

JUEGOS Y POESÍA TRADICIONAL INFANTIL

ANA PELEGRIN

RESUMEN

El juego y la poesía están íntimamente ligados en la infancia. La poesía de tradición oral toma, a veces, la relación juego-rima, y todos sus aspectos de puesta en escena reflejan la expresividad teatral a través del cuerpo.

En este artículo se hace una reflexión diacrónica del repertorio de los juegos y una nueva aproximación a la retahíla que ha enriquecido la multiforme poesía oral, sin ser adivinanza, canción ni romance. El sinsentido juguete rítmico es acompañado por toda la tradición surrealística popular de la oralidad.

El cuento de cantos, la aventura de oír, las colecciones donde el juego y la poesía toman cuerpo en el decir poético juego-rima.

ABSTRACT

Game and Poetry are intimately linked to childhood. Oral tradition poetry is based at times, on the relationship between game and rhyme and all its performance features are, in some way, a reflection of the type of body language on which drama lies.

This article is intended as a diachronical study of games and as a new approach to rhymes, which have enriched the enormous variety of forms encountered in oral tradition poetry. Nonsense rhyming is accompanied by oral surrealistic traditions.

Collections in which games and poetry take shape in the poetic relationship game-rhyme.

PALABRAS CLAVE

Juego y poesía popular, Tradición oral, Poesía infantil, Retahíla.

KEYWORDS

Game and popular poetry, Oral tradition, Children's poetry, Rhyme.

DIFICULTAD DEL TEMA

El estudio del juego tradicional infantil, crece en dificultad según disminuye aparentemente su importancia, como bien lo anunciara el humanista Rodrigo Caro.

"¡Qué tecla toca vuesa merced! ¡Tan fácil en apariencia y tan dificultosa en la obra!".

En efecto, las dificultades cumplen tanto a la amplitud del tema propuesto, como a las varias resonancias y conexiones que "toca la tecla", las innumerables piezas de un móvil semejantes a las imágenes sucesivas y cambiantes de un calidoscopio.

POESIA POPULAR

La hipótesis que sostengo es que el juego se inscribe en la poesía popular, en su doble vertiente de poesía tradicional de patrimonio oral infantil, y en la poesía no tradicional escrita con rasgos popularizantes, de autor o de anónimos versificadores, en los pliegos de cordel que llegan a los lectores infantiles.

En esa hipótesis sigo la huella de texto oral, y de un pliego de cordel del siglo XVIII, distinguiendo sus rasgos caracterizadores.

POESIA TRADICIONAL

El hilo conductor que me guía, es considerar que el texto lúdico tradicional, que denomino *juego-rima*, no consiste sólo en su aspecto verbal, sino que se presenta como condensación de actos expresivos diversos, (del lenguaje verbal, gestual, sonoro), ocurriendo en el espacio y en el tiempo, y guarda semejanzas con el juego dramático.

SENTIDO DE LA TEATRALIDAD

La representación, (*performance*), es el acto mismo del juego-rima, en el cual en un espacio tiempo simultáneo, los participantes actores, actualizan y transmiten el mensaje poético, nuevo y antiguo, recibido y recreado, uno y vario, sujeto a la ley de herencia y a la ley de innovación.

Considero a los juegos-rimas como pequeñas escenas teatrales, con los elementos básicos de una estructura dramática. Un lenguaje verbal-corporal que impregna al poema lúdico, transformándolo en un juego dramático codificado en la tradición oral.

EXPRESIVIDAD CORPORAL

El gesto, el ritmo corporal en casos a) subraya la significación del texto, b) amplía y prolonga y c) reemplaza su significado.

El gesto engendra en el espacio la forma externa del poema -señala Paul Zumthor.

El lenguaje no verbal comunica en algunos juegos una poética corporal en el espacio, como es notorio en los de acrobacia, es el caso del "Besacul/Quebrantahuesos". En el célebre juego de la *Rayuela*, el diseño espacial, atraviesa la noción de laberinto, el curso y discurso de la iconografía de *Las Edades de la Vida*, la creencia de situar al hombre como eje del cielo y la tierra; la corpórea simbología del ritmo corporal: avanzar en menguado equilibrio, saltar, retroceder, hacer una pausa, voltrear, llegar al fin a la meta señalada, a la Campana, la estancia final que abre sus puertas del Cielo, de entrada al Paraíso sin artificio.



Los muchachos más traviesos juegan al *Quebranta-huesos*.

Aleluya *Juegos de la Infancia* nº 62 [dib. Francisco Ortego Vareda]. Madrid. Marés. 1858.

PERIODIZACION

La prolongada duración de la mayoría de los juegos recogidos en la iconografía, en el pliego de cordel dieciochesco, y en el *Repertorio* son objeto de estudio en los distintos tramos de su presencia histórica.

Un posible esquema de periodización resultaría de tener en cuenta los:

- Juegos-rimas en la tradición oral antigua (siglos XV-XVII)
- Juegos-rimas en la tradición oral del siglo XVIII
- Juegos-rimas en la tradición oral moderna (siglos XIX-XX)

En el *Repertorio* figuran juegos-rimas y retahílas del Siglo de Oro, otros pertenecen a la transmisión en el siglo dieciocho, y un número relevante están recogidos de la transmisión oral moderna.

Entiéndase que esta periodización no ofrece datos medievales y sólo algunos ejemplos del Cuatrocientos, carencia que espero afrontar en próximos artículos.

Este amplio marco cronológico facilita acercarse a la transmisión oral lúdica en distintos periodos históricos y analizar aquellas versiones que se prolongan a una *larga duración temporal*, y a las versiones de *breve duración* y en la recepción colectiva.

Los juegos y sus rimas denominadas de *larga duración* son aquellos renacentistas que hunden sus raíces en el medievo, cabe suponer sean legado de épocas anteriores; por ej. el juego de la pelota aparece en una miniatura de las *Cántigas* de Alfonso el Sabio, el mismo

juego de la pelota al aire llega a los pasatiempos hasta el siglo XX, con las variaciones y transformaciones que incorpora su andadura en un prolongado y extenso espacio-tiempo.

Otros cuantos juegos han desaparecido, otros perviven reduciendo su desarrollo, como en el juego de ingenio e improvisación poética de "Elegir una letra" que se transforma en el actual juego de prendas *De la Habana viene un barco cargado de la letra...*

La casi totalidad de los juegos-rimas nombrados en el pliego de cordel valenciano de la primera mitad del siglo XVIII en torno al cual se construye mi *Repertorio*, los considero una prolongación de los juegos-rimas de transmisión antigua (siglo XV-XVII), y que, en variante textuales, frecuencia en la práctica, y/o modificaciones de algunas reglas de la acción, continuaron su vigencia hasta finales del siglo veinte en la tradición oral moderna, con las excepciones que indico en el *Repertorio*.

DEL ESTUDIO

Del análisis de iconografía, de mi experiencia en la recolección tradicional, del estudio de la oralidad, -y reconozco mi deuda permanente por las enseñanzas e ideas recibidas en el Seminario Menéndez Pidal-, del análisis de las versiones y a partir del material de poesía tradicional reunido, elaboro las notas y clasifico la materia poética, en dos grandes grupos -lírica y romancero-, con sus correspondientes subgrupos e interrelaciones.

En el bloque *Lírica* grupo entre otros temas, adivinanzas, disparates y retahílas.

LA RETAHÍLA

Escojo del heterogéneo caudal lúdico la retahíla para agrupar bajo esa denominación a los textos, que sin ser adivinanzas, canciones, canciones narrativas, ni romances, enriquecen la multiforme poesía oral.

Su diversidad textual-gestual, permite comparaciones con los procedimientos expresivos de la canción y el romancero oral infantil, y permite trazar equivalencias en las colecciones de la tradición europea no hispánica.

Estas breves escenas orales, tienen un tronco común: las *retahílas*, las *comptines*, las *nursery rhymes*, *filastroche*, todas ellas proceden del acervo lúdico y guardan la seducción de la magia de la palabra, el gesto, el ritmo, el obstinado, para el encantamiento de la sensibilidad poética del niño.

Señalo a la retahíla como la forma poética que suele aparecer con mayor frecuencia en la poesía lúdica y que está representada en una amplia gama en este *Repertorio*.

Las variantes y motivos confirman el grado de apertura, los cauces abiertos a la interpretación y recreación individual y colectiva, la biografía interna del poema oral. La vigencia del texto oral y sus variantes en la tradición moderna, indica que el motivo, la imagen poética sigue hablando a las necesidades emocionales y expresivas del niño. Los

motivos, las imágenes primeras que se imprimen en la emoción, son "invitaciones a imaginar de nuevo".

OTROS RASGOS EXPRESIVOS

Tengo en cuenta otros rasgos expresivos orales: brevedad, elementalidad, repetición, estribillo, enumeración, enumeración distributiva, encadenamiento, e irracionalidad poética.

EL SINSENTIDO

La retahíla de escasos o varios elementos a menudo irracionales, de difícil interpretación lógica, se considera como el decir poético del niño, en cuanto la palabra acompaña en salmodia, el ritmo gestual, convirtiéndose ella misma en un juguete rítmico oral. Su sentido es su sonido. El gesto diseñando un espacio significativo.

La irracionalidad es audible corporal y oralmente en sus series rítmicas. Resuena como alegre y percutible disparate, jitanjáfora, "nonsense", del surrealismo de la tradición popular.

"El surrealismo se encontraba precisamente en lo popular, dice Rafael Alberti, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas".

PEZ PECIGAÑA

Una de estas surrealistas retahílas es la de Pez Pecigaña, que agrupo en dos series de versiones:

1 Pez pecigaña
jugaremos a cabaña.

Los perros en el monte.
Las cabras en la corte.
Corte real
para ir por sal,
sal menuda
para la cuba.
Cuba de barro,
tapa caballo.
Caballo morisco,
Tapa tobisco.
Pido para el Obispo
Obispo de Roma
Tapa corona
que no te lo robe
la cuca ladrona.

2 Piz pipirigaña
mata la gaña.

- ¿A qué jugaremos?
- A la mano cortada.
- ¿Quién la cortó?
- El Rey y la Reina.
- Quita la mano
¡Que te pica el gallo!

DE SU INTERPRETACION

La interpretación más usual de esta retahíla, es la del absurdo, el disparate, el sinsentido. Una y otra vez he releído las versiones de Pez pecigaña preguntándome: ¿qué dice lo que no dice Pez pecigaña?, ¿qué dice la escucha de la resonancia tradicional?, o bien:

"¿y qué quiere decir toda esa trápala
con que me habéis dejado medio loco?"

Quiñones de Benavente.

Para desentrañar el oculto sentido recurro al entramado de la cultura oral, al espíritu carnavalesco latente en las costumbres infantiles, procesiones y cuestiones invernales, al tópico literario e iconográfico del mundo al revés. Allí encuentro la clave, la sinrazón de Pez pecigaña, pesonaje impregnado de alusiones del tiempo festivo, con los peces del día de Inocentes, con los peces del teatro popular, con sus pellizcos, manteos, canciones regocijantes. El desfile de figuras: los menores con los atributos de mayores, burlándose de frailes, misas y latines, en rememoración de los festejos medievales de San Nicolás, patrón de estudiantes "Obispo de Roma que porta la corona"; los animales ocupando el sitio de los humanos, la revancha de los mayores; todos cuentan los desafueros del mundo trastocado.

Respondiendo al tópico de la inversión y los contrarios, Pez pecigaña se muestra en series opuestas y complementarias. *Pez pecigaña: pido para el obispo*, es chanza del menor que ocupa el sitio y el poder del adulto. *Pez pecigaña: mano cortada*, es el castigo del mayor al menor, la amenaza y la agresión. La corona robada = niño robado; la mano picada, mordida, cortada, es la agresión corporal al indefenso y débil.

La retahíla Pez pecigaña incorporada al repertorio infantil hace más de cinco siglos sostiene su tono primero: el del disparate que desde la olvidada red de transgresión carnavalesca acompaña el contar-cortar del burlón personaje. Este Pez pecigaña, transformándose ya en pez o pellizco, ya gaña, ya gallo, ya pipirigallo.

LOS JUEGOS Y LA ELABORACION DEL REPERTORIO

Hace tiempo -años, días y horas sumados- comencé a recoger las retahílas, canciones de mis amigos de juegos en los recreos y calles, escuché las que decían mis hermanas menores, y las que había aprendido de transmisión familiar. Sin darme cuenta, tomaba todo en cuenta hasta quedar apresada en el cuento de cantos, en ese ovillo que se deslizaba sin cesar entrecruzando, voces, giros, pueblos y tiempo.

Hacia los años de 1970 en la Universidad Complutense de Madrid en los cursos de Romancero Oral escuché las enseñanzas del maestro y humanista Diego Catalán Menéndez Pidal; su palabra y su persona fueron decisivos en mi entendimiento del proceso creativo de la oralidad.

Al mismo tiempo se abrió el encuentro en la casa de Chamartín con los investigadores profesores Flor Salazar, Ana Valenciano y Antonio Cid, del equipo de investigación del Instituto Menéndez Pidal, y también al comienzo de los años 1980 la amistad con un grupo de adictos al romancero: Ana Vian (U. Complutense), Jon Juaristi y Paloma Mas (U. País Vasco), Michelle Delba (U. Toulouse); Beatriz Mariscal y Aurelio González (del Colegio de México), Maximino Trapero (U. Las Palmas), Suzane Petersen

(U. Washington. EE.UU.), Francisco Mendoza, Bárbara Fernández, (U. Castilla-La Mancha) y los entonces ayudantes alumnos José Forneira y Mariano Campa. Nos reuníamos en los ya míticos cursos y debates, que organizara Diego Catalán, seguido de las encuestas *Por campos del romancero*, en Zamora, en Segovia, León, Orense, Santander... Aquellos días se agolparon en mi sensibilidad como ciertas experiencias imborrables, y que recordara fragmentariamente en las páginas de mi *Aventura de oír* (1982). Asimismo compartía mis conocimientos en cursos dirigidos a profesores; colaborando en diversos proyectos con educadores -en Murcia, Elche, Rioja, Canarias, Madrid y Barcelona-, escuela, niños, padres; en esa aplicación cotidiana del proyecto *Literatura y tradición*, se perfilaron las bases metodológicas -teoría y práctica- del juego y la poesía oral, de su recopilación, estudio y análisis.

En esta última década mi energía ánimo-ánima, se centraron en investigación de los impresos, en el recoger, oír, anotar las muchas voces de informantes en innumerables fichas, y fechas. En el esfuerzo de discernir los planteamientos metodológicos e interpretativos del estudio-análisis de la poesía, el movimiento tradicional del cuerpo/voz, y letra impresa, en lienzos pictóricos e iconografía en general estampada. Una parte de esta energía estaba dirigida a elaborar un *Repertorio*, un corpus básico para estructurar un marco referencial y de consulta, en varios aspectos e interrelaciones culturales, de tan enmarañada, fluida e inaprensible materia.

El *Repertorio*, desgajado de mi tesis Doctoral dirigida por el Catedrático Andrés Amorós, reúne un corpus lúdico, armazón de texto e imagen, de poesía tradicional y gestualidad, investigando las características de cada juego, las áreas de difusión y su vigencia en la cultura oral infantil, tomando el pliego de cordel de Carlos Ros del siglo XVIII, como un eslabón entre los juegos de los siglos XV-XVII y la tradición oral moderna.

Con las versiones incluidas de mi *Colección oral* (1976-1993) llego a esta investigación a un límite que es punto de partida para un proyecto más ambicioso, la elaboración de un catálogo general de juegos-rimas que, a la vista del tiempo y ánimo invertido en esta entrega solo podría llevarse a término sumando la dedicación de un grupo de investigadores.

Los proyectos de recopilación del saber tradicional llevados a cabo en los departamentos de literatura de las Escuelas Universitarias -Granada, Sevilla, Murcia, Cuenca, Madrid-, las publicaciones, las investigaciones operativas de algunos profesores de enseñanza secundaria, y la de tantos maestros de escuela primaria, indican el interés, la dedicación, los esfuerzos realizados.

¿Pero no sería posible crear una coordinación, una "camerata", entre todos estos esforzados instrumentistas para articular, para componer el muestrario de la cultura oral infantil y reconducir los cánones literarios en relación a la poética tradicional, para que al final la partitura sea interpretada, comunicada?

Ahora ya en la fuga, al final del comienzo reconozco que este apretado sumario que pretende vanamente dar cuenta de la investigación, encierra otra "tecla tocada"; a través de los datos y notas hacer audible la voz, sosteniendo el sentido y sonido de lo popular. Toque y tono ligado a las raíces líricas de la propia infancia, a esa vibración que me sostiene en un eco de las palabras de Julio Cortázar

"Sólo en sueños en la poesía y en los juegos, nos
asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto
que vaya a saber si somos."

ANEXO 1

¿Qué es una retahíla?

Como resultado del análisis de las versiones del *Repertorio* y de mi *Colección oral* propongo para las retahílas las siguientes definiciones de acuerdo a la forma del *decir poético*:

1. En la lírica infantil de tradición oral, composición breve frecuentemente dialogada o/y enumerativa, que acompaña a los juegos-rimas de acción y movimiento infantiles.
2. Composición que nombra series de elementos, números, personajes en situación escénica, con o sin hilazón lógica, frecuentemente en versificación irregular.
3. Por extensión, composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la palabra sin sujeción lógica.
4. En la lírica tradicional infantil, *texto oral* (verbal y gestual) que suele ser rimado y frecuentemente festivo, de temática varia, de sorteo, mágicas, palabras sin sentido, jitanjáforas, disparates, burlas, trabalenguas, de prendas, cuentos rimados.

Suelen cumplir las retahílas distintas funciones, por ejemplo aquellas

- Cantinelas que representando se dicen a los niños pequeños para el aprendizaje corporal-verbal.
- Cantinelas que se dicen al elegir a los participantes del juego-rima concertado.

ANEXO 2

Clasificación temática

Al tener presente al usuario y la función, propongo en las retahílas, los siguientes asuntos temáticos:

I. Retahíla. Escena

1. *De nombrar el cuerpo del niño pequeño.*
Manos/cuerpo. Andar. Cosquillas. Balanceos. A horcajadas.
2. *De sorteo*
Numerales. Personajes históricos, novelados; animalillos. Asuntos diversos.
3. *Personajes en situación escénica.*
Diálogo, desafíos, persecuciones, etc.
4. *Mágicas -de invocaciones- de conjuros*
Dirigidos a interlocutores reales, inanimados, simbólicos.

5. *Burla*

Burlas: religiosas - de oficios y nombres.

6. *Prendas y sentencias*7. *Disparate*7.1. *Trabalenguas, jitanjáforas.*

Palabras en sonoridad, sin significación.

II. *Retahíla Cuento*1. *Mínimos*2. *De Nunca acabar*3. *Acumulativos*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1973): *Una dola. El libro del folklore*. Valladolid, Miñón.
- CARO, Rodrigo (1978): *Días geniales*. Edición J. Etienvre. Madrid, Espasa Calpe.
- CATALAN, Diego (1970): *Por los campos del Romancero*. Madrid, Gredos.
- CERCILLO, Pedro (1991): *Cancionero popular infantil de la provincia de Cuenca*. Diputación de Cuenca.
- GONZALEZ GIL (1984): *Cantar y jugar*. Sevilla, Biblioteca Infantil de Andalucía.
- MEDINA, Antonio (1987): *Pinto Maraña*. Valladolid, Miñón.
- MENDOZA, Francisco (1989): *Romancero de la provincia de Albacete*. Albacete, Diputación.
- PELEGRIN, Ana (1991): *La aventura de oír*. 5ª ed., Madrid, Cincel.
- PELEGRIN, Ana (1990): *Cada cual atiende su juego*. 3ª ed., Cincel.
- PELEGRIN, Ana (En prensa): *Juegos tradicionales y un pliego de cordel valenciano del siglo XVII*. Alicante, Cultura, Diputación.
- TRAPERO, Máximo (1982): *Romancero de la Gran Canaria*. Cabildo Las Palmas.
- VAZQUEZ, Tadea; ESCRIBANO, Mª Luisa, et. al. (1990): *Romancero granadino de tradición oral*. Universidad de Granada.