de nacer.
(*Hilitos de oro* 1)

En las versiones recogidas en la tradición oral, así como en las versiones publicadas, los versos más frecuentes y que presentan leves variantes, son precisamente aquellos donde se destaca esa “belleza ideal”. Estos versos funcionan como una especie de fórmula que puede dar lugar a la improvisación o a la invención de otros versos que bien pueden ser reiterativos del “ideal de belleza”:

-Ésta me la llevo por linda y hermosa,
parece una rosa acabada de nacer.
[...]
-Ésta me la llevo parece un clavel

parece una chaquira acabada de nacer.¹²⁸

Gracias a una reelaboración de la estructura de estos versos, pueden ser un juego de contrarios que da lugar a una inversión de valores; y por lo tanto, a un tono completamente jocoso y lúdico:

-Ésta no la quiero por fea y pelona,
parece una mona acabada de nacer.

De tal manera que la reelaboración de esta fórmula ha dado pie a la invención de este tipo de versos:

1

esta no la quiero por fea y mechuda
esta me la llevo por linda y hermosa
parece una rosa acabada de nacer.¹²⁹

2

Ésta no la quiero por fea y pelona,
Ésta me la llevo por linda y hermosa.
Esta vieja sinvergüenza se ha llevado a mi hija,
cómo no se lleva a ese lagartijo.¹³⁰

Cabe mencionar que el motivo de la elección de pareja va muy ligado al tema del desposorio por lo que es común encontrar un cruce de versos en diferentes textos. En *Así cantan y juegan en la huasteca* tenemos una canción llamada *Soy un soldadito* en donde el tema del desposorio da lugar a los versos tan conocidísimos de *Hilitos de oro*:

A la una yo nací a
las dos me bauticé
a las cuatro tuve novia
y a las cinco me casé.

¹²⁸ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México*, p. 125.

¹²⁹ *Así cantan y juegan en la Huasteca*, CONAFE, s/a (fonograma).

¹³⁰ Explicación del juego: “Se hace una rueda de varios jugadores, uno de ellos pasa al centro representando al “lagartijo”; cantan y después éste escoge a quién se va a llevar; la toma de la mano y ambos dan vueltas alrededor del círculo”. En Lilian Scheffler, *op. cit.*, p. 63.

esta no la quiero por fea y mechuda
esta me la llevo por linda y hermosa
parece una rosa acabada de nacer.¹³¹

Existen otras versiones donde el texto de *Hilitos de oro* no termina ahí, continua el diálogo entre el mensajero y la madre, y ésta da algunas recomendaciones de la forma de tratar a la hija, y de igual manera, da pie a la improvisación:

1
—No me la sienta en el suelo, siéntela sobre una plancha,
ya la ve, la pobrecita, es hija de doña Pancha.¹³²

2
—No me la sienta en el suelo, siéntemela en una mesa,
ya la ve, la pobrecita, es hija de una princesa.¹³³

3
—No me la sienta en el suelo, siéntemela en un petate,
ya la ve tan pobrecita es hija del pinacate.¹³⁴

El motivo de la elección de pareja es tan recurrente en la Lirica tradicional infantil que ha propiciado no sólo el cruce, sino la fusión de textos también. Se han recogido versiones en las que *Hilitos de oro* y *Amo a to* se conocen como un sólo texto:

1
—Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando
que manda decir el rey, que cuántas hijas tendrá.
—Tengo, tengo lo que quiero y nada le importa al rey.
—Ya me voy desconsolado a darle la queja al rey.

¹³¹ Aquí se da otro fenómeno de cruce no sólo entre diferentes textos sino también entre diferentes tradiciones; es decir, la primera estrofa la encontramos en el son “El huerfanito” –de tradición adulta. Podemos considerar como normal y esperado este cruce si tomamos en cuenta que ambos textos provienen de la misma región.

¹³² Informaron: Noemí, Eva y Alicia Rojas Cruz, 15, 12 y 8 años. Ejido San Francisco, Mpo. Zaragoza, Nuevo León. Recogió: MZGC. 5 de abril de 1994.

¹³³ Informó: Esperanza Espinosa Pérez, 60 años. comerciante. Venado, San Luis Potosí. Recogió: MZGC. 25 de agosto de 1994.

¹³⁴ Informó: Socorro Blanco Ibarra, 62 años. Real de Catorce, San Luis Potosí. Recogió: MZGC. 29 de julio de 1994.

—Vuelva, vuelva, caballero no sea tan discotero,
 que las hijas que yo tengo, escoja la más mujer.
 —No la escojo por bonita ni tampoco por mujer,
 sólo quiero una rosita acabada de nacer.
 —Escoja la que guste *matarilerilerón*
 —Yo escojo a Claudia *matarilerilerón*
 —Qué oficio le pondremos *matarilerilerón*
 —Reina de las estrellas *matarilerilerón*
 —Ese oficio sí le gusta *matarilerilerón*.¹³⁵

3

—Hilitos, hilitos de oro [...]
 que manda decir el rey que cuántas hijas tendrá.
 —Que tenga las que tuviera, que nada le importa al rey.
 de las hijas que yo tenga escoja la más mujer.
 —No la escojo por bonita ni tampoco por mujer,
 lo que quiero es una rosa acabada de nacer.
 —Rosa no la hay más que puras amapolas;
 una se llama Teresa y la otra, Paola.
 —Yo escojo a *matarilerilerón*
 —Qué oficio le pondremos *matarilerilerón*
 —La reina de las rosas *matarilerilerón*
 —Ese oficio sí le gusta *matarilerilerón*.¹³⁶

Hay versiones que presentan además del motivo de la elección, el motivo de la entrega del hijo o la hija, una vez que la madre ha aceptado la petición:

1

- Aquí le entrego a mis hijas
 con el dolor de mi corazón
 -Celebremos todos juntos,
 todos juntos esta unión.¹³⁷

2

-Aquí le entrego un hijo
 con dolor del corazón,
 si no le hace los mandados

¹³⁵ Informaron: Juana María Lucio Saldívar, 11 años; Cecilia Palacios de la Riba, 11 años y Ana Claudia Delgado de la Riba, 9 años. Esteban S. Castorena, Zacatecas. Recogió: MZGC, 7 de agosto de 1993.

¹³⁶ Informó: Hogarita Casas García, 13 años, Jerez, Zacatecas. Recogió: MZGC, 10 de agosto de 1993.

¹³⁷ Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil...*, p.128.

se le pega un coscorrón.
(*Hilitos de oro* 4)

El motivo de la entrega ha generado el mismo fenómeno pero a la inversa. Versos de *Hilitos de oro* los encontramos en versiones de *Amo a to*.

Amo a to

-Amo, ato, Matarile, rile, ron.
-¿Qué quiere usted? Matarile, rile, ron.
-Yo quiero un paje. Matarile, rile, ron.
-¿Qué paje quiere usted? Matarile, rile, ron.
-Yo quiero a [Lorena]. Matarile, rile, ron.
¿Qué nombre le pondremos? Matarile, rile, ron.
-Le pondremos mata pulgas. Matarile, rile, ron.
-Ese nombre no me agrada. Matarile, rile, ron.
-Le pondremos reina de la primavera. Matarile, rile, ron.
-Ese nombre si le agrada. Matarile, rile, ron.

-Aquí le entrego a mi hija
con mucho corazón,
sino me le obedece
me le da un coscorrón.

No me la siente en un plato de abujas (sic)
porque no es hija de la bruja;
síntemela en un plato de arroz
porque es hija de dios.
(*Amo a to* 1)

Gracias a la estructura formulaica de estos versos los niños han tenido la posibilidad de inventar o improvisar otros versos sobre estas estructuras, enriqueciendo así las posibilidades literarias de un texto tradicional.

Tenemos otro caso en donde el tema de casamiento con el motivo de búsqueda de pareja abre nuevamente la posibilidad cruce y fusión entre textos.

En el trabajo de campo realizado, cuando preguntaba a informantes por la *Viudita del conde Laurel* varios informantes respondían negativamente, pero cuando la entonaba para hacerles

recordar, hubo quienes de inmediato respondían afirmativamente al escuchar los versos <<quiero casarme y no hallo con quién>>, comenzaban a cantar la canción *Arroz con leche*. Y es que el motivo de búsqueda y elección de pareja aparecen tanto en *Arroz con leche*¹³⁸ como en *La viudita*. Veamos algunas versiones.

1

Yo soy la viudita del conde Laurel,
que quiero casarme y no sé con quién.
Pues siendo tan bella no hallaste con quién,
elige a tu gusto aquí tienes cien.
Elijo a esta niña por ser la más bella,
la blanca azucena de todo el jardín.
Y ahora que hallaste la prenda querida,
feliz a su lado pasarás la vida
-contigo sí, contigo no,
contigo viudita me casaré yo.¹³⁹

2

Yo soy la viudita de Santa Isabel,
me quiero casar y no hallo con quién.
El mozo del cura me manda un papel
yo le contesto con otro muy fiel.
Mi madre lo supo. ¡Qué palos me dio!
¡Malhaya sea el hombre Que me enamoró!
Pasé por su casa y estaba llorando,
con un pañuelito se estaba secando.
Me gusta la leche, me gusta el café;
pro más me gustan los ojos de usted.
Me gusta el dinero, me gusta el tabaco;
pero más me gustan los ojos de gato.¹⁴⁰

3

¹³⁸ Respecto al origen del título de la canción, Ana Pelegrín, siguiendo las palabras de Álvaro Gámez comenta que: “Algunas vocablos son rápidas deturpaciones de cancioncillas francesas cantadas en los corros infantiles, el ‘Beau Château’, convertida en el ‘Ambó ató matarile’; o la despedida del colegio: ‘Adieu collage, je me veu marier’, se cambia por el disparatado ‘Arroz con leche, me quiero casar’”. En Ana Pelegrín, “Retahílas...”, p.208-209.

¹³⁹ Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *op. cit.*, p.55.

¹⁴⁰ Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil de México*, p.106.

Yo soy la viudita de Santa Isabel,
me quiero casar y no hallo con quién.
El mozo del cura me manda un papel
y yo le mandé otro con Santa Isabel.
Mi madre lo supo. ¡Qué palos me dio!
¡Malhaya sea el hombre Que me enamoró!
Me gusta la leche, me gusta el café;
pero más me gustan los ojos de usted.
Me gusta el dinero, me gusta el tabaco;
pero más me gustan los ojos de gato.
-contigo sí, contigo no,
contigo mi vida me he de casar.¹⁴¹

Si vemos ahora algunas versiones de *Arroz con leche* nos daremos cuenta que parece ser una síntesis de *La viudita* considerando ciertas distancias.

1

Arroz con leche,
me quiero casar
con un mexicano
que sepa cantar.

El hijo del rey
me manda un papel,
me manda decir que
me case con él.

Con éste sí,
con éste no,
con este mero
me caso yo.¹⁴²

2

Arroz con leche,
me quiero casar
Con una señorita
de San Nicolás.

Que sepa bordar

¹⁴¹ Francisco Moncada, *op. cit.*, pp.108-109.

¹⁴² Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *op. cit.*, p.53.

Que sepa coser
Que sepa abrir la puerta
Para ir a jugar.¹⁴³

3

Arroz con leche,
me quiero casar
con una señorita
que sepa bailar.

Con ésta sí,
con ésta no,
con esta señorita
me caso yo.
(*Arroz con leche* 1)

De las versiones aquí presentadas, tenemos varios elementos narrativos que aparecen en *La viudita*, el más importante es la búsqueda de pareja, pero también tenemos el tópico del mensaje en un papel, las cualidades del prospecto a elegir, y finalmente la fórmula de sorteo. Ésta última, como lo he venido comentando, ha propiciado que canciones distintas se unan entre sí cuando comparten el mismo motivo o elemento temático. Por eso, es que pueden vivir ambos textos en una misma canción. Una versión recogida en Cotija, Michoacán, es claro ejemplo de ello. La parte cantada se centra en *Arroz con leche*, mientras que la parte recitada, es el texto que conocemos como *La viudita*.

Arroz con leche
Me quiero casar
Con una señorita
De esa capital.

Que sepa coser
Que sepa tortear
Que ponga la aguja
En el *campanar* (sic)

Yo soy la viudita
La hija del Rey

¹⁴³ Mercedes Zavala, *Poesía tradicional...*, p. 56.

Que me ando casando
No encuentro con quién
Contigo, si
Contigo, no
Contigo mi vida,
yo me he de casar
Hermoso de Cuba
me manda un papel
Y yo le contesto en el nulo papel
Mi padre lo supo, de palos me dio
Mal haya el hombre que me enamoró
Me gusta la leche, me gusta el café
Pero más me gustan los ojos de usted.
(*Arroz con leche* 1)

Podemos decir que tenemos *La viudita* completa, pues tiene toda la secuencia narrativa de las versiones anteriores mostradas: la búsqueda, el tópico de la correspondencia clandestina, el castigo –por parte del padre en este caso–, la condenación al galán, y finalmente la fórmula de sorteo. Los versos

Contigo, si
Contigo, no
Contigo mi vida,
yo me he de casar

son cruciales en la fusión de estas dos canciones. De tal manera que el texto *La viudita*, por la función que desempeña en los últimos versos, puede fungir ahora como sustituto de la fórmula de sorteo de *Arroz con leche* porque de igual manera termina con una fórmula para elegir:

Me gusta la leche, me gusta el café
Pero más me gustan los ojos de usted.

Reforzando lo anterior, expongo otra versión que se distingue por su brevedad pero la podemos ver como una verdadera síntesis de ambas canciones.

Yo soy la viudita de Santa Isabel
Que quiero casarme y no hallo con quién

Con esta si
con esta no
Con esta señorita
me caso yo.
(*La viudita*)

Búsqueda y elección, las partes fundamentales de ambos textos. Así comprimidas y unidas las canciones constituyen una fórmula. Este podría ser un claro ejemplo de que la vida de algunos textos y canciones dependen no sólo del discurso literario, sino de la estructura de un elemento extra textual: el juego. De ahí que, aunque, en se hable de la búsqueda de pareja para el desposorio, muchas veces sólo sea retórico y en el juego su verdadera función sea la sustitución de roles. La fórmula: “con esta sí/ con ésta no/ con esta señorita me caso yo” no consiste sólo para elegir pareja en un juego, sino para intercambiar roles o papeles.

Es por eso que encontramos una variedad e infinidad de canciones donde el motivo de la elección de pareja y el tópico de “me gustas tú”, continúan apareciendo pero ahora con elementos temáticos diferentes. El tema del desposorio queda desplazado por el objeto principal del juego, el baile. El motivo de la elección de pareja es reemplazada por la función explícita de sustitución de roles. Por ello tenemos las mismas fórmulas en otras canciones. No podemos precisar el origen o la procedencia primigenia de estos versos pero al igual que las coplas, los podemos considerar como estructuras literarias viajeras.

De tal manera que el intercambio y cruce de versos, no es arbitraria ni casual, depende muchas veces de la relación que guardan éstos con el tema del juego o los elementos temáticos del texto.

De las tres versiones de *La viudita* que presento, sólo en la primera versión no tenemos la intromisión de la madre en el asunto.

Es pertinente señalar que ahora no estamos ante la presencia de un emisario de un rey o algún personaje de este tipo, si bien el cura, es una figura que la podemos relacionar con la monarquía, aquí el cura no funge como un ser maravilloso como el rey anteriormente, porque es una autoridad real en la comunidad, y además, el pretendiente es un mozo, un personaje común y corriente, cotidiano. Por un lado el mozo puede tener la connotación de una persona bondadosa por ser precisamente el mozo del cura, pero por otro lado, llega a representar no buena fortuna para la viudita en la segunda y la tercera versiones.

Mi madre lo supo. ¡Qué palos me dio!
¡Malhaya sea el hombre Que me enamoró!

Aquí la madre es otro elemento presente en *Hilitos de oro*, la madre cumple la función de ser la guardiana y cuidadora de sus hijas, aunque en *La viudita* se presenta más como una cuidadora de “las normas sociales” al amonestarla por tener un amorío y no guardar el luto requerido de una viuda.

En la primera versión tenemos la aparición de una voz compasiva con la viudita que destaca sus cualidades y el derecho que tiene a elegir al que más le guste entre varios.

Pues siendo tan bella no hallaste con quién,
elige a tu gusto aquí tienes cien.

En la 2ª versión encontramos también un tono compasivo cuando después de los palos dados por la madre dice:

Pasé por su casa y estaba llorando,
con un pañuelito se estaba secando.

Después tenemos los versos que cumplen una función de fórmula para la elección:

1

-contigo sí, contigo no,
contigo viudita me casaré yo (1ª. versión)

Me gusta la leche, me gusta el café;
 pro más me gustan los ojos de usted.
 Me gusta el dinero, me gusta el tabaco;
 pero más me gustan los ojos de gato.

Como podemos darnos cuenta la tercera versión agrupa las fórmulas de sorteo de las versiones anteriores:

Me gusta la leche, me gusta el café;
 pro más me gustan los ojos de usted.
 Me gusta el dinero, me gusta el tabaco;
 pero más me gustan los ojos de gato.
 -contigo sí, contigo no,
 contigo mi vida me he de casar.

Al ser formulas de sorteo, estos versos pueden cumplir una función extra textual, sin embargo, aunque dentro del texto si rompen con el tono del discurso, no llegan a disparate ni a la incongruencia. De hecho, es precisamente por eso que aparecen en el texto. Porque cumplen una función completamente útil en el juego físico y porque guardan una relación estrecha con los elementos temáticos de la canción: búsqueda y elección de pareja.

3. La música en la lírica tradicional infantil

3.1 Niveles de desarrollo musical

La música es pieza fundamental de la lírica tradicional infantil y no sólo un complemento o mero acompañante. Gran parte de los estudios dedicados a este género han separado estos dos elementos: el literario y el musical. Como he señalado, el propósito de este trabajo es estudiar la interrelación entre ambos; de tal manera que prácticamente se puede demostrar que siempre un texto lírico tradicional infantil está constituido por elementos musicales en

diferentes niveles. Desde un ritmo creado por la repetición de un fonema, hasta una melodía que sostiene varios versos.

Hemos comentado que los elementos musicales son los recursos nemotécnicos más eficaces; pues en muchos casos mantienen vivos en la memoria de los niños o de los adultos los textos aprendidos: “Lo que no he olvidado son las palabras. Las palabras con su música. Porque al mismo tiempo que hacía todo aquel extraordinario juego rítmico mi madre cantaba [...]”¹⁴⁴.

La mímica o las representaciones que sugiera o invite una canción también forman parte de la expresión total de la lírica tradicional infantil, y de igual manera contribuyen con la conservación del texto. Sin embargo esos movimientos están sujetos a la expresión musical, es decir, el juego consiste en realizar los movimientos gestuales o corporales en un tiempo regular determinado por el pulso de la canción.

Cuando se trata de canciones sin movimientos, exclusivamente verbales, y que contienen un texto disparatado, la unidad y la “coherencia” se consigue gracias a la música: “La música es el elemento que da unidad a cada canción”¹⁴⁵ –dice Margit Frenk.

Una canción en el sentido musical, está compuesta de dos elementos: el literario y el musical. Ahora bien, ya vimos parte de los elementos literarios y recursos que componen la lírica tradicional infantil; veamos entonces, los musicales: ritmo y melodía.

Definamos los términos. El ritmo es, en palabras de Claude Abromont y Eugene de Montalembert, “resultado de la organización de las duraciones, los timbres, o los acentos

¹⁴⁴ Antonio Alatorre, *loc cit.*, p.36.

¹⁴⁵ Margit Frenk, “Prólogo”, *CFM*, El Colegio de México, 1975-1985. 5 vols. (vol 1), p.xix.

sucesivos de una frase musical, formada por alturas determinadas o no”¹⁴⁶ Esto es, una ordenación de sonidos y silencios regulados por unidades de tiempo, ya sean cortos o largos. La melodía “es una sucesión ordenada de sonidos musicales, articulada a partir de ritmos y alturas”¹⁴⁷. Es decir, una serie de sonidos ordenados de acuerdo a una gradación de graves y agudos.

A diferencia de los sones y huapangos, y otros géneros que poseen una estructura melódica completamente delineada y definida, la lírica tradicional infantil presenta diferentes niveles de desarrollo musical. Hay textos que presentan atisbos de elementos melódicos hasta otros que presentan un desarrollo melódico completo. También abundan los casos donde los elementos melódicos son prácticamente nulos pero la presencia de elementos rítmicos es determinante, y que varios estudiosos, al percibir esta elemental expresión musical les han llamado frases salmodiadas, sonsonetes, cantinela, etc.

Páginas atrás comenté la diferencia que existe entre una canción y una retahíla (en el ámbito infantil) en palabras de Ana Pelegrín. La distinción radica en el desarrollo melódico y en la estructura de cada una. Mientras una canción presenta un desarrollo melódico mayor y una estructura binaria estrofa-estribillo; la retahíla, carece de estas características, a juicio de Pelegrín. Es aquí donde los niveles de desarrollo melódico son determinantes, ya que las canciones o las retahílas están contenidas en melodías que presentan distintos niveles de desarrollo musical.

¹⁴⁶ Claude Abromont y Eugene de Montalembert. *Teoría de la Música*. trad. Alejandro Pérez Sáez, FCE, México, 2005, p. 554. Cuando aludo al término esquema rítmico me refiero a la serie de figuras musicales y silencios que determinan el ritmo en un texto.

¹⁴⁷ *Ibid.* El término esquema melódico o línea melódica se refiere a una parte de una melodía, o bien a una melodía completa.

Aunque Pelegrín privilegia lo literario se equivoca al decir que, musicalmente, una canción tiene un desarrollo melódico más complejo que una retahíla. Tal afirmación resulta demasiado general, porque hay canciones con estructura estrofa-estribillo (*La huerfanita*) con una sola línea melódica y retahílas con igual desarrollo melódico (*Los diez perritos*, *Vamos a contar mentiras*). Así tenemos que en *La huerfanita*:

*Pobrecita huerfanita,
sin su padre y sin su madre;
la echaremos a la calle
a llorar su desventura.*

Quando yo tenía mis padres,
me vestían de oro y plata;
ahora que ya no los tengo,
me visten de hoja de lata.¹⁴⁸

Po-bre - ci - ta huer - fa - ni - ta sin su pa - dre sin su ma - dre lae - cha -
re - mos a la ca - lle a llo rar su des ven tu ra

Cada verso está constituido en una semifrase, de tal manera que una frase melódica completa abarca dos versos. La misma línea melódica se repite para los versos siguientes. Y bajo esta misma se desarrolla la estrofa de la solista. Nos damos cuenta que es una melodía básicamente repetitiva. Como es una sola frase para todos los versos, es de esperarse que estos los acentos verbales se adapten a los acentos musicales y que mantengan el mismo número de sílabas. Métricamente estamos ante una cuarteta de octosilábica con rima

¹⁴⁸ Francisco Moncada, *op.cit.*, pp. 90-91. El subrayado es mío.

asonante en los versos 2 y 3, una rima libre en el primero y cuarto versos; y una cuarteta con rima consonante en los versos pares y rima libre en los nones.

Ahora bien, tomando en cuenta que la frase abarca dos versos, el esquema métrico quedaría de la siguiente manera:

oo óo òo óo

Donde los grupos fónicos representan cada compás, y los acentos verbales coinciden con los tiempos fuertes del esquema rítmico:



La melodía empieza con dos notas en anacrusa¹⁴⁹ que son las dos primeras sílabas con que inicia cada verso. Podemos observar que el esquema rítmico se repite para cada semifrase, por lo que se trata de una composición isorrítmica¹⁵⁰, y aunque la síncopa trate de romper la monotonía rítmica al marcar un acento que se contrapone a la sílaba tónica de las palabras “huerfanita”, “madre”, “calle”, no se pierde el carácter reiterativo. En el aspecto melódico presenta una amplitud melódica de 6ª menor, esto es, de un Do 5 sostenido a un La 5; y en cuanto a su evolución o desarrollo melódico, podemos confirmar que efectivamente es tonal ya que presenta más de un motivo musical. Son frecuentes los saltos de tercera mayor ascendente (Re5 a Fa5 sostenido), inicia con la 5ª justa de la tónica para descender sobre el acorde a la tónica; es una composición de Estructura simple primaria porque está formada

¹⁴⁹ Nota o grupo de notas que preceden la caída del primer tiempo o tiempo fuerte del compás. *Vid* Claude Abromont y Eugene de Montalembert, *op. cit.*, p.536.

¹⁵⁰ Esquemas rítmicos que se repiten a manera *obstinato*. *Vid*. Ma. Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, *Canciones infantiles de transmisión oral en la región de Murcia*, Universidad de Murcia, España, 2003. p.7.

por una sola frase que se repite¹⁵¹. La estructura literaria (estrofa-estribillo) es a lo que Pelegrín llama canción sin tomar en cuenta el nivel de desarrollo musical.

La melodía de *Los diez perritos*¹⁵² es

Yo te - ní - a diez pe rri tos yo te - ní a diez pe rri tos yu-no se ca-yóen la
 6
 nie - ve ya no más me que-dan nue - ve nue - ve nue - ve nue - ve nue-ve

Para Pelegrín se trata de una retahíla, y acepto que presenta una semejanza con *La huerfanita*¹⁵³: una misma frase sostiene gran parte del texto. Sin embargo, la estructura musical de *Los diez perritos* es más variada: su ámbito melódico es mucho más amplio, tiene una extensión melódica compuesta, o sea, superior a la octava. La nota más grave es un La₄ y la más aguda un Re₆. Esto es resaltante ya que los ámbitos melódicos consideradamente amplios son escasos en la lírica tradicional infantil. Es una composición tonal hecha de una frase que podemos dividir en dos semifrases y un motivo que funciona como coda. La primera semifrase está compuesta de un motivo que se repite al igual que el primer verso “yo tenía diez perritos”; en la anacrusa del cuarto compás, la segunda frase sostiene los versos “uno se cayó en la nieve” y “ya no más me quedan nueve”; y aunque tenemos una cadencia perfecta aparece una especie de coda que sostiene el enunciado

¹⁵¹ Existen otras versiones que podemos catalogar de estructuras mixtas, o sea composiciones melódicas con un recitado.

¹⁵² Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil...*, p. 151. Posiblemente varias transcripciones de Mendoza sufrieron algún arreglo.

¹⁵³ Que para Pelegrín es una canción, es decir, que tiene mayor desarrollo musical que una retahíla.

repetitivo “nueve, nueve, nueve, nueve” que prolonga la conclusión; esta línea melódica presenta saltos interválicos de 3ª menor y mayor para acabar en tónica.

El esquema métrico del texto quedaría de la siguiente forma:

oo óo òo óo / oo óo òo óo Yo tenía diez perritos ,/ yo tenía diez perritos

oo óo òo óo / oo óo òo óo uno se cayó a la nieve / ya no más me quedan nueve

óo óo óo óo nueve, nueve, nueve, nueve.

Y el esquema rítmico que prevalece en toda la composición es el siguiente:



con una pequeña diferencia en la coda:



Las características de la composición son las siguientes: en el aspecto rítmico tenemos que es homorrítmica porque presenta el mismo esquema rítmico con pequeñas modificaciones.

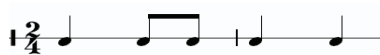
En el aspecto melódico: presenta un ámbito melódico de escala diatónica considerablemente amplio; presenta saltos melódicos de 4ª justa y son constante los saltos de 3ª menor descendentes; es tonal ya que presenta más de un motivo y una cadencia perfecta; en cuanto a la forma podemos decir que ostenta Estructura simple mixta porque la forman una frase y un motivo que funciona como coda. A comparación con *La huerfanita*, *Los diez perritos* no presentan un desarrollo melódico menor.

Ahora veamos un ejemplo de lo que Pelegrin considera propiamente una retahíla:

Luna, lunera,
casabelera,
debajo la cama
tienes la cena.
cinco pollitos
y una ternera.
luna, lunera
cascabelera.¹⁵⁴



En comparación con las anteriores, se trata de una estructura musical menor. Musicalmente está formada por dos pequeños motivos, que se repiten para sostener cuatro versos. Se trata de una composición isorrítmica con un esquema rítmico bastante básico:



Con la repetición rítmica a manera de *obstinato* y sus motivos estáticos podríamos pensar que se trata más de un sonsonete o una frase salmodiada (canción premelódica) que de una composición melódica; sin embargo la amplitud de 6ª mayor incompleta¹⁵⁵ (de Re5 a Si 5), y los saltos interválicos de 3ª mayor ascendente y descendente (Sol5- Si5, Si5 -Sol5) y de 4ª justa (Sol5- Re5) dotan a la composición de un carácter melódico que si bien no se

¹⁵⁴ Ana Pelegrín, “Literatura de tradición oral...”, pp. 34-35.

¹⁵⁵ El uso del término “defectivo” o incompleto engloba a las canciones que construyen con tres, con cuatro o cinco sonidos en una amplitud interválica de 6ª. En este caso a la pieza en cuestión le falta sólo la nota “la 5” para presentar un amplitud melódica completa de 6ª mayor. Señalar la amplitud melódica o su extensión interválica, así como el número de notas con que cuenta una composición, tiene la función de identificar el grado de dificultad melódica que presenta una composición musical de este tipo. Vid Ma. Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, *op. cit.*, p. 7.

desarrolla ampliamente, sí está lejos de la recitación y de la salmodia¹⁵⁶. Y a pesar de que los motivos que presentan son breves sin evolución, podemos considerar que esta pieza es, en términos de los conceptos de análisis que hemos empleado, una composición tonal pese a su brevedad, y presenta una Estructura simple primaria.

Veamos ahora otra pieza que Pelegrín cataloga como una canción:

Todas las monjas
se van a acostar.
La madre Abadesa
se queda a rezar,
se queda a rezar,
se queda a rezar.¹⁵⁷

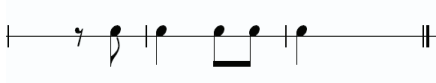
Tenemos un esquema rítmico con leves diferencias que sostienen rítmicamente el texto.

Aparece una anacrusa que se integra al esquema rítmico inicial:

Después, a manera de pequeña coda, se repite el motivo con la anacrusa para finalizar:

¹⁵⁶ Para las maestras de Murcia un sonsonete no sólo lo constituye un ritmo reiterativo sino también un esquema melódico que presenta regularmente un ámbito melódico no mayor de 4ª justa.

¹⁵⁷ Ana Pelegrín, "Literatura de tradición oral...", pp. 46-47.



Podemos considerar a esta pequeña pieza como una composición isorrítmica ya que las modificaciones son tan breves que no afectan en gran medida el esquema rítmico y no pierde el carácter repetitivo de *obstinato*. Melódicamente, se trata de una composición premelódica¹⁵⁸, sólo dos notas integran el esquema melódico de toda la pieza sin que haya una evolución; por consiguiente no podemos considerarla tonal; la amplitud interválica queda reducida solamente a una 2ª mayor (Sol5-La5). Esto es lo que se reconoce básicamente como sonsonete. En nota a la canción, la misma Ana Pelegrín señala el carácter recitativo de la pieza: <<la tradición indica que se salmodia al quemar papeles>>. Tenemos entonces que esta canción es atonal, premelódica e isorrítmica, y aunque la retahíla presenta la misma característica en el aspecto rítmico, la diferencia sustancial radica en que posee una estructura melódica que remite a una tonalidad; o sea, tiene un nivel de desarrollo melódico mayor.

Con los ejemplos mostrados, nos damos cuenta que no siempre la canción presenta un nivel de desarrollo melódico más alto que la retahíla. Y que los niveles de desarrollo melódico pueden variar independientemente a su forma literaria.

En resumen, de los ejemplos anteriores sólo analizando su construcción musical nos dimos cuenta del grado de desarrollo melódico que presentan cada uno. Literariamente puede ser acertado, como lo demuestra Pelegrín en sus trabajos, establecer cuál es una canción y cual una retahíla. Pero, musicalmente, se puede ser más preciso si nos referimos a niveles de

¹⁵⁸ Las maestras de Murcia, bajo este término han denominado a todas aquellas canciones “que constan de un solo motivo sin evolución o desarrollo. [...] La características general que las individualiza del resto de de canciones es la de presentar un motivo que, al repetirse, confiere a la mayoría de estas canciones esa cualidad tan infantil de sonsonete reiterativo.” En Ma. Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez. *op. cit.*, p. 20.

desarrollo melódico en la lírica tradicional infantil. Se demostró que los textos considerados canciones presentaron un desarrollo melódico y una construcción musical no mayor que las llamadas retahílas, en un caso; y en el otro, a la inversa, la canción resultó mostrar, incluso, menos riqueza rítmica y melódica que una retahíla. Lo trascendente es que todo el acervo poético infantil presenta diferentes grados de desarrollo musical, trátase de “retahílas” o “canciones”. De tal manera que si se quiere ser preciso al clasificar textos de la tradición infantil sería más adecuado matizar las definiciones de los géneros y tomar en cuenta el aspecto musical.

3.2 La relación texto-música.

Diego Catalán señala que a diferencia del Romancero, no podemos encontrar en la lírica infantil un tema desarrollado sino más bien elementos narrativos o elementos temáticos¹⁵⁹. A diferencia del romance o del corrido, géneros poéticos de carácter narrativo, la lírica infantil tiene una función específica: acompañar o ser un juego. Se dice o se canta un texto mientras se hace una actividad física determinada, o incluso, la enunciación de dicho texto es el juego mismo. Si bien la sonoridad, el ritmo y la musicalidad de la palabra están presentes en los géneros literarios de tradición oral, en la lírica tradicional infantil desarrollan una función aún más relevante. Para el niño, el sinsentido, las repeticiones, las onomatopeyas y en general el ritmo de la palabra, están por encima del texto. Una canción infantil debe estructurarse o apoyarse en elementos musicales accesibles para los niños y, sobretodo, la intriga debe ser concreta: alguien perdió diez perritos por diferentes causas, por ejemplo. Cuando las distintas estrofas o partes del texto no guardan entre sí una

¹⁵⁹ “El romance tradicional...”. *Loc. cit.*

coherencia explícita, la música proporciona la unidad a la canción, tal como ocurre en *La víbora de la mar*, *La pájara pinta*, *Naranja dulce* entre otras. Pareciera que los niños son conocedores innatos de los recursos nemotécnicos por excelencia: la repetición, la musicalidad, el ritmo, etc. y estos pueden estar por encima del significado de un texto, el significante para el niño, es todo el juego en sí, ya sea verbal o físico.

En las canciones infantiles que se originaron de romances es donde encontramos un mayor desarrollo narrativo, esto es, una secuencia de hechos que inician y terminan de una manera determinada dando un sentido de unidad. En varios de estos romances encontramos ciertos versos que se repiten tal como ocurre en algunas versiones de *Mambrú* y con el maullido musicalizado de algunas versiones de *Don gato*.

En el caso de *Mambrú*, los elementos narrativos están enmarcados por frases que, sin ser estribillos propiamente dichos, pueden o no relacionarse con la intriga y dotan a la narración de sentido lúdico y musical.

Respecto de este romance, Mercedes Díaz Roig comenta que existen dos tipos de versiones en cuanto a la estructura narrativa: “la común, que comienza la historia con la ausencia de Mambrú y otra, minoritaria, que relata con mayor o menor detalle sucesos anteriores (nacimiento, bautizo, ascenso a general, etc.)”.¹⁶⁰ De las cuatro versiones que presento¹⁶¹ una de ellas comienza con el elemento biográfico del nacimiento del protagonista y de ahí se brinca hasta que se recibe la noticia de su muerte. En los otros ejemplos tenemos las secuencias de hechos más comunes: la partida de Mambrú, la llegada de un mensajero o de noticias, la notificación de la muerte de Mambrú y su entierro.

¹⁶⁰ *Romancero Tradicional de América*, p. 185.

¹⁶¹ Trabajo cuatro versiones recogidas en diferentes años (15 años de diferencia) en la zona del altiplano.

La estructura general de *Mambrú* es una narración adornada con repeticiones y frases ornamentales como el nombre de las notas musicales. Al contrario de *Delgadina*, en *Mambrú* algunos de los estribillos no sólo son artefactos musicales, sino que algunas frases que funcionan como estribillo sí guardan un sentido con respecto al texto. Además, la estructura literaria que presentan varias versiones obedece a una estructura musical.

Para ser un poco más claro quisiera esquematizar la estructura narrativa del romance y mostrar los ejemplos.

Si despojamos el romance de las repeticiones y de las frases ornamentales que funcionan a manera de estribillos, quedan descubiertos los elementos narrativos que constituyen la intriga de

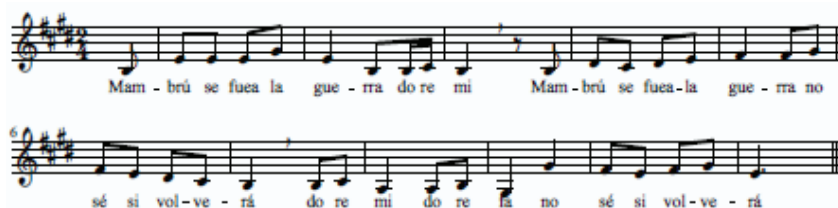
Mambrú.

1

1	Mambrú se fue a la guerra	<i>do re mi</i>
2	<i>Mambrú se fue a la guerra</i>	no sé si volverá
	<i>do re mi fa sol la</i>	<i>no sé si volverá</i>
4	por ahí viene un soldado	<i>do re mi</i>
5	<i>por ahí viene un soldado</i>	que noticias traerá
	<i>do re mi fa sol la</i>	<i>que noticias traerá</i>
7	las noticias que yo traigo	<i>do re mi</i>
8	<i>las noticias que yo traigo</i>	es que Mambrú ha muerto ya
	<i>do re mi fa sol la</i>	<i>es que mambrú ha muerto ya</i>
10	lo vieron en el puente	<i>do re mi</i>
11	<i>lo vieron en el puente</i>	peleando con valor
	<i>do re mi fa sol la</i>	<i>peleando con valor</i>
12	Entre tres zopilotes	<i>do re mi</i>
13	<i>Entre tres zopilotes</i>	lo llevan a enterrar
	<i>do re mi fa sol la</i>	<i>lo llevan a enterrar (Mambrú 1)</i>

En el primer hemistiquio del primer verso y en el segundo hemistiquio del segundo verso tenemos lo que llamaríamos núcleo narrativo: «**Mambrú se fue a la guerra... no sé si**

volverá». Podríamos pronunciar sólo los núcleos narrativos y tenemos la historia completa; sin embargo el aspecto musical juega un papel importante. La estructura textual está determinada por un desarrollo melódico completo, por lo que se deben tomar en cuenta las repeticiones.



La estructura musical en este ejemplo, consta de tres frases; cada una sostiene a un verso con sus dos hemistiquios.

El nombre de las notas musicales nada tiene qué ver con la narración, sin embargo cumplen un papel importante en la ejecución: además de dotar de sentido musical a la narración, cumplen la tarea de cubrir una línea melódica preestablecida. Si éstas no se cantaran, el texto sería incompleto a nivel de la performance.

Bien podríamos recitar solo los núcleos narrativos y tendríamos la historia. Sin embargo, para la comunidad infantil es insuficiente; las repeticiones cumplen dos funciones, dentro del texto y fuera de él. Dentro, destacan el valor musical del texto; y fuera, las frases ornamentales y repeticiones sirven para integrar a la comunidad a la interpretación del texto o hacer alguna escenificación o un acto de mímica.

En la siguiente versión, no obstante las variantes significativas respecto de la anterior, el esquema melódico es prácticamente igual: la misma estructura narrativa y el mismo juego de estribillos:

Un niño nació en Francia *do, re, mi*
 un niño nació en Francia **muy bello y sin igual**
do, re, mi, fa, sol, la, muy bello y sin igual.
Ahí viene un pajarillo *do, re, mi*
 ahí viene un pajarillo **qué noticias traerá**
do, re, mi, fa, sol, la, qué noticias traerá.
—Las noticias que traigo, *do, re, mi*
 las noticias que traigo **que Mauro ha muerto ya**
do, re, mi, fa, sol, la, que Mauro ha muerto ya.
Y en caja de terciopelo *do, re, mi*
 y en caja de terciopelo, **lo llevan a enterrar.**
Do, re, mi, fa, sol, la, lo llevan a enterrar.¹⁶²

Es una versión mucho más sintética, pero que nos ofrece un dato extra: el origen francés del personaje. Podríamos decir que la secuencia narrativa permanece: ausencia de Mambrú o la mención a Mambrú, llegada de la carta por parte de un tercero, el mensaje y el funeral.



Vemos que conserva la misma estructura melódica que el primer ejemplo aunque existan diferencias en el primer hemistiquio. El hecho de que ambas versiones incluyan la mención de las notas «do re mi», «do re mi fa sol la» influye en que presenten una estructura musical idéntica.

En la siguiente versión tenemos «que dolor, qué dolor, qué pena» como estribillo. Esto nos ofrece un rasgo interesante, pues la variante textual del segundo hemistiquio del primer verso propicia una variante melódica:

¹⁶² Informó: Juana Roque, 72 años. Vendedora de periódicos. Doctor Arroyo, Nuevo León. Recogió: MZGC. 3 de abril de 1994.



Dicha variante ocasiona que la primera frase extienda la línea melódica y ocupe un compás más.

3

Mambrú se fue a a guerra *qué dolor qué dolor qué pena*
 Mambrú se fue a la guerra, *qué noticias nos traerá,*
do, re, mi, do, re, fa, *qué noticias traerá.*
 Ahí viene su paje *ay, qué calor, qué calor que hace,*
 ahí viene su paje *qué noticias nos traerá*
do, re, mi, do, re, fa, *qué noticias nos traerá.*
 —Las noticias que yo traigo *qué dolor qué dolor, me caigo*
 las noticias que yo traigo *dan ganas de llorar*
do, re, mi, do, re, fa, *dan ganas de llorar.*
 Que Mambrú se ha muerto *qué dolor, qué dolor, qué muerto*
 que Mambrú se ha muerto *y lo llevan a enterrar*
do, re, mi, do, re, fa, *y lo llevan a enterrar.*¹⁶³

Aquí tal vez no podríamos hablar completamente de estribillos ornamentales sin relación con la narración, pero los esquemas melódicos seguirían constantes sólo con pequeñas variantes:



¹⁶³ Informante: Cristal Vázquez Martínez, 12 años, Altamira, Mpo. Fresnillo, Zacatecas. Recogió: MZGC, 12 de agosto de 1993.

En el aspecto literario, el segundo hemistiquio del primer verso es una frase que responde al elemento narrativo enunciado. Aunque la respuesta es un tanto lúdica y suaviza la sobriedad del primer elemento narrativo, tiene un carácter ilustrativo y reiterativo. Como podemos apreciar, en este hemistiquio se reitera el pesar del cumplimiento de su deber al ir a la guerra «que dolor, que dolor, que pena», además de ser una especie de prolepsis. El segundo hemistiquio del segundo verso «ay qué calor, que calor, qué hace» no sólo es destacable por la rima interna que hace con el primer hemistiquio del segundo verso sino por su carácter ilustrativo: el paje viene de lejos soportando inclemencias del calor para dar la noticia fatal, el hemistiquio «qué dolor, qué dolor qué me caigo» no sólo funciona como una rima consonante sino que refuerza el carácter trágico de la noticia pues mensajero se siente desfallecer. El siguiente «qué dolor, qué dolor, qué muerto» tan sólo reitera el pesar por la muerte del personaje.

La expresión emotiva del yo lírico, y la cualidad rítmica de la anáfora las encontramos en las frases «que dolor, que dolor», «qué calor, que calor», etc. De tal manera que las repeticiones proporcionan elementos líricos a la secuencia narrativa. La estructura melódica también sufre una pequeña variante: aumenta un compás más que la anterior. Mientras que el «do re mi» del primer verso ocupa dos compases, la repetición «qué dolor, qué dolor, qué pena» ocupa tres. Si altera la estructura textual también se alterará la estructura melódica y viceversa.

La siguiente versión al igual que la anterior presenta expresiones líricas que funcionan también como respuestas al primer elemento narrativo de cada verso:

4

Mambrú se fue a la guerra *mire usted, mire usted, qué condena,*

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá, no sé cuándo vendrá
 Sube a la torre, niño, *mire usted, mire usted, qué chiquillo*
 sube a la torre, niño, a ver si viene ya, a ver si viene ya.
 —Ahí viene un pajarillo *mire usted, mire usted, qué chiquillo*
 qué noticias traerá, qué noticias traerá qué noticias traerá.
 —La noticia que traigo *mire usted, mire usted, que me caigo*
 la noticia que traigo: Mambrú ha muerto ya, Mambrú ha muerto ya.
 En caja terciopelo *mire usted, mire usted, qué contelo*
 en caja terciopelo lo llevan a enterrar, lo llevan a enterrar.
 Arriba de la caja *mire usted, mire usted, qué mortaja*
 arriba de la caja tres pajarillos van, tres pajarillos van.
 Los pajarillos cantan *mire usted, mire usted, qué garganta*
 los pajarillos cantan el pío, pío, pa, el pío, pío, pa..¹⁶⁴

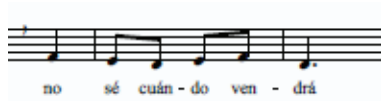
En esta versión los estribillos establecen una rima interna en los hemistiquios impares y funcionan como respuesta a un elemento narrativo sin aportar más datos a la narración, pero sin llegar al disparate.

La unidad melódica se emparenta completamente con la unidad textual de cada hemistiquio:



Como se advierte, tenemos dos frases y una semifrase. Para cada hemistiquio corresponde una frase: «Mambrú se fue a la guerra mire usted, mire usted qué condena»; «Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá»; entonces la semifrase la encontramos en la repetición del elemento narrativo «no sé cuándo vendrá». Esta semifrase es oportuna y afortunada pues es una línea melódica concluyente, la cual da la sensación de cierre de una idea melódica completa. Así, aunque carezca de la línea melódica que sostiene el verso «do re mi fa sol la» de las otras versiones, la repetición del último elemento narrativo:

¹⁶⁴ Informaron: Josué, Juan y Alicia Vidales Cerda, 8, 9 y 10 años. Ahualulco, San Luis Potosí
 Recogió: MZGC. 26 de octubre de 1986.



proporciona una sensación de conclusión y de unidad entre la frase verbal y la frase musical. Como podemos ver, en esta versión, el núcleo narrativo se encuentra en dos versos cuando en las anteriores lo encontrábamos en tres. Esta forma binaria constituye una característica particular de esta versión: hallamos una estructura a manera de encadenamiento. (Recordemos que en la lírica infantil no son pocas las canciones que el último elemento de una estrofa o un verso es con el que inicia el siguiente). Esto ocurre con excepción del segundo y del tercer verso:

Mambrú se fue a la guerra, **no sé cuándo vendrá.**
Sube a la torre, niño, *mire usted, mire usted, qué chiquillo*

En los demás encontramos el siguiente encadenamiento:

sube a la torre, niño, a ver si viene ya.
 —Ahí viene un pajarillo *mire usted, mire usted, qué chiquillo*
 qué noticias traerá, qué noticias traerá.
 —La noticia que traigo *mire usted, mire usted, que me caigo*
 la noticia que traigo: Mambrú ha muerto ya.
 En caja de terciopelo *mire usted, mire usted, qué contelo*
 en caja terciopelo lo llevan a enterrar.
 Arriba de la caja *mire usted, mire usted, qué mortaja*
 arriba de la caja tres pajarillos van.
 Los pajarillos cantan *mire usted, mire usted, qué garganta*
 los pajarillos cantan el pío, pío, pa, el pío, pío, pa.

En el verso que termina con «contelo» podríamos estar, aquí sí, frente, un disparate con tal de conservar el ritmo y la rima.

En el último verso se insertan onomatopeyas que cumplen una función narrativa mínima (elemento narrativo) además de una función rítmica: la sílaba “pa”, al rimar con “van” da la

pauta para cerrar rítmicamente la canción, y la repetición del «pío, pío pa» es obligada por la secuencia melódica que se ha presentado en la canción, para dar el final de la frase musical.

En conclusión, los elementos narrativos se agrupan en un sistema de fórmulas en el que viven y se conservan algunos textos de la tradición infantil dados por un esquema melódico establecido. El texto se organiza y se agrupa según la melodía de la misma manera que las repeticiones y la estructura textual obedecen, en gran medida, un esquema melódico. En la lírica tradicional infantil, los elementos líricos dan cabida a la representación mímica de lo enunciado: «qué dolor, qué dolor qué me caigo» y «qué calor qué calor qué hace». Además, las repeticiones y frases ornamentales sostenidas por un esquema melódico completo garantizarán la conservación del texto.

Lo anterior nos lleva a pensar que hay varios casos en la lírica infantil en que los elementos musicales han contribuido a la conservación de ciertos textos narrativos. Cuando se pierde la melodía de un texto y se le adapta otra, puede aún recuperarse y mantener su vigencia, por ejemplo *Don gato*, romance que en la lírica infantil mexicana parecía estar a punto de perderse pues se conservaba sólo en la memoria de los viejos, pero que por datos de recolecciones recientes se advierte que se le ha adaptado otra melodía y comienza a revitalizarse y difundirse de nuevo. Sin embargo, hay otros casos en los que no se sustituye la melodía perdida y esto contribuye –entre otros factores- a la extinción del texto del ámbito infantil, como ha sucedido con *La viudita del Conde Laurel* o *Delgadina*.

En cambio, en *Mambrú* -uno de los textos líricos narrativos más conocidos-, encontramos una estructura melódica de las versiones sin diferencias relevantes que presupongan una pérdida gradual de la melodía; al contrario, todas conservan el mismo patrón melódico con

sus respectivas variantes. Hay una clara relación entre el texto y la música que lo mantienen vigente en el acervo infantil.

3.3 Cruce de versos, fusión de textos e “identidad melódica”

La lírica tradicional infantil en su proceso de conservación puede presentar varios fenómenos que en muchos casos nos sirven como indicadores para determinar la forma en la que vive un texto. Por eso no es extraño encontrar regularmente cruce de versos y melodías, o una fusión de textos. Según por las canciones recopiladas nos dimos cuenta que lo anterior sucede en el aspecto musical y literario por varias razones:

A. Por “Identidad melódica”. Nos referimos a las canciones que presentan esquemas rítmicos y melódicos idénticos pero la estructura de juego y el texto son completamente diferentes. Este fenómeno puede provocar que en el momento de la ejecución se pueda dar una fusión de textos involuntaria. Como ejemplo de esto tenemos *La rueda de san miguel*¹⁶⁵:



A la rue-daa la rue-da de San Mi - guel San Mi - guel to - dos
tren su ca - ja de miel a lo ma - du - ro a lo se -
gu - ro que se vol - tee fu - la - no de bu - rro.

Y *La víbora de la mar*¹⁶⁶:

¹⁶⁵ Francisco Moncada, *op.cit.*, p. 97.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 135.

A la ví-bo-ra, ví-bo-ra de la mar de la mar, por a - qui pue-den pa -
sar; el dea-de - an - te co - rre mu - cho y el dea - trás se que - da - rá, tras, tras, tras.

Ambas canciones, en sus primeros cuatro compases, presentan un idéntico esquema melódico y rítmico. Si las transportamos a la misma tonalidad apreciaremos mejor la comparación:

La rueda de San Miguel

A la rue-daa la rue-da de San Mi - guel San Mi - guel to-dos tren su ca-ja de miel

La víbora de la mar

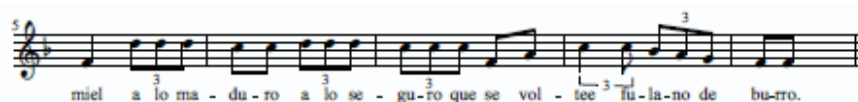
A la ví-bo-ra, ví-bo-ra de la mar de la mar, por a - qui pue-den pa - sar;

Como podemos ver, aunque en el cuarto compás del primer pentagrama tenemos un tresillo y, en el segundo, corcheas, es notorio el gran parecido entre ambos esquemas melódicos. La melodía que sostiene los versos <<A la rueda, rueda de San miguel, San Miguel / todos traen su caja de miel>>, es la prácticamente la misma que sostiene los versos <<A la víbora, víbora de la mar, de la mar, / por aquí pueden pasar>> con una diferencia mínima, sólo se repite una nota para formar el tresillo:

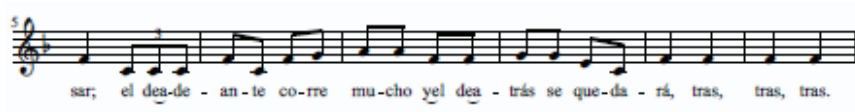
- qui pue-den pa - sar;

tren su ca-ja de miel

A partir del quinto compás cada canción toma su rumbo y se suspende la “identidad melódica”. En *La rueda de San Miguel* se da una combinación de corcheas y tresillos:



Y en *la víbora de la mar*, una sucesión de corcheas para terminar con cuatro negras que funcionan como pequeña coda.



Tenemos otro caso de “identidad melódica” entre *A pares y nones* y la primera parte de *A Madrú Señores*. Salvo por una nota que si bien no está en la misma altura, está a un intervalo de octava (un mi⁵ y un mi⁶), ambas presentan (en las versiones aquí mostradas) idéntica melodía:

*A Madrú Señores*¹⁶⁷:



Esta melodía sostiene los versos:

A Madrú señores vengo de la Habana
de cortar manzanas para doña Juana.
La mano derecha y después la izquierda;
y después de lado y después costado;
y le doy la vuelta con su reverencia.

Y aunque los indicadores de compás sean completamente diferentes -“2/4” y “4/4”- el esquema melódico y rítmico es prácticamente idéntico al de *A pares y nones* salvo por la omisión del Do⁵ final y el Mi⁵ en lugar del Mi⁶:

¹⁶⁷ *Ibid*, p.144.



Resulta inquietante que la “identidad melódica” tenga lugar en casos donde el tema y la forma del juego son completamente diferentes y no hay ninguna relación directa en temas, motivos o formas de juego; simplemente se da una gran semejanza entre los esquemas melódicos y rítmicos de diferentes canciones.

B. Textos que tratan temas o motivos similares. Los temas y motivos también influyen en la fusión de textos y de estructuras melódicas y rítmicas. Tenemos como ejemplo *La viudita*¹⁶⁸, donde el motivo central es la búsqueda y elección de pareja. Como ya lo expusimos no sólo se da la fusión o intercambio de versos entre los textos, sino también un cruce de líneas melódicas y versos entre diferentes canciones. *La viudita* y *Arroz con leche* presentan un esquema melódico similar:

La viudita



Arroz con leche (Arroz con leche 2)

¹⁶⁸ *Ibid*, p.109.

A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar con u - na se - ño -
 ri - ta de la ca - pi - tal. Que se - pa co - ser, que se - pa tor -
 tear, que pon - ga laa - gu - ja en el cam - pa - nar.

A primera vista podemos ver que la medida de compás y las figuras rítmicas son las diferencias destacables, pero los esquemas melódicos presentan el mismo camino de intervalos:

Yo soy la viu - di - ta de San - tal - sa - bel, me quie - ro ca - sar y no ha - llo con quién. |

A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar con u - na se - ño - ri - ta de la ca - pi - tal.

Si seguimos ambas canciones casilla por casilla nos damos cuenta que la diferencia únicamente radica en la medida, la cual obliga a repetir ciertas notas para cuadrar el compás, o bien aparecen ciertas pausas que dependen del texto.

El mo - zo del cu - ra me man - da un pa - pel y yo le man - doo - tro con San - tal - sa - bel.

Que se - pa co - ser, que se - pa tor - tear, que pon - ga laa - gu - ja en el cam - pa - nar.

Incluso hay versiones donde no sólo se da una fusión de textos, sino también “identidad melódica”:

*La viudita del conde Laurel*¹⁶⁹



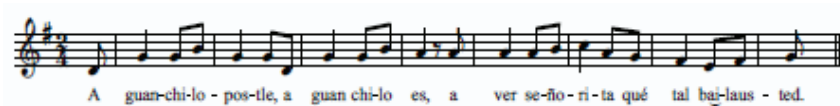
Es difícil precisar si la melodía de *Arroz con leche* es una derivación de *La viudita*; pero lo que sí podemos asegurar es que, aunque el tema de algunos textos cambie, es posible que las estructuras de los juegos permanezcan al igual que los esquemas melódicos.

Tenemos por ejemplo el caso del *A guanchilopostle*¹⁷⁰. Donde en la mayoría de las versiones recogidas, un participante se encuentra, ya sea dentro de un círculo o frente un grupo, bailando, y elegirá a otro que ocupará su lugar.



Aquí el tema del desposorio ha quedado desplazado por el del baile, y el motivo de búsqueda de pareja, es remplazado por el de sustitución de roles, pero la “identidad melódica” se conserva:

A guanchilopostle



Arroz con leche

¹⁶⁹ *Naranja dulce...*, (fonograma)

¹⁷⁰ *¿A qué jugamos?*, CONAFE, s/a.



C. Adaptación de una melodía a un texto. Cuando se conoce un texto sin su melodía es frecuente que algún trasmisor adopte una estructura musical de a algún otro texto para cantarla. En este caso se abre un complejo proceso de adaptación en el cual, básicamente, el informante debe poseer cierto ingenio para empatar aspectos musicales con los literarios: la métrica y los acentos.

Esto suele ser muy común y hasta cierto punto “muy normal” en textos que viven en la tradición oral. Andrés Senestrosa decía que parte de la característica particular de los corridos era la gran flexibilidad de sus líneas melódicas para adaptarse a cualquier texto.

Independientemente de lo que podamos discutir con Senestrosa, lo importante es tener en cuenta que el préstamo de melodías o textos es un *modus vivendi* de la tradición oral. Cuando a los informantes se pregunta qué hacen si recuerdan muy bien un texto pero no su melodía, responden de manera muy natural: <<pos le ponemos otra>>.

Regularmente, es un fenómeno en el que pocas veces podemos saber que no se logre, puesto que simplemente no se usará; y si se consigue, estaremos ante un proceso de conservación donde la música sirve de salvaguarda, pues garantiza de alguna manera, la pervivencia de un texto lírico. Aunque puede suceder que al perder los recursos propiamente musicales se refugie en otra forma de vida, es decir cambia de género. Tal es el caso de *Don gato*, donde la prosa sirve como último albergue y esperanza de vida, una vez que ciertos recursos musicales no fueron empleados para revitalizar el texto cuando se perdieron. Tal como lo comenta Mercedes Zavala:

Varios informantes adultos recordaban haberlo oído cuando eran niños y, a pesar de que conocían el argumento, no pudieron reconstruir más allá del primer verso. Una de las versiones que recogí presenta un fenómeno que puede anunciar una alteración en el modo de vida del texto: la informante señaló que era una canción, pero que terminaba como cuento. La pérdida de la melodía propició el olvido de las rimas y el ritmo; sin embargo, la parte en prosa revela el conocimiento del texto de manera que, por el contenido, se convierte en una versión bastante completa.¹⁷¹

Aquí tenemos que si bien *Don gato* encuentra en la prosa otra manera de vivir, los aspectos, ya no musicales, sino, incluso los líricos como la rima y la métrica se han perdido.

Sin embargo, existen casos en los que, siendo fieles al género canción, adoptaron otra melodía a fin de mantener vivo el texto en su condición original.

Si bien la versión aquí presentada muestra variantes significativas en el texto que bien valdrían la pena comentar, me centraré sólo en señalar los aspectos musicales que refieren al préstamo de melodías.

El diseño melódico recogido en Guadalcázar es el siguiente:

Como podemos ver, difiere mucho de la partitura de *Don gato* publicada por Vicente T. Mendoza¹⁷²:

¹⁷¹ Mercedes Zavala Gómez del Campo, “De tin marín...”, p344.

¹⁷² Vicente T. Mendoza, *Lírica Infantil...*, p. 158, ejemplo “b”.



O del fonograma de *Naranja dulce limón, partido*:



Al igual que la versión recogida en Guadalcázar, las versiones aquí presentadas son completamente diferentes entre sí.

Don gato es una de las canciones que presentan mayor variedad en la melodía. Los informantes de Guadalcázar comentaron que cuando no recordaban la melodía de una canción específicamente, o la desconocían le ponían otra para seguirla cantando o jugando, no precisan que esto sucedió con su versión de *Don gato*, pero una vez que la escuchamos, dicha melodía me remitió a *Vamos a contar mentiras*¹⁷³ del fonograma de *Naranja dulce, limón partido*. Si observamos bien, notamos que comparten los mismos movimientos y desplazamientos de intervalos y que además presentan “identidad melódica” en algunos compases:

¹⁷³ Podemos corroborar que la letra de esta canción, proviene, efectivamente, de *Lirica infantil de México* de Mendoza; sin embargo, la música no. Los pentagramas que contiene el libro de Mendoza no corresponden con la melodía cantada en el fonograma de la antología de Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. Esta melodía corresponde más a la transcrita por Moncada en *Juegos infantiles tradicionales*, p.177.

Ho-ra que voy des - pa - ci - to, ho-ra que voy des - pa - ci - to voy
 a can - tar men - ti - ras tra - la - lá, voy a can - tar - men - ti - ras tra - la -
 lá voy a can - tar - men - ti - ras.

La diferencia sustancial entre la versión de Guadalcazar y *Vamos a contar mentiras* radica en que ésta presenta medidas de 2/4, 3/4 y 4/4 y aquella sólo 2/4 y 4/4; sin embargo los diseños melódicos de sus inicios y de sus finales son idénticos, y si bien el desarrollo de las frases no presenta “identidad melódica”, sí muestran una clara analogía.

Comparemos ambas versiones frase por frase:

Ho-ra que voy des - pa - ci - to,
 Es - ta - bael se - ñor don Ga - to,

Aquí tenemos dos aspectos que podemos resaltar para hacer la comparación: el inicio, es un arpeggio en primera inversión (Re-Sol-Si) en ambas canciones; el descenso viene por caminos semejantes: Do-Si-La-Si en uno; Do-La-Si-Si, en otro. Ambos cambian medida en el segundo compás, repite la misma frase.

Después tenemos el siguiente verso con las onomatopeyas:

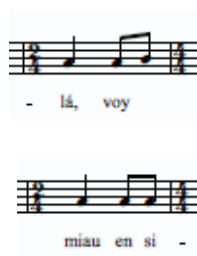
a can - tar men - ti - ras tra - la - lá, voy a can - tar - men - ti - ras tra - la -
 ..
 lla deo - ro sen - ta - do miau, miau miau en sí - lla deo - ro sen - ta - do miau, miau

Ambas frases comienzan en Si, la del primer pentagrama da un salto ascendente de segunda menor a Do, y la del segundo a Re, después ambas notas bajan en segunda menor y segunda

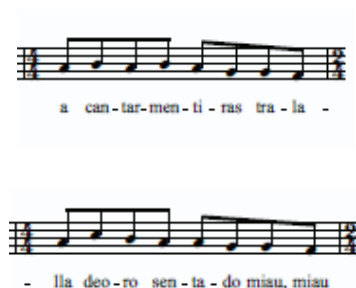
mayor, respectivamente; pero en el segundo grupo de corcheas tenemos idéntica línea melódica; es decir, “identidad melódica”:



Incluso en el siguiente compas la diferencia radica en una sola nota (Si):



En el séptimo compás, el primer grupo de corcheas muestra un diseño melódico análogo; y el último, presenta “identidad melódica”:



Y las frases para el final son claramente idénticas:



Podemos comprender aún más lo anterior cuando vemos que sus estructuras literarias son también muy parecidas:

*

Ahora que voy despacito, ahora que voy despacito
voy a contar mentiras tra la lá, voy a contar mentiras tra la lá
voy a contar mentiras

*

Estaba el señor don gato, estaba el señor don gato
sentado en su silla de oro miua, miua, miua, sentado en su silla de oro miua, miua, miua
sentado en su silla de oro

Aquí la estructura literaria se ciñe a una línea melódica preestablecida, de tal manera que un texto se puede adecuar a otro cumpliendo ciertas reglas estructurales en cuanto a la música y a la versificación se refiere.

4. CONCLUSIONES

La importancia de este tipo de estudios consiste en que se analiza una expresión constituida por la música, la literatura y el movimiento. Podemos decir que estos son los tres ejes de la lírica tradicional infantil aunque algunos casos predomine uno de ellos.

Si bien la musicalidad es un elemento inherente a la expresión poética, en la lírica infantil adquiere gran relevancia. El ritmo despoja a la palabra de su uso cotidiano y la lleva al campo del juego. La “jitanjáfora” es la representación de la palabra, es el sonido hecho palabra; es una figura poética donde “su” significado se encuentra en ningún lado y sólo tienen sentido en el momento que se dice o se canta. Se crea una palabra que sólo puede tener significado a través del juego. El ritmo se hace uno con la palabra, ambos se integran y devuelven a la poesía a su origen primigenio.

Parte de la complejidad del estudio de la lírica tradicional infantil radica en que es un género o conjunto de géneros cuyas formas y estructuras están en constante movimiento. Una clasificación siempre será perecedera, o bien sólo sugerente ya que el dinamismo en el que viven los textos les permite mudar de un lugar a otro en muy poco tiempo; lo que una generación cantaba, la siguiente lo juega con palmas combinado con fragmentos de otros textos. El acervo se actualiza y adapta a las diferentes generaciones; los textos reflejan determinadas épocas, costumbres y gustos.

No obstante la riqueza lúdica del lenguaje que caracteriza la lírica tradicional infantil, nos damos cuenta que hay canciones que se han extinguido del ámbito de los niños: sobre todo aquellas que contienen un mayor desarrollo narrativo. En diversas recolecciones, se advierte que las versiones más completas de ciertos romances eran cantados por gente mayor; al igual que en mi recolección, las personas que recuerdan romances como *Hilitos*

de oro son personas de generaciones que tienen arriba de 50 años de edad, mientras que los informantes jóvenes muestran una inclinación por las canciones de menor desarrollo narrativo, sobre todo en el sector semi urbano y urbano. ¿Qué nos dice todo esto? que en las generaciones anteriores los niños estaban más acostumbrados a emplear la memoria y a asimilar estructuras narrativas más complejas

En la actualidad, sobre todo en los centros urbanos, la lírica tradicional infantil como una manifestación de un sistema oral se ve cada vez amenazada: textos y juegos se han dejado de entonar y ejecutar. El individualismo y ciertas circunstancias que caracterizan la vida moderna de las ciudades y centros semi urbanos se imponen ante el contexto adecuado para la oralidad: la vida comunitaria. Por eso, es importante mencionar que la escuela es ahora el último bastión de la lírica tradicional infantil. Pues podemos pensarla como una comunidad en donde es posible albergar una parte de un sistema oral, y conservar un patrimonio que constantemente se adecua a los intereses y gustos de los niños pero que si no se cuida puede perder su vigencia. Un elemento fundamental para mantener la vigencia del acervo infantil es la música, generalmente si se pierde la melodía, el texto por separado tiende a perderse de la memoria. Mientras recordemos los movimientos que una canción pide con un determinado ritmo y la trasmitamos, estaremos heredando lo más rico que un ser humano puede tener: el placer de jugar por jugar, compartir sólo por placer.

Por el material recogido en trabajo de campo, se advierte que en la actualidad, los juegos de palmas son los que más se juegan y recuerdan. Esto se debe a que no sólo el aspecto musical ayuda a la conservación de un texto sino que interviene un movimiento que se relaciona con la palabra y auxilia la memoria. Es oportuno mencionar que es la forma de la lírica tradicional infantil donde el disparate es el personaje fundamental. Y gracias a esto se

vuelve la forma literaria-musical más propicia para albergar textos que pierden vigencia en su forma original y se refuncionalizan al cobrar una nueva forma de vida en el juego de palmas. Por estas razones considero que sería pertinente estudiar con mayor detenimiento esta forma de la lírica tradicional infantil.

Con respecto al análisis musical realizado en este trabajo es el comienzo para ahondar en las estructuras melódicas y motivos musicales que ayuden en la clasificación de canciones según su nivel de desarrollo melódico, rítmico o ambos aspectos. Sería interesante un análisis musical de los romances infantiles y compararlos con las que aún pertenecen a la tradición adulta y con los esquemas melódicos de algunos sones o huapangos que, me parece, pueden tener ciertas similitudes. Y, en general, hacer un estudio los motivos musicales recurrentes en las canciones infantiles así como de sus estructuras melódicas y rítmicas.

BIBLIOGRAFÍA

- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio. *Cancionero infantil mexicano*, Selector, 1996.
- ALATORRE, Antonio. “De folkllore infantil”, *Artes de México*, 162 (1973), pp. 35-46
- BAZÁN, Rodrigo. “Tan ‘infantil’ no será: una visión de mundo en rimas de y para niños”, *Lyra Mínima del Cancionero Medieval al cancionero Tradicional Moderno*, Colegio de México-UNAM, 2010, pp. 307-314.
- BERISTAÍN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 2001.
- CAMPOS, Araceli. “El ritmo en oraciones y conjuros” *Revista de culturas populares*, Año I, núm.1 (enero-junio) 2001. pp. 69-93
- CAMPOS, Rubén M. *El folkllore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)* . SEP, México, 1929.
- CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdricos* , ed. estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etienvre, Espasa-Calpe, 1978 .
- CATALÁN, DIEGO. *Teoría General y metodológica del Romancero Pan-hispánico (CGR)*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid, 1984.
- _____. “El romance tradicional, un sistema abierto” en Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero, *El Romancero en la tradición oral Moderna*, ed. De D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1972. pp. 181-205.
- CERRILLO, Pedro C., “Amor y miedo en las nanas de la tradición Hispánicas”. *Revista de Literaturas Populares.*, año VII núm.2 (julio-diciembre) 2007, pp. 318-339.
- _____. *Lírica popular española de tradición infantil*, Tesis Doctoral, Universidad de la Mancha, 2 vols., 1994, [vol. 1].
- DÍAZ ROIG, Mercedes y María Teresa Miaja (eds.). *Naranja dulce, limón partido*.El Colegio de México, México, 1979.
- _____. Mercedes. *Romancero Tradicional de América*, UNAM, México, 1986.
- FRENK, Margit. Prólogo al *Cancionero Folklórico de México*. El Colegio de México, 1975-1985. 5 vols. [vol. 1]
- _____. *Nuevo corpus de la Antigua Lírica popular hispánica siglos (XV a XVI)*, UNAM, Colegio de México, CFE, México, 2033. 2 vols. [vol. 2]

- _____. “El folclore Poético de los niños mexicanos”, *Artes de México*, 162 (1973), pp. 5-30
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo. *Cancionero Tradicional de la Tierra Cliente de Michoacán*, Universidad Michoacana, 2009. [vo.1]
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*, trad. de Eugenio Imaz. Alianza, Madrid, 2008.
- MATEO, José Manuel. “Razones de disparate”, *Lyra Mínima del Cancionero Medieval al cancionero Tradicional Moderno*, Colegio de México-UNAM, 2010, pp. 323-329
- MARTÍN ESCOBAR, María Jesús y Concha Carbajo Martínez. *Canciones infantiles de transmisión oral en la región de Murcia*. Universidad de Murcia, Murcia, 2003.
- MENDOZA, Vicente, T. *Lírica Infantil de México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- _____. *Panorama de la música tradicional de México*, Imprenta Universitaria, México, 1956.
- MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 52-87. (Austral)
- MONCADA GARCÍA, Francisco. *Juegos Infantiles Tradicionales*. Imagen editores, México, 1985.
- NAVA, Gabriela. “El disparate humor carnavalesco en la lírica popular mexicana”, *Acta Poética* 26 (1-2) Primavera-otoño, 2005, pp. 373-398.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sherp. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- PELEGRÍN, Ana, *Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura*. Cincel, Madrid, 1986. [1ª ed. 1984].
- _____. “Literatura de tradición oral” en *La tradición oral infantil*. Akal, Madrid, 2002.
- _____. “Retahílas burlescas en la poesía oral. Textos y contextos” en Carlos Alvar, Cristina Castillo *et al.*, *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001.
- _____. “Retahílas tradicionales: el sentido del sinsentido” en *La palabra y la memoria (Estudios sobre literatura popular infantil)*, Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), Universidad de Castilla-La Mancha-CEPLI, Cuenca, 2008, pp. 207-233.
- QUILLIS, Antonio. *Métrica Española*, Ariel, 2008.

REUTER, Jas. *La música popular de México* Panorama Editorial, México, 1994. [1ª ed. 1980].

REYES, Alfonso. *Obras completas*, CFE, 1962. [vol. XIV]

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles*, Bafel, Argentina, 1948.

RUIZ GARCÍA, María Teresa. “Matrimonio y mortaja en el romancero infantil mexicano”, *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima leyenda y cuento*, ed. de Mercedes Zavala, El Colegio de San Luis, México, 2009, pp. 25-36.

SÁNCHEZ CAMARGO, Martín. “Recursos estilísticos en la copla popular mexicana”, *Revista de Literaturas populares*, Año II, núm. 2 (julio-diciembre) 2002, pp.

SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia. *Antología poética del son huasteco tradicional*. Conaculta/INBA/Cenidim, México, 2009.

SCHEFFLER, Lilian. *Marinero que se fue a la mar (juegos y entrenamientos de los niños de México)*. Premiá Editora, Puebla, 1985.

SCIACCA, G. María, “La tradición popular” en *El folklore y el niño*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.

ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes, *Poesía tradicional en el Estado de San Luis Potosí*. Tesis de Licenciatura. UNAM, México, 1990.

_____, “De tin marín de do pingüe: lírica infantil del noreste de México” en Carlos Alvar, Cristina Castillo *et al.*, *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 337-344.

Discografía

¿A qué jugamos? CONAFE, s. a.

Así cantan y juegan en la Huasteca, CONAFE, s. a.

Así cantan y juegan en los Altos de Jalisco, CONAFE, s/a.

CARRUSEL MÁGICO, *Rondas Infantiles*, 2009. 2 CDs.

GABILONDO Soler, Francisco, *Las número 1 de CriCri*, México, Sony BMG, 2005.

Naranja dulce limón partido, Colmex, 1996.

CORPUS

INTRODUCCIÓN

Los textos aquí reunidos proceden de dos trabajos de campo; el primero se llevó a cabo como parte de la asignatura de Literatura tradicional y popular del primer semestre de la Maestría en Literatura hispanoamericana de El Colegio de San Luis y participamos como recopiladores los siete estudiantes de la promoción en mayo del 2010; el segundo ha sido un trabajo de campo que he realizado de manera individual a lo largo de dos años en distintas localidades del país, desde San Luis y Guanajuato hasta Chiapas, Michoacán, Nayarit y Colima.

Las localidades de donde proceden las versiones son básicamente núcleos sub urbanos pero algunas de ellas son pequeñas localidades rurales y rancherías. Gran parte del corpus recolectado fue transmitido por más de un informante ya que en la lírica tradicional infantil abundan casos donde la mayor parte de la canción la cantan todos, dejando a veces, sólo una estrofa a la voz líder. En el momento de preguntar por canciones o juegos a un grupo de niños o de adolescentes, cuando menos, la mayoría participa en la performance.

La edad de los informantes es variable pero se pueden apreciar tres grandes grupos: la mayoría tiene menos de treinta años, otros más son mayores de treinta pero menores de sesenta, pocos informantes viejos superan los sesenta. Esta gama en las edades refleja lo que se canta y lo que se cantaba hace algunas décadas. Por ejemplo, *Hilitos de oro*, a pesar de ser una de los romances más conocidos, llama la atención que ya no forma parte del repertorio de niños y jóvenes.

Los textos los he agrupado en los siguientes apartados: 1.- Canciones infantiles, aquellas en que el juego consiste en el hecho de cantarlas sin algún movimiento obligado. Incluyo aquí los romances de la tradición infantil o canciones cuyo origen es romancístico. 2.-Canciones

integradas al juego, aquellas que se cantan casi exclusivamente para llevar a cabo el juego.

3.- Coplas de nana y arrullos, si bien los textos son entonados por las madres, nanas o adultos cercanos a los niños, constituyen el primer contacto que tiene el niño con la literatura y la música tradicionales. 4.- Fórmulas de sorteo: son textos y juegos de palabras que si bien carecen de una melodía propiamente dicha mantienen un fuerte desarrollo del ritmo. 5.- Juegos de palmas, los textos que forman este apartado constituyen, como ya dije, la forma más popular y difundida de conservar parte del acervo tradicional infantil ya que muchos de ellos son realmente popurrís de fragmentos de textos que en otro tiempo tuvieron otra forma de vida o, por lo menos, mayor vigencia 6. Juegos, que son aquéllos en donde el elemento literario o musical es mínimo pero se mantienen en el acervo de la comunidad infantil. Finalmente, un apartado: 7.- Parodias, en el que incluyo versiones paródicas de otras canciones ya que considero, en este caso, la parodia como un acto de juego basado en el lenguaje y por lo tanto, carecen de movimientos obligados. El simple hecho de ‘reformular’ el texto ya se abre una pauta para el juego por el juego a través del lenguaje.

El corpus está formado por 16 canciones (23 versiones); 12 canciones integradas al juego (31 versiones); 8 coplas de nana o arrullos (8 versiones); 9 fórmulas de sorteo (16 versiones); 17 juegos de palmas (31 versiones) y 4 parodias (7 versiones) En resumen: 57 textos y 116 versiones.

1.- CANCIÓN INFANTIL

LAS SEÑAS DEL ESPOSO

Informó: Abel Méndez Tobías, 40 años, obrero. Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.
Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Domínguez Rohan, Martha Ramírez, Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010.

- Soldadito, soldadito De la guerra viene usted
-Si señora de allá vengo por qué me pregunta usted.
-Porque ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
-Si lo he visto o no le he visto dígame las señas del él.
Mi marido es alto y rubio vestido de coronel,
y en la punta de la espada lleva un pañuelito inglés.
Que le borde cuando niña cuando niña en mi niñez.
-Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
y en su testamento ha dicho que me case con usted.
-Eso sí que no lo haría, eso sí no lo haré,
y estas tres hijas que tengo ¿dónde las colocaré?
-Una en casa de la Ana, la otra en casa de la Inés;
y la más chica que tengo Conmigo la dejaré.
Para que me lave y me planche y me haga de comer.
-Oiga usted mi gran señora, sí se supo defender.
[en eso se quita el casco medieval era él , el marido]

MAMBRÚ

1

Informaron: Abel Méndez Tobías, 40 años, obrero y Esther Méndez Tobías, 38 años, normalista.
Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.
Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Rohan, Martha Isabel Ramírez y Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010.

Mambrú se fue a la guerra do re mi
Mambrú se fue a la guerra no sé si volverá
do re mi fa sol la no sé si volverá
por ahí viene un soldado do re mi
por ahí viene un soldado que noticias traerá
do re mi fa sol la que noticias traerá
las noticias que traigo do re mi
las noticias que traigo que Mambrú ha muerto ya
do re mi fa sol la es que mambrú ha muerto ya

lo vieron en el puente do re mi
lo vieron en el puente peleando con valor
do re mi fa sol la peleando con valor
Entre tres zopilotes do re mi
Entre tres zopilotes lo llevan a enterrar
do re mi fa sol la lo llevan a enterrar

2

Informó: Gloria Alicia Díaz, 52 años, empleada municipal. Cotija, Michoacán.
Recogió: RRGB, 9 de mayo de 2011.

Mambrú se fue a la guerra Que dolor, que dolor, que pena
Mambrú se fue a la guerra No sé si volverá
Que do-re-mi Que do-re-ma No sé si volverá.

3

Informó: Gabriela Rodríguez, 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.
Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Mambrú se fue a la guerra que dolor, que dolor, que pena
Mambrú se fue a la guerra No sé cuando vendrá
¡Hey!

HILITOS DE ORO

1

Informó: Consuelo Hernández, tortillera, 49 años. Municipio de Guadalcazar., San Luis Potosí.
Recogió: RRGB y MZGC, 8 de mayo 2010.

-Hilitos y Hilitos de oro	que se me vienen quebrando.
Que manda a decir el rey	que cuantas hijas tenéis.
-Que tenga las que tuviere,	que nada le importa al rey.
-Ya me voy muy enojado	a darle la queja al rey.
-Vuelva, vuelva caballero	no sea usted tan descortés,
de las hijas que yo tengo	escoja la más mujer.
-No la escojo por bonita	ni tampoco por mujer.
Lo que quiero es una rosa	acabada de nacer.

2

Informó: Socorro Martínez, 50 años, cocinera. Coquimatlán, Colima.
 Recogió: Martha Monroy Rivera, 8 de mayo de 2011.

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando,
 que manda decir el rey ¿Qué, cuántas hijas tenéis?
- Tenga, tenga, las que tuviera que nada le importa al rey,
- Vuelva, vuelva, caballero y escoja a la más mujer

[Menciona la informante que en este juego se hacen dos líneas al terminar de cantar el último verso se elige a una de las niñas y se vuelve a repetir la canción]

3

Informó: Martha Monroy Rivera, 38 años, Maestra en Telesecundaria. Ciudad Valles, San Luis Potosí.
 Recogió: RRGB, 23 de diciembre de 2011

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen cayendo,
- Que manda decir el rey ¿qué, cuántas hijas tenéis?
- Tenga, tenga, las que tuviera que nada le importa al rey,
- Ya me voy muy enojado a darle mi queja al rey.
- Vuelva, vuelva, caballero no sea tan descortés;
 de las hijas que yo tengo escoja a la más mujer.
- Yo no escojo por bonita ni tampoco por mujer,
 lo que quiero es una rosa acabada de nacer.

4

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
 Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011.

- Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando
 - Que dijo la reina al reina que cuántos hijos tendrá.
 - Tuviera los que tuviera que nada le importa al rey.
 - Ya me voy muy enojada a darle la cuenta al rey. [Y la llaman de nuevo]
 - Vuelva, vuelva caballero no sea tan descortés.
 - Que los hijos que usted tiene me interesa el mejor.
- [Entonces se acercan los demás niños con la madre y el mensajero y dice la madre hablando]
- Aquí le entrego a mi hijo que es un hilito, hilito de oro.
 Aquí le entrego un hijo con dolor del corazón,
 si no le hace los mandados se le pega un coscorrón.

DON GATO

Informaron: Abel Méndez Tobías, 40 años, obrero y Esther Méndez Tobías, 38 años, normalista. Municipio de Guadalcázar, San Luis Potosí.

Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Rohan, Martha Isabel Ramírez y Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010.

Estaba el señor don gato, estaba el señor don gato
en silla de oro sentado miau, miau, miau,
en silla de oro sentado miau, miau, miau,
en silla de oro sentado.

Cuando llego la noticia, cuando llego la noticia,
de que había de ser casado miau, miau, miau,
de que había de ser casado miau, miau, miau,
con una gatita rubia.

Con una gatita rubia, con una gatita rubia,
hija de un gato dorado miau, miau, miau,
hija de un gato dorado miau, miau, miau,
hija de un gato dorado.

De lo contento que estaba, de lo contento que estaba
subió a bailar al tejado miau, miau, miau,
subió a bailar al tejado miau, miau, miau,
subió a bailar al tejado.

Tropezó con la veleta, tropezó con la veleta
y rodando vino abajo miau, miau, miau,
y rodando vino abajo miau, miau, miau,
y rodando vino abajo.

Se rompió siete costillas, se rompió siete costillas
y la puntita del rabo miau, miau, miau,
y la puntita del rabo miau, miau, miau,
y la puntita del rabo.

Los ratones de contentos, los ratones de contentos
se visten de colorado miau, miau, miau,
se visten de colorado miau, miau, miau,
se visten de colorado.

Ya lo llevan a enterrar, ya lo llevan a enterrar
por la calle del pescado miau, miau miau,
por la calle del pescado miau, miau, miau.
por la calle del pescado.

Entre cuatro zopilotes, entre cuatro zopilotes
y un ratón de sacristán miau, miau, miau,
y un ratón de sacristán miau, miau, miau,
y un ratón de sacristán

Al olor de las sardinas, al olor de las sardinas
el gato ha resucitado miau, miau, miau,
el gato ha resucitado miau, miau miau,
el gato ha resucitado.

LA VIUDITA

Informaron: Esther Méndez Tobías, 38 años, normalista. Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Rohan, Martha Isabel Ramírez y Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010.

Yo soy la viudita de Santa Isabel
Que quiero casarme y no hallo con quién
Con esta si con esta no
Con esta señorita me caso yo.

NARANJA DULCE

1

Informó: Consuelo Hernández, tortillera, 49 años. Municipio de Guadalcazar., San Luis Potosí.

Recogió: RRGB y MZGC, 8 de mayo 2010.

Naranja duce, limón celeste
dile a Mara que no se acueste
pero María ya se acostó
vino la muerte y se la llevó.

Naranja duce, limón partido
dame un abrazo que yo te pido.
Toca a marcha mi percho llora,
adiós señora yo ya me voy
a mi casita de sololoy,
a traer mangos no le doy.

2

Informó: Gabriela Rodríguez, 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.
Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Naranja dulce, limón partido
dame un abrazo que yo te pido.
Si fueran falsos mis juramentos
en otros tiempos te olvidarás.

Toca la marcha, mi pecho llora;
adiós señora, yo ya me voy
a mi casita de sololoy
a comer tacos y no te doy.

3

Informó: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante. San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto 2011.

Naranja dulce limón partido
dame un abrazo que yo te pido
si fuera falso mi juramento
en otro tiempo se olvidará.
[menciona que se la cantaban como arrullo]

EL TECOLOTITO

Informó: Leticia Méndez Tobías, 46 años, maestra normalista. Municipio de Guadalcazar,
San Luis Potosí.
Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Rohan,
Martha, Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010.

Tecolotito llanero
tecolote madrugador
Tecolotito llanero
tecolote madrugador
Tecuru cu cu
Tecuru cu cu

LA INDITA

Informó: Abel Méndez Tobías, 40 años, obrero. Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Rohan, Martha Ramírez, Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010.

Yo soy la indita casada
que al año quede solita
que me dejo mi marido
por seguir otra bonita.

Indito no me decías
que primero habría de ver
las estrellas por el suelo
que dejarme de querer.

Ahora sí ya chuchuluca
del chuchurumaco
quede macalú
del chuchuru güey
que del macalú
del zaca zandeque
que del matitú
ora sí de que chalín

ANTONINO

Informó: Gabriela Rodríguez, 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.

Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Antonino, fue por vino
quebró el vaso en el camino
pobre vaso, pobre vino
pobres nalgas de Antonino.

LOS TRES COCHINITOS

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años.

Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Los tres cochinitos
Están en la cama
Muchos besitos
Les dio su mamá

Y calientitos
Los tres en pijama
Al país de los sueños
Se fueron a viajar.

LAS VOCALES

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Así ríe la “A” ja,ja,ja,ja.
Así ríe la “E” je,je,je,je.
Así ríe la “I”,
porque se parece a ti ji,ji,ji,ji.
Así ríe la “O” jo,jo,jo,jo,
pero no ríe la “U”
¿Por qué no ríe la “u”?
Porque el burro ríe más que tú.

LA MUÑECA FEA

Informó: Gabriela Rodríguez, 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.
Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Escondida por los rincones
Temerosa que alguien la vea
Platicaba con los ratones
La pobre muñeca fea.

Muñequita, le dijo el ratón
Ya no llores
Tontita no tienes razón
[. . .]te olvidaron

En ese rincón
...[. . .]
Te quiere la escoba y el recogedor
Te quiere [...] y el sacudidor
Te quiere la araña y el viejo beliz.

EL PIOJO Y LA PULGA

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante. San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB

El piojo y la pulga se van a casar
y no se han casado por falta de pan
tiro lo tiro lo tiro liro liro
tiro lo tiro lo tiro liro lá.

VAMOS PASTORICITOS

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011.

Vamos, vamos pastorcitos,
vamos a Belén,
vamos a ver a la Virgen
y al niño Jesús también.

VAMOS NIÑOS AL SAGRARIO

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011.

Vamos niños al sagrario
que Jesús llorando está
pero habiendo tantos niños
muy contento se pondrá
Jesús, Jesús
Jesús no llores
que me vas

a hacer llorar
y los niños
de esta casa
te queremos consolar.

LA PIÑATA

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011.

La piñata tiene caca,
cacahuates,
cacahuates de a montón.

2.- CANCIÓN INTEGRADA AL JUEGO

DOÑA BLANCA

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

Doña Blanca está cubierta
de pilates de oro y plata
Romperemos un pilar
para ver a doña Blanca
Quién es ese jicotillo
que anda en voz de doña Blanca.

-¿De qué es este pilar?
- De chicle.

2

Informantes: Vanesa Hernández Espinoza, 12 años; Belly Hernández Espinoza, 9 años;
Glendy Mauricio Hernández, 8 años; Adolfo Hernández Morales, 10 años. La Trinitaria,
Chiapas.
Recogió: Ludivina Mejía González, 5 de noviembre del 2010.

Doña la Blanca está cubierta
de pilares y de plata.
Romperemos un pilar
para ver a Doña Blanca.
¿Quién es ese jicotillo
que anda en voz de doña Blanca?
Romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.

3

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Doña Blanca está cubierta
con pilares de oro y plata,
romperemos un pilar
para ver a Doña Blanca.

-¿Quién es ese jicotillo,
que anda en pos de doña Blanca?
- Yo soy ese jicotillo,
que anda en pos de doña Blanca.

-Está doña blanca?
-Se fue a misa.
-Malhaya sea su camisa.

4

Informó: Socorro Martínez, 50 años, cocinera. Coquimatlán, Colima.
Recogió: Martha Monroy Rivera, 8 de mayo de 2011.

Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y platal
romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.

-¿Quién es ese jicotillo
que anda en pos de doña Blanca?
- Yo soy ese jicotillo,
que anda en pos de doña Blanca.

Dicen que soy, que soy una cojita,
y si lo soy, lo soy de a mentiritas.

5

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Doña Blanca Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y plata
romperemos un pilar
para ver a Doña Blanca

-¿Quién es ese jicotillo?
que anda en voz de Doña Blanca
-Yo soy ese jicotillo
que anda en voz de Doña Blanca.

6

Informó: Gabriela Rodríguez, 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.
Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y plata
romperemos un pilar
para ver a Doña Blanca.

EL LOBO

1

Informantes: Vanesa Hernández Espinoza, 12 años; Belly Hernández Espinoza, 9 años; Glendy Mauricio Hernández, 8 años; Adolfo Hernández Morales, 10 años. La Trinitaria, Chiapas.
Recogió: Ludivina Mejía González, 5 de noviembre del 2010.

Jugaremos en el bosque
mientras que el lobo no está
Si el lobo aparece
a todos nos comerá

-¿Lobo estás ahí?
-Me estoy bañando.
[Cantan]
-me estoy cambiando.

[Cantan]
-Me estoy poniendo mi trusa.
[Cantan]
-Estoy poniendo mi calcetín.
[Cantan]
-Estoy poniendo el zapato.
[Cantan]
-Estoy buscando la llave.

2

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Vamos a jugar al bosque
mientras que el lobo no está
porque si el lobo aparece
a todos nos comerá

-Lobo, lobito, ¿estás ahí?
¿Qué estás haciendo?
- Me estoy poniendo los zapatos.

3

Informó: Gabriela Rodríguez, 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.
Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Jugaremos en el bosque
mientras el lobo no está,
pero si el lobo aparece
a todos nos comerá
-¿Qué está haciendo el lobo?
- Me estoy bañando.

EL PATIO DE MI CASA

1

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

El patio de mi casa
es particular
se riega y se moja
como los demás.

Agáchense
y vuélvanse a agachar
las niñas bonitas
se vuelven agachar.

Chocolate, molinillo
Estirar, estirar
Que el demonio
Va pasar.
Por la puerta del zaguán.

Dicen que soy
que soy una cojita
y si lo soy
lo soy de mentiritas

Desde chiquitita
Me quedé
Me quedé
Padeciendo de éste pie
Padeciendo de éste pie.

[Menciona la informante que para el juego se formaba un círculo, al terminar de decir “por la puerta del zaguán”, un niño o niña cantaba la segunda parte de la ronda mientras brincaba en un pie al rededor del círculo.

2

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

El patio de mi casa es particular
Se seca y se moja como los demás
Agáchense y vuélvanse agachar
Las niñas bonitas se saben agachar
Chocolate molinillo estirar, estirar
Que el coyote va a pasar

3

Informó: Martha Monroy Rivera, 38 años, Maestra en Telesecundaria. Ciudad Valles, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 23 de diciembre de 2011

El patio de mi casa es particular se barre y se seca
como los demás
agáchense y vuélvanse a agachar
las niñas bonitas se vuelven agachar
chocolate molinillo estirar, estirar que el coyote va a pasar
dicen que soy
que soy una cojita
y si lo soy
lo soy de a mentiritas.

4

Informó: Gabriela Rodríguez , 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.

Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

En el patio de mi casa
hay una cucaracha
échale *rishs* shush, shush
échale más, shush, shush
ya se murió.

A LA VÍBORA DE LA MAR

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

A la víbora, víbora
de la mar de la mar
Por aquí puedes pasar
Los de adelante corren mucho
Los de atrás pueden pasar
Una mexicana que fruta vendía
Ciruela chabacano melón o sandía
Que llueva que llueva
La virgen de la cueva
Que llueva que llueva la virgen de la cueva
Campanita de oro déjame pasar

Con todos mis hijos menos el de atrás
Será melón, será sandía
será la vieja del otro día, día, día, día...
-¿Con quién te vas con melón o con sandía?

2

Informantes: Vanesa Hernández Espinoza, 12 años; Belly Hernández Espinoza, 9 años; Glendy Mauricio Hernández, 8 años; Adolfo Hernández Morales, 10 años. La Trinitaria, Chiapas.

Recogió: Ludivina Mejía González, 5 de noviembre del 2010.

Se rompió la fuente
mandaron componer
con cáscara de huevo
y pedazos de papel, pel, pel, pel
será melón
será sandía
será la vieja del otro día, día , día , día
- ¿melón o sandía?
Campanita de oro
déjame pasar
con todos mis hijos
menos la de atrás
Será melón será sandía
será la vieja del otro día

3

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

A la víbora, víbora
De la mar, de la mar
Por aquí pueden pasar
Los de adelante corren mucho
Y los de atrás se quedarán
Tras, tras, tras.

Una mexicana que fruta vendía
Ciruela, chabacano, melón o sandía
Será melón, será sandía
Será la vieja del otro día
Día, día, día.

4

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011.

A la víbora víbora
de la mar, de la mar
por aquí pueden pasar;
los de adelante corren mucho
y los de atrás se quedarán.
Una mexicana que fruto bendito
ciruelo, chabacano, melón o sandía
día, día, día, día.
-¿Con quién te quieres ir:
con melón o con sandía?

5

Informó: Consuelo Hernández, tortillera, 49 años. Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB y MZGC, 8 de mayo 2010.

A la víbora, víbora
de la mar, de la mar
por aquí pueden pasar
los de adelante corren mucho
los de atrás se quedarán.
Una mexicana que fruto vendía
ciruela chabacano melón y sandía.
De pena, de pena
Jardín de matatena;
de pena, de pena
jardín de matatena
campanita de oro
déjame pasar
con todos mis hijos
menos el de atrás
tras, tras, tras.
será melón, será sandía,
será la vieja del otro
día, día, día.
[y se agarraba al que quedaba hasta atrás]

AMO A TO

1

Informaron: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Amo, ato
Matarile, rile, ron.
¿Qué quiere usted?
Matarile, rile, ron.
Yo quiero un paje
Matarile, rile, ron.
¿Qué paje quiere usted?
Matarile, rile, ron.
Yo quiero a Lorena (Nombre de alguno de los participantes del juego)
¿Qué nombre le pondremos?
Matarile, rile, ron.
Le pondremos mata pulgas
Matarile, rile, ron.
Ese nombre no me agrada
Matarile, rile, ron.
Le pondremos reina de la primavera
Matarile, rile, ron.
Ese nombre si le agrada
Matarile, rile, ron.
Aquí le entrego a mi hija
con mucho corazón.
Si no me le obedece me le da un coscorrón,
no me la siente en un plato de abujas
porque no es hija de la bruja,
síntemela en un plato de arroz
porque es hija de dios.

2

Informó: Gabriela Rodríguez , 16 años, estudiante. Tepic, Nayarit.
Recogió: RRGB, 3 de mayo 2011.

Matarile- rile- ron
¿Qué quiere usted?
Matarile- rile- ron
Yo quiero un paje
Matarile- rile- ron
Escoja usted
Matarile- rile- ron.

LA RUEDA DE SAN MIGUEL

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

A la rueda de san Miguel
todos cargan su caja de miel
A lo maduro a lo seguro
que se volteé... de burro

2

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

A la rueda, rueda
De San Miguel
De San Miguel
Todos traen
Su caja de miel

A lo verde
Y a lo maduro
Que se volteé
Marisol de burro.

3

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Rueda de San Miguel
A la rueda, rueda
De San Miguel
De San Miguel
Todos cargan
Su caja de miel

A lo maduro
A lo maduro

Que se voltee
Alonso de burro.

4

Informantes: Vanesa Hernández Espinoza, 12 años; Belly Hernández Espinoza, 9 años; Glendy Mauricio Hernández, 8 años; Adolfo Hernández Morales, 10 años. La Trinitaria, Chiapas.

Recogió: Ludivina Mejía González, 5 de Noviembre del 2010.

A la rueda de san Miguel
todos cargan su caja de miel
A lo maduro a lo seguro
que se volteeé... de burro

ARROZ CON LECHE

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.

Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Arroz con leche
Me quiero casar
Con una señorita
De esa capital.

Que sepa coser
Que sepa tortear
Que ponga la aguja
En el.....?.

Yo soy la viudita
La hija del Rey
Que me ando casando
No encuentro con quién
Contigo, si
Contigo, no
Contigo mi vida, yo me he de casar
Hermoso de *Cuba?me manda un papel*
Y yo le contesto en el nulo papel
Mi padre lo supo, de palos me dio
Malhaya el hombre que me enamoró
Me gusta la leche, me gusta el café
Pero más me gustan los ojos de usted.

PIMPON

1

Informó: Ignacio Águila, arquitecto, 26 años, Colima
Recogió: RRGB, 9 de mayo.

Pimpón es un muñeco
muy guapo de cartón
se lava su manitas
con agua y con jabón.
Se desenreda el pelo
con peine de marfil,
y aunque se dé tirones
no llora ni hace así.
Apenas las estrellas
comienzan a brillar
Pimpón se va la cama
y comienza a descansar.
Pimpón dame a mano
con un fuerte apretón
que quiero ser tu amigo
Pimpón, Pimpón.

2

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

Pimpón es un muñeco
muy guapo de cartón,
se lava la carita
con agua y con jabón.
Se desenreda el pelo
con peine de marfil
y aunque se da estirones
no llora ni hace así.
Pimpón dame la mano
con un fuerte apretón
que quiero ser tu amigo
Pimpón, Pimpón.

OSITO, OSITO

Informó: María del Carmen Celaya Martínez, 38 años, maestra de primaria, San Luis Potosí, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 11 de octubre de 2011

Osito, osito
salta la cuerda
osita osito
tira una piedra
osito osito
date la vuelta
osito osito
de reversa
[se dice todo lo que el osito quieran que haga]
Osito osito
Brinca en un pie

LOS DÍAS DE LA SEMANA

Informaron: Abel Méndez Tobías, 40 años, obrero y Esther Méndez Tobías, 38 años, normalista. Municipio de Guadalucazar, San Luis Potosí.

Recogieron: Roberto Rivelino García, Mercedes Zavala, Kazuki Ito, Miguel Rohan, Martha Isabel Ramírez y Ernesto Sánchez, 8 de mayo de 2010

Lunes antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que lavar
así lavaba así, así,
así lavaba así, así
así lavaba yo la vi.
Martes antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que planchar
Así planchaba así, así,
así planchaba así, así
así planchaba así, así
Así planchaba yo la vi.
Miércoles antes de almorzar
una niña me platicó

Que ya no podía jugar
porque tenía que coser
Así cosía así, así,
así cosía así, así
así cosía así, así
Así cosía yo la vi.
Jueves antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que barrer
Así barría así, así, así barría así, así
así barría así, así
Así barría yo la vi.
Viernes antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que trapear
Así trapeaba así, así, así trapeaba así, así
así trapeaba así, así
Así trapeaba yo la vi.
Sábado antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que nadar
Así nadaba así, así, así nadaba así, así
Así nadaba yo la vi.
Domingo antes de almorzar
una niña me platicó
Que ya no podía jugar
porque tenía que rezar
Así rezaba así, así, así rezaba así, así
así rezaba así, así
Así rezaba yo la vi.

A PARES Y NONES

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años, empleada municipal. Cotija de la Paz, Michoacán.

Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

A pares y nones
vamos a jugar
el que quede solo

ese perderá
¡HEEY!

3.- COPLAS DE NANA Y ARRULLOS

LOS MADEROS DE SAN JUAN

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

Los maderos de San Juan
Piden pan y no les dan
Les dan hueso
y se les atora en el pescuezo.

DUÉRMETE NIÑO

Informantes: Gloria Alicia Díaz, 52 años; empleada municipal. Cotija de la Paz,
Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Duérmete niño
que tengo que hacer,
lavar y planchar
y ponerme a tejer,
una camisita que te voy hacer,
el día de tu santo te la has de poner.

DUÉRMASE MI NIÑO

Informantes: Gloria Alicia Díaz, 52 años; empleada municipal. Cotija de la Paz,
Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Duérmase mi niño,

duérmaseme ya,
porque viene el cuco
y se lo comerá.

Duérmase mi niño,
duérmaseme ya,
porque viene el cuco
y se lo comerá.

¿QUIÉN TE ENSEÑÓ MARINERO?

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años, empleada municipal. Cotija de la Paz, Michoacán.

Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

¿Quién te enseñó marinero?
¿Quién te enseñó a nadar?
Juro que fue un pececito
fue un pececito del mar.

¿Quién te enseñó lavandera?
¿Quién te enseñó a lavar?
Juro que fueron las olas
fueron las olas del mar.

A LA RURRU NIÑO

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.

Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011

A la ruru niño
a la rurrú rro,
duérmete mi niño
duérmete mi amor.

No está tu mamá
no está tu papá
se fueron al centro
a comprar un pan.

Duérmete mi niño

duérmeme mi bien.

Señora Santa Ana
por qué llora el niño
-Por una manzana
que se le ha perdido.

Manzanita de oro,
cuna de marfil,
si llora por una
yo le daré dos.

LA MOCITA

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011

La mocita la calabacita,
la mocita la calabacita,
la mocita la calabacita...

[Se canta mientras al bebé se le toma a mano para que se toque la cabeza.]

CABALLITO GRIS

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011

Fulano se fue a París en un caballito gris
A paso galope,
Galope, galope, galope.

MUEVE LA PATA

Informó: Eulalia Baeza, 73 años, ama de casa. Xochimilco, Distrito Federal.
Recogió: RRGB, 16 de abril de 2011

Mueve la pata de conejo
Muévela pata de perro viejo
Cuando voy a casa de Juan

con la patita toco el zaguán
Cuando voy a casa de Peña
Con la patita le hago la seña

4.- FÓRMULAS DE SORTEO

DE TIN MARÍN

1

Informaron: Niños de 3er.año de la escuela, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 10 de octubre de 2011.

De tín marín de do pingüe
de tín marín de do pingüe
cúcara macara títere fue
yo no fui fue te te
pégale, pégale que este merito fue
con la punta del pie
toma leche con café
a la hora de comer.

2

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

De tin marín de do pingüe
cúcara macara títere fue
yo no fui fue tete
pégale, pégale
a ese muchacho
cochino, marrano
que fue.

3

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Cúcara macara títere fue
yo no fui, fue tete
pégale pégale
que este meritito fue.

ZAPATITO BLANCO

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

Zapatito blanco,
zapatito azul,
dime cuántos años tienes tú.
Ocho.

2

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Zapatito blanco,
zapatito azul
dime cuántos años
tienes tú.
[Ya se decían los años y contábamos]
Uno
Dos
Tres
Cuatro
Cinco
Seis

[La informante aclara que: “Al que le tocaba el seis tenía que conseguir algo o tenía que ir por el bote”]

3

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Zapatito blanco
zapatito azul
dime, ¿Cuántos años, tienes tú?
Quince:
Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince
Manzana podrida
uno, dos, tres
y salida.

EN LA VECINDAD DEL CHAVO

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

En la vecindad del Chavo
se murió la chilindrina
donde quieres que la entierren
en Japón o en China:
Japón
-sácate viejo panzón
en China
-sácate vieja cochina

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

En la vecindad del chavo
Se murió la chilindrina
¿Dónde quieres que la entierre?
¿En Japón, o en China?
Sácate vieja cochina.
Sácate viejo panzón.

EL RÍO TIQUITACA

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

En el río tiquitaca
un changuito se hizo caca
¿la quieres oler?
- No.

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

En el río tiquitaca
me andaba de la caca
como no había papelito
me limpié con el dedito
y la caca te la comes tú.

PEDRO PICAPIEDRA

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

Pedro pica piedra dice así
Yabadaba dú
Te sales tú
Yabadabada te sales ya.

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.

Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Pedro Picapiedra
Dice así: Shaba daba du
Te sales tú
Shaba daba da
Te sales ya.

VIBORITA, VIBORITA

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, San Luis Potosí, San Luis Potosí, estudiante.
Recogió: RRGB 16 de agosto de 2011.

Viborita, viborita
Dime con cuál dedito
te pi-qué
rápidos o len-tos.

[Se pone de espalada y debe adivinar con qué dedito se pico, se debe atinar l dedo con que se picó, de lo contrario se determina el numero en que se contará para jugar a las escondidillas]

EN EL MAR ME ENCONTRÉ

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

En el mar me encontré
a una víbora que decía
“me-sal-vé”.

[Menciona la informante que se repite la canción hasta que quedaba el último jugador que era el que perdía porque no se salvaba]

MAMA MEME

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

Mama meme
toca la sinfónica
Cibicibi jota jota
Como sabe deliciosa
La papilla del bebé
Como la prefiere usted
Con azúcar o con café.

COMO SUFREN LOS ENAMORADOS

Informantes: Marisol Guizar Ochoa, 25 años, empleada municipal. Cotija de la Paz, Michoacán.

Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Frijolitos pintos,
claveles morados
ay como sufren
los enamorados.

Blanca se enamoró
de un muchacho alegre,
tenía la boca chueca
y la nariz muy larga
¿A quién escoge usted?
Pin uno
Pin dos
Pin tres
Pin cuatro
Pin cinco
Pin seis
Pin siete
Pin ocho
El chavo del ocho.

CHAPO CHAPÓN

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.

Recogió: Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011

Chapo,
chapón
el que las traiga
se queda con ellas.

5.- JUEGOS DE PALMAS

MARINERO QUE SE FUE A LA MAR

1

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Marinero que se fue a la mar y mar y mar
Para ver que podía ver y ver y ver
Y lo único que pudo ver y ver y ver
Fue el fondo de la mar y mar y mar.

2

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.

Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Marinero que se fue a la mari, mari, mar
Para ver lo que podía veri, veri, ver
Y lo único que pudo veri, veri, ver
Fue el fondo de la mari, mari, mar.

3

Informó: Martha Monroy Rivera, 38 años, Maestra en Telesecundaria. Ciudad Valles, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 23 de diciembre de 2011

Marinero que se fue a la mar
marinero que se fue la mar y mar y mar
para ver lo que podía ver y ver y ver.

fue el fondo de la mar y mar y mar

4

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Marinero que se fue a la
Mari- mari- mar
Para ver que podía
Veri-veri- ver
Y lo único que pudo
Veri-veri-ver
Fue el fondo de la
Mari-mari-mar.

5

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

Marinero que se fue
Marinero que se fue a la mar y mar y mar
Para ver que podía ver y ver y ver
Y lo púnico que pudo ver y ver y ver
Fue el fondo de la mar y mar y mar.

PUNTO Y COMA

1

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.
Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Era una paloma
Punto y coma
Que venía de Marte
Punto y aparte
Que buscaba nido
Punto seguido
Pobre animal punto final

pobre perico
Punto y te pico.

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Era una paloma
Punto y coma
Que venia de Marte
Punto y aparte
Que perdió su nido
Punto y seguido
Pobre gorrión
Punto y final.

PICA ARRIBA

1

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Pica arriba
Pica abajo
Pica a un lado
Pica al otro
Picachu.

2

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcázar, San Luis Potosí.
Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Picachú
pica arriba
pica abajo

pica a un lado
pica al otro
picachú.

[en este juego después de hacer la combinación de palmas en el último verso se hace una especie de “piedra pape o tijera” y quien gane puede pellizcarle al compañero las mejillas, los párpados, la nariz o los labios; en fin, puede “mallugar” el rostro del compañero que perdió]

3

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Si, si, si
No, no, no
Por arriba
Por abajo
Por un lado
Por el otro.

[Las informantes mencionan que en el juego participan cuatro personas, en parejas se entrelazaban las manos quedando las manos de una pareja arriba y las otras por debajo de éstas, de esta forma se cantaban y se iniciaba el juego de palmas.]

POR AQUÍ PASÓ UN CABALLO

1

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcázar, San Luis Potosí.
Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Por aquí paso un caballo con la patas al revés
Si me dices cuantas tienes
Te diré que dieciséis
Uno dos tres cuatro cinco (cada múltiplo cuatro hacen una combinación de palmas más compleja)

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Por	aquí	paso	un	caballo
con	las	patas	al	revés
si	me	dices	cuántas	tiene

contaré hasta 16
1, 2, 3,4
5, 6, 7, 8
9, 10, 11, 12...

3

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Por aquí paso un caballo
Con las patas al revés
Si me dices cuántas tiene
Te diré que dieciséis.

Uno, dos, tres, cuatro
Cinco, seis, siete, ocho
Nueve, diez, once, doce
Trece, catorce, quince, dieciséis.

MA MA ME ME

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalucazar, San Luis Potosí.
Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Mama meme
Toco la sinfónica
Cibicibi casi casi
todo marcha bien bien
La papilla del bebé
Sabe a tutifrufruti
Como la prefiere usted
Con azúcar o café.

[juego en círculo, las jugadoras se colocan circulo y colocan sus manos al frente, y amañera de formula de sorteo, a quien le toque la última sílaba recoge una de sus manos y entonces debe recoger la mano, cuando “ha perdido” las dos manos sale del juego. Una jugadora debe decir “pido” y ella es quien recita la retahíla que será determinante para salir del juego]

ME SUBO A LA TORRE

1

Informantes: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: Salvador García, Roberto Rivelino, 7 de mayo de 2010.

Me subo a la torre
toco la campana
el padre me regaña
me hace unas preguntas
yo se las contesto así:
chibidibidi borompompón

2

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, San Luis Potosí, San Luis Potosí, estudiante.

Recogió: RRGB

Me subo a la torre
toco la campana
El padre me regaña
Me hace unas preguntas
Y yo se las contesto así
Así, así, así
Cerveza, corona media vuelta
Si cruzo los pies perderé

3

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Tapa-tapa-ti-ti

Tapa-tapa-ta-ta
Tapa-ti- tapa-ta
Tapa-ti-ta

Me-me-me
Me subo a la torre
Toco la campana
El padre me regaña
Me hace una pregunta
Yo se la contesto.

EN EL MERCADO DE LA BOMBA

1

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.
Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

En le mercado de la bo-mba
Hay una zapaterí-a
Donde van muchachas gua-pas
a tomarse la medi-da
Los muchachos de ba-bosos
Se cayeron de las si-llas
Se subieron a la me-sa
A tomarse una cerve-za
Se metieron al rope-ro
A vestirse de vaque-ros

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

En el mercado de la bomba
Hay una zapatería
Donde van las chicas guapas
A tomarse la medida
Y los chicos de babosos
Hasta se caen de la silla

Y se suben a la mesa
A tomarse una cerveza
Corona, cerveza, media vuelta
Abro, cierro, cruzo, y de puntitas.

CUANDO ERA BABY

1

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

Cuando era *baby, baby*
Me arrullaban, me arrullaban, me arrullaban
Cuando era niña, niña
me pegaban me pegaban, me pegaban
Cuando era joven, joven
coqueteaba, coqueteaba, coqueteaba
Cuando era madre, madre
yo barría, yo barría, yo barría
Cuando era anciana, anciana
bastoneaba, bastoneaba, bastoneaba
Cuando era muerto, muerto
apestaba,apestaba,apestaba
Cuando era polvo, polvo
me barrían
Cuando era ángel, ángel
o rezaba, yo rezaba, yo rezaba
Cuando era diablo picoteaba, picoteaba, picoteab

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

Cuando era *baby, baby*
Me arrullaban, me arrullaban, me arrullaban
Cuando era niña, niña
me pegaban me pegaban, me pegaban
Cuando era joven, joven
coqueteaba, coqueteaba, coqueteaba
Cuando era señora, señora, señora

Arrullaba, arrullaba, arrullaba
Cuando era vieja, vieja, vieja
bastoneaba, bastoneaba, bastoneaba
Cuando era muerto, muerto
apestaba,apestaba,apestaba
Cuando era polvo, polvo
me barrían, me barrían, me barrían.
Cuando era ángel, ángel
aleteaba, aleteaba, aleteaba
Cuando era diablo picoteaba, picoteaba, picoteaba.

YO ME CASE

1

Informó: Martha Monroy Rivera, 38 años, Maestra en Telesecundaria. Ciudad Valles, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 23 de diciembre de 2011

Si, si, si.
No, no, no.
Yo me casé
con uno de ojos verdes
tenía piojos y yo se los quite
con agua salada
tequila con limón
caña de azúcar
limón, limón, limón.

2

Informó: Ignacio Águila, Arquitecto, 26 años, Colima.

Recogió: RRGB, 9 de mayo de 2011.

Yo me casé
con una de tupé
tenía piojos y yo se los quité
con agua salada
tequila con limón
huevos de caguama
pichón, pichón, pichón.

ABAJO DE MI CASA

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Abajo de mi casa
Hay un perro muerto
El que diga cuatro
Se lo comerá

Uno, Dos, Tres
Cinco, Seis, Siete
Ocho, nueve, diez
Once, doce, trece
Quince, etc.

EN GUAMPIRI

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Allá en guampiri, guaripo, *cabare*
En tiempos de pizarrón, pizarrón
Mataron a Don Pompón
Le dieron chocolabarabará
Que estaba tan calebere-bere
Que se quemó la labarabará

BABOTAS

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.
Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Capitán checando revista y se da cuenta
que no está Marlene

- Marlene si esta y se da cuenta que falta juanita
- Juanita si está y se da cuenta que no esta babotas
- Babotas si está y se da cuenta que no está babotas-
- Babotas si está y se da cuenta que falta lupita

[dicen los nombres de los que están alrededor y el que está en medio en lugar de decir su nombre dice babotas, y quien diga el nombre (de quien hace de babotas) en lugar de decir babotas pierde]

EL JUEGO DE LA OCA

[fórmula de sorteo que ha evolucionado ha juego como tal]

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Este es el juego de la oca
 Que te pega y no te toca
 Corre que te alcanza y te pega
 con la punta del za-pa-ti-to

Este es el juego de la oca
 Que te pega y no te toca
 Corre que te corre
 pega que te pega
 con la punta del za-pa-ti-to

[en la última sílaba de la retahíla se debe golpear al jugador para que salga, como una especie de manos calientes]

DON PANCHO Y SU BARRIGA

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Don Pancho y su barriga riga, riga
mató a su mujer puj, puj
por falta de dinero, nero, nero
por falta de un café glu, glu,
el café tenía una mosca, mosca, mosca,
la mosca tenía una casa, casa, casa,
la casa tenía una vía, vía, vía,
por donde pasaba el tren chu, chu.
El tren tenía una chica, chica, chica,
la chica tenía un bebé “uh ña”,
el bebé se le cayó “boolas”
la chica se desmayó ah (ademán)
don pancho la levantó... uf (ademán)
y la chica se enamoró... (suspiro y ademán)
el sábado se casaron... (dedos meñique se engarzan)
y el domingo se divorciaron... (dedos medios se desengarzan)

FRANKEINSTEIN

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Municipio de Guadalcazar, San Luis Potosí.

Recogieron: RRGB y Salvador García, 7 de mayo de 2010.

Frankeinstein
fue a ver
El castillo
del vampiro
Se asomó
y gritó:

A la víbora, víbora
de la mar de la mar
Por aquí pueden pasar
los de adelante corren mucho y
los de atrás se quedarán
Tras, tras, tras.

Una vieja loca de la dirección
Siempre nos acusa con el director,

Director, director
yo quiero reprobar

con uno con dos
con tres con cuatro.

En la calle veinticuatro
Una mujer mató a un gato
Con la punta del zapato
El zapato se rompió
Y la vieja no sintió.

Ábrete granada
si eres colorada,
ábrete membrillo
si eres amarillo
ábrete melón
si tienes corazón.

ALLÁ EN JALISCO

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

Allá en Jalisco
hay un perro bizco
que dice así:
si te mueves o te ríes
te daré una cachetada
un pisotón o un coscorrón.

6.- JUEGOS

LA VIEJA INÉS

1

Informantes: Vanesa Hernández Espinoza, 12 años; Belly Hernández Espinoza, 9 años;
Glendy Mauricio Hernández, 8 años; Adolfo Hernández Morales, 10 años. La Trinitaria,
Chiapas.

Recogió: Ludivina Mejía González, 5 de Noviembre del 2010.

-¡Toc, toc!
-¿Quién es?
-La vieja Inés
-¿Qué quería?
-Un listón

-¿De qué color?
-Rojo.

2

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato
Recogió: RRGB, 21 de mayo 2011.

-¡Toc, toc!
-¿Quién es?
-La vieja Inés
-¿Qué quería?
-Una ollita
-¿De qué sabor?

3

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

-Toc toc
-¿Quién es?
- La vieja Inés
-qué quería
-Un listón
-de qué color
-plateado
-no hay
-rojo
-tampoco
-azul
-si hay
-cuánto es
-500 pesos.

[se simula que se paga dando golpes en a palmas, es el tiempo para que corra el listón]

EL DIABLO Y LA MONJITA

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; empleada municipal. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Diablo: Monjita, monjita, ¿Qué estás haciendo?
Monjita: (se contesta con una oración)
Diablo: ¿Para mí o para dios?
Monjita: Para dios
Diablo: ¿Y para mi qué?
Monjita: Un cuerno retorcido
Diablo: Monja cara de toronja
Monjita: Diablo cara de *tizón*?
Diablo: ¡A qué te casas conmigo!
Grupo: A que sí, a que no.

[Sale corriendo la monja y el diablo atrás de ella. El resto cuenta del uno al veinte y si no alcanza el diablo a la monja se le grita: “Diablo menso, diablo menso”, y si lo logra: “Monja mensa, monja mensa.”]

EL PAN Y EL QUESITO

Informantes: Vanesa Hernández Espinoza, 12 años; Belly Hernández Espinoza, 9 años; Glendy Mauricio Hernández, 8 años; Adolfo Hernández Morales, 10 años. La Trinitaria, Chiapas.

Recogió: Ludivina Mejía González, 5 de Noviembre del 2010.

-¿Qué tienes ahí?
-pan y quesito.
-Dame un pedacito.
-No te la doy.
-Pos te la quito.

7.- PARODIAS

PARODIA DE LAS MAÑANITAS

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.

Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011.

El día en que tú naciste
Se murieron todas las flores
Las vacas no dieron leche
Y los burros se suicidaron
Ya ves por qué naciste.

PARODIA DE FELIZ CUMPLEAÑOS

Informante: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto de 2011

Feliz cumpleaños a ti
Y los regalos pa mi
Te invito al cine y tú pagas
Y yo te saco a patadas.

PARODIA DE LA VÍBORA DE LA MAR

1

Informaron: Wendy Guadalupe, 11 años, Itzel 11 años, Kati Alexia, 11 años, San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 11 de octubre de 2011.

A la víbora, víbora
de la mar de la mar
las mochilas a volar
los maestros a la calle
y los niños a jugar
tras, tras, tras.
Una vieja loca de la dirección
siempre nos acusa con el director
esa vieja loca me la pagará
con mi abuelita que sabe boxear
Será melón, será sandía
será la vieja del otro día, día, día, día...
-¿Con quién te vas con melón o con sandía?

2

Informantes: Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; empleada municipal. Cotija de la Paz, Michoacán.
Recogió: RRGB, 12 de mayo de 2011.

Una vieja gorda de la dirección
Siempre nos acusa con el director
tor, tor, tor.
Será melón, será sandía
será la vieja del otro día

día, día, día.

PARODIA DE BARNEY

1

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Te odio yo
Y tú a mí
Somos una familia infeliz
Con un fuerte abrazo
Te mando al hospital
Y de ahí al funeral.

2

Informó: Guadalupe Anaya, 19 años, estudiante. San Luis Potosí, San Luis Potosí.
Recogió: RRGB, 15 de agosto 2011.

Te odio yo
y tú a mí
Somos una familia infeliz
Con un fuerte golpe
al hospital te mandaré
Mi cariño no es para ti.

3

Informaron: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matehuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato.
Recogió: RRGB, 21 de mayo de 2011.

Barney, es un dinosaurio
que vive en la cantina
que fuma marihuana
y se inyecta cocaína.

ÍNDICE DEL CORPUS

Introducción	133
1.- Canción infantil.	135
2.- Canción integrada al juego	144
3.- Coplas de nana y arrullos	158
4.- Fórmulas de sorteo	161
5.- Juegos de palmas	167
6.- Juegos	179
7.- Parodias	181