



**UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA**

La Universidad Católica de Loja

**ÁREA SOCIO HUMANÍSTICA**

**MAESTRÍA EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL**

**El sinsentido en las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas  
de la lírica popular infantil ecuatoriana**

**TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA**

**AUTOR: Prado Camacho, Martha Magdalena**

**DIRECTOR: Jarrín Machuca, María Verónica, Mgs.**

**CENTRO UNIVERSITARIO QUITO – SAN RAFAEL**

**2013**

## CERTIFICACIÓN

Magíster.

María Verónica Jarrín Machuca

DIRECTORA DEL TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA

CERTIFICA:

Que el presente trabajo, denominado: “El sinsentido en las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana” realizado por la profesional en formación: **Prado Camacho Martha Magdalena**; cumple con los requisitos establecidos en las normas generales para la Graduación en la Universidad Técnica Particular de Loja, tanto en el aspecto de forma como de contenido, por lo cual me permito autorizar su presentación para los fines pertinentes.

Loja, julio de 2013

f) .....

Mgs. María Verónica Jarrín Machuca

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

Yo Prado Camacho Martha Magdalena declaro ser autora del presente trabajo y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 67 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se realicen a través, o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”.

f) .....

Martha Magdalena Prado Camacho  
C.I. 170915080-7

## **DEDICATORIA**

Este trabajo lo dedico a mi hija Simone y a mis padres, Hernán y Martha, por todo su amor y paciencia, que fueron mi fortaleza para lograr alcanzar esta meta profesional.

Martha Magdalena Prado Camacho

## **AGRADECIMIENTO**

Mi gratitud a quienes han apoyado esta etapa de crecimiento en mi formación profesional: hija, padres, hermanos, familiares; comunidad educativa de la Universidad Técnica Particular de Loja; a mi directora de tesis, amigos, amigas, compañeros y compañeras.

Martha Magdalena Prado Camacho

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

Certificación del director .....	ii
Declaración de autoría y cesión de derechos .....	iii
Dedicatoria .....	iv
Agradecimiento .....	v
Índice de contenidos .....	vi
Resumen .....	1
Abstract .....	2
Introducción .....	3
1. Marco teórico .....	7
1.1. Antecedentes .....	7
1.2. Concepto de lírica popular infantil .....	22
1.2.1. Clasificación de la lírica popular infantil .....	22
1.2.1.1. Nanas o canciones de cuna .....	24
1.2.1.2. Adivinanzas .....	25
1.2.1.3. Juegos mímicos .....	25
1.2.1.4. Canciones escenificadas .....	26
1.2.1.5. Oraciones .....	28
1.2.1.6. Fórmulas para echar a suertes .....	29
1.2.1.7. Burlas .....	30
1.2.1.8. Trabalenguas .....	31
1.2.2. Elementos estilísticos propios de la lírica popular infantil ...	31
1.3. Definición de términos básicos .....	39
1.3.1. Retahíla .....	39
1.3.1.1. Ejemplo de retahíla .....	40
1.3.2. Canción .....	40
1.3.2.1. Ejemplo de Canción .....	41

1.3.3. Rima .....	42
1.3.4. El sinsentido .....	44
1.3.4.1. Definición .....	46
1.3.4.2. El sinsentido como recurso literario .....	49
1.3.4.3. Tipos de sinsentido .....	50
1.3.4.3.1. Jitanjáfora .....	50
1.3.4.3.2. Greguería .....	54
1.3.4.3.3. Trabucación .....	55
1.3.4.3.4. Nonsense .....	56
2. Marco metodológico .....	59
2.1. Diseño de la investigación .....	60
2.2. Métodos de la investigación .....	61
2.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos .....	64
2.3.1. Etapas de la investigación .....	64
2.4. Operacionalización de variables .....	65
2.4.1. Composición del corpus .....	65
2.5. Planteamiento del método para el análisis del corpus .....	69
2.6. Validez del método .....	72
3. Análisis comparativo de las composiciones del corpus .....	74
3.1. Aplicación del método .....	74
3.1.1. La Cadenita .....	74
3.1.2. De tin Marín .....	77
3.1.3. Pito pito colorito .....	84
3.1.4. Al fon fin fon fin colorado .....	89
3.1.5. La carbonerita .....	95
3.1.6. Matantiru tiru lán .....	97
3.1.7. Un puente se ha caído .....	104
3.1.8. Pez Pecigaña / Pido para el Obispo .....	110
3.1.9. Chupillita chupillita .....	112

3.1.10. La gallinita pupujada .....	119
4. Interpretación de los resultados del método aplicado para el análisis del corpus .....	125
Conclusiones .....	126
Recomendaciones .....	129
Bibliografía .....	131
Apéndices .....	133

## RESUMEN

El **sinsentido** es un elemento literario que forma parte de muchas de las composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana, especialmente de las fórmulas para echar a suertes y canciones escenificadas, y les da la armonía fonética y sonora, así como mantiene el ritmo y musicalidad de su contenido estructural. Valorar en su total dimensión este recurso literario es la razón de esta investigación, para lo cual se desarrolló un método que, una vez ejecutado, logró aportar sustancial conocimiento. El método considera aspectos importantes de la estructura de las composiciones de la lírica en general, lírica popular y lírica popular infantil, desde los ámbitos lingüístico, retórico y especialmente fonético; con lo cual se llega a la conclusión de que este tipo de manifestaciones conservan características métricas de la lírica de manera irregular y el sinsentido, como lo evaluó el método propuesto, permite que el ritmo y la sonoridad poéticas se logren, transmitiendo un sentido vivaz y lúdico a las composiciones, muy atractivo al gusto infantil.

**Palabras clave:** sinsentido, lírica popular infantil, fórmulas, canciones escenificadas, armonía fonética y sonora.

## ABSTRACT

**Nonsense** is a literary element that constitutes part of many of the compositions of children's popular Ecuadorian lyric, specifically of the luck formulas and staged songs, and it gives to them the phonetic and sound harmony, as well as it keeps the rhythm and musicality to its structural content. Being able to value, in its total dimension, this literary resource is the reason of this investigation, reason for which a method has been developed, and one it was put into practice, it has provided substantial knowledge. This method considers important aspects of the structure of the compositions from the perspective of the lyric in general, popular lyric and children's popular lyric; from the views of different aspects such as linguistic, rhetoric and specially phonetic, with which it is possible to conclude that these type of manifestations preserve metric characteristics in an irregular manner, and nonsense, as it was evaluated by the method, allows the rhythm and sonority to happen, transmitting a lively and playful sense to the composition, very attractive to children's appeal.

**Key words:** nonsense, nursery rhymes, luck formulas, staged songs, phonetic and sound harmony.

## INTRODUCCIÓN

El tratar de dar una respuesta a la existencia del sinsentido en ciertas composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana es la razón que ha motivado el presente trabajo investigativo; consideramos que el análisis en base a un instrumento idóneo, nos permite evaluar este recurso y conocer acerca de su trayectoria histórica y a la vez y sobre todo, comprender el aporte que este magnífico recurso hace a la lírica popular infantil ecuatoriana. No se ha hecho ningún análisis previo del sinsentido en las fórmulas para echar a suerte y las canciones escenificadas, ni en ningún otro subgénero de la lírica popular infantil ecuatoriana hasta el momento, por lo que consideramos que siendo este un trabajo pionero, debe sentar las bases que faciliten a futuros investigadores analizar este valioso recurso del sinsentido en la lírica popular infantil o en cualquier otro género de la literatura infantil y juvenil. La lírica popular infantil es verdadero arte y tiene ciertos elementos característicos de los cuales el sinsentido es el que mejor aporta a la belleza rítmica y sonoridad de la composición. Este estudio se encarga de valorar su contribución semántica, sintáctica y fonética.

Con el afán de comprender el surgimiento de la lírica popular infantil, se tuvo que remontar en la historia para conocer cómo y por qué apareció la poesía. El hombre desde sus inicios trató de descifrar el mundo que lo asombraba y lo expresó de una forma bella; primero contó hazañas y habló de héroes, es cuando nació la épica; una vez que tuvo más tiempo para mirarse dentro de sí, nació la lírica, y cuando decide mirar en la conciencia de los otros seres para criticarlos e interpelarlos, entonces nace el drama, la tercera forma de poesía. La lírica termina siendo privilegio artístico de cierto grupo y la comedia y la tragedia se desarrollan en teatros contruidos para el efecto; sin embargo, en las calles, entre la gente común, nace la lírica popular. La lírica de tradición popular se transmite de manera oral y se convierte en propiedad colectiva. Los primeros ejemplos de lírica tradicional en nuestra lengua son el zéjel, moaxajas y cantigas; mientras las odas, elegías, sátira y cantares de gesta, suelen ser incluidos entre las manifestaciones de lírica “culto”, es decir que se transmitían por medio de la escritura. Los cantares o epopeyas medievales eran cantadas por los juglares en las cortes aristocráticas, y los aedos y rapsodas las cantaban en las plazas plebeyas, donde el pueblo las repetía; de esta manera empezaron a ser transmitidas de generación en generación y poco a poco fueron adquiriendo el matiz variado y colorido del “espíritu del pueblo” (Menéndez, 1953). El pueblo no

solamente repite lo que le cuentan, sino que empieza a crear. En la transmisión oral, las manifestaciones comienzan a modificarse y a adquirir la parte de la identidad popular. Las adivinanzas, acertijos, dichos y refranes pueden ser ejemplos de creaciones del pueblo; sin embargo, la gente encuentra especial deleite en imitar a la clase dominante: imita su tragedia y su comedia, y muchas veces lo hace en sentido de burla y parodia e igualmente usa la poesía para expresarse; en unos casos seguirá las reglas de la métrica, en otros, se hará burla de la misma poesía. Aparece el **sinsentido** como un recurso de la gente del pueblo para llevar a cabo esta crítica y burla.

Una vez seguida esta trayectoria histórica de la poesía lírica popular y el aparecimiento del sinsentido, es fácil comprender su presencia en ciertas composiciones que aún se practican en nuestro medio. Si bien es cierto que el sinsentido pudo haber aparecido con un fin de crítica, es más veraz aún conocer que al darse la transmisión oral, especialmente en lo que fueron cantares de gesta y crónicas, convertidos luego en romances de donde aparecieron muchas de las manifestaciones de la lírica popular infantil, se terminó deformando vocablos, cuando el pueblo desconocía su significado, o habían mal interpretaciones y cruces fonéticos; de esta manera se originó el sinsentido de vocablos o de una parte o el todo de la composición. Estos cambios originaron la diversidad de versiones que existen; otras veces las versiones se unieron y originaron una nueva composición. Ha sido necesario proveerse de abundante bibliografía para referirse a estudios que analicen el sinsentido; uno de ellos es el trabajo investigativo de Ana Pelegrín, *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil. 1750-1987*, y el de María Ángeles Santiago y Miras, *La función lúdica del lenguaje en las canciones populares infantiles*, aunque el propósito de estos no es específicamente el sinsentido. Para construir un corpus efectivo de composiciones, la obra del ecuatoriano Darío Guevara, *Folklore del corro infantil ecuatoriano*, fue de mucha ayuda, así también como para comprender la historia de varias de las composiciones. El trabajo de Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, nos dio pautas sobre las características del sinsentido, y Cerrillo, *Hacia una clasificación de la Lírica Popular de Tradición Infantil*, nos facilitó con su clasificación, entender la razón por la que las fórmulas preferían este recurso.

Para cumplir con **el objetivo principal** de este trabajo que es **analizar el sinsentido en las fórmulas y canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana**, se han llevado a cabo una serie de procedimientos hasta encontrar el método adecuado, que ejecute un análisis concienzudo de toda la estructura de las composiciones y nos provea información de la esencia de la misma desde su apareamiento. Es prioritario que este análisis enfoque el texto desde su perspectiva lingüística, para entender relaciones sintagmáticas, paradigmáticas y sintácticas de las composiciones; así mismo que considere el ámbito retórico y, sobre todo, el fonético. No era posible seguir el método de análisis de la lírica común donde se prioriza la métrica, debido a la irregularidad de las composiciones, por lo que se pensó en **el método propuesto por Peña Muñoz (2011)** en su presentación para la asesoría de la asignatura de *Análisis de Clásicos Latinoamericanos de la Literatura Infantil y Juvenil* de la Universidad Técnica Particular de Loja, que nos ha dado muchas pautas y de todas las categorías que propone, se han elegido las que se ajustan al análisis de la lírica infantil de tradición popular. En cuanto a la propuesta de Ana Pelegrín (1992) de analizar estas manifestaciones desde su aspecto verbal y la “condensación de actos expresivos diversos” con característica de texto dramático, se puede decir que lo que se da en las composiciones, más que un acto dramático, es una acción específica, movimiento o gestos que el niño adopta como parte de la diversión y el juego y que muchas veces no tienen ninguna relación con el texto; por lo tanto, no se trata de una representación dramática como tal, y a esta conclusión se pudo llegar a partir del uso que se dio del método de análisis señalado. El estudio de Hernán Rodríguez Castelo para el análisis de la lírica para niños, ha sido de mucha ayuda para comprender la importancia de la estructura desde el ámbito lingüístico y fonético, debido a las creaciones y combinaciones morfosintácticas que tienen los poemas; así mismo nos hemos valido del instrumental retórico que él propone.

Uno de los **objetivos específicos** fue construir un corpus de canciones escenificadas y fórmulas para echar a suertes ecuatorianas más representativas y que tuvieran el recurso del sinsentido, y se logró hacerlo a partir de la investigación en fuentes secundarias y de la observación de campo. Se escogieron las composiciones que se repetían en las antologías y que el mayor número de personas consultadas conocían y aún practicaban. Por otro lado, al crear el modelo de análisis específico del sinsentido, con base en el método propuesto por Peña Muñoz (2011), se cumplió con otro objetivo, y finalmente al aplicarlo, **se pudo constatar que el sinsentido es usado por razones de métrica principalmente, y porque con él se logra dar a la composición vivacidad, sonoridad, colorido y armonía, atractivos al gusto**

**infantil que hace uso de estas creaciones para el juego y entretenimiento.** Durante el proceso investigativo se observó que es posible agrupar a las composiciones de acuerdo a su motivo, tipo de estructura y función, debido a que hay características y elementos constantes en muchas de las versiones, y se encontró que para las composiciones seleccionadas para el corpus, había tres composiciones antiguas que podían servir de referencia en el análisis; de esta forma hubo un sustento de cómo explicar la existencia de una u otra forma de sinsentido. Por lo que se puede concluir que, el método seleccionado para analizar el sinsentido en la lírica popular infantil del presente trabajo investigativo es muy útil y gracias a él se ha podido llegar a valoraciones importantes que pueden ser un aporte al conocimiento científico del arte literario.

## 1. Marco teórico

### 1.1.- Marco de Referencia o Antecedentes.

No hay noticia de ningún trabajo que haya analizado el sinsentido en la lírica popular infantil ecuatoriana, en ninguna de sus manifestaciones. Sin embargo, por tratarse de composiciones que en su mayoría son herencia de la tradición española, y como explican Garrido y demás autores en *El lenguaje literario. Vocabulario crítico* (2009), tratamos de “pasar desde las manifestaciones particulares, que son las obras concretas, a estructuras, propiedades o esencias. ...Los estudios estructurales examinan las propiedades del discurso particular literario considerando cada obra concreta como manifestación de una estructura más general de la que dicha obra es sólo una manifestación entre las posibles” (p. 81). Por consecuencia, los trabajos de algunos investigadores españoles nos servirán de base para el análisis del corpus, gracias a la eficaz labor científica en la que han sustentado el estudio y el vasto conocimiento adquirido, sin desmerecer el esfuerzo de otros investigadores de Latinoamérica que de la misma forma han explorado con eficacia el tema de la lírica popular infantil. Los autores que se detallan a continuación, no solamente hablan del sinsentido, sino que han propuesto una forma para analizarlo, y como el resto de investigadores contemporáneos, han basado sus estudios en investigaciones anteriores de grandes estudiosos y recopiladores del folclore popular, especialmente el infantil, desde finales del siglo pasado hasta la actualidad, como Juan y Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado Álvarez, Federico García Lorca, Gabriel Celaya, Carmen Bravo Villasante, entre otros.

Para empezar la revisión de autores, existe una obra que analiza una de las formas del sinsentido, y por el cual surge el nombre de “jitanjáfora”. Se trata del ensayo de Alfonso Reyes (1942), que forma parte de su libro *La experiencia literaria*. Este crítico y escritor mejicano comienza el estudio de, como él menciona: “todo este género o fórmula verbal”, analizando en primera instancia, no una composición de la lírica popular infantil, sino un poema del cubano Mariano Brull Caballero. El penúltimo capítulo de su libro, al cual titula *Las Jitanjáforas*, comienza con un agradecimiento de Reyes a Brull por los “Poemas en menguante”, donde lo elogia por vivir rodeado de “seres nobles y encantadores, rodeado de sus Jitanjáforas y sus bellos versos, y acompañado de sí mismo”. Para Reyes la forma de escribir de Brull le producía

indescifrables “halagos” y figuraciones magníficas de dulces y “fragantes” sensaciones. Literalmente él expresa que: “Ciertamente este poema no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi” (p. 158). En este capítulo Reyes hace una extensa explicación de lo que son las *jitanjáforas* poniendo ejemplos; da su opinión acerca de su origen y de una manera poética trata de justificar su existencia. Explica al lector que su ensayo comienza con la crítica de la jitanjáfora y nos llena de ejemplos, pero como él mismo señala, no se propone amontonarlos, sino clasificarlos siguiendo un criterio, el cual tomaremos textualmente al clasificar la jitanjáfora en este mismo capítulo; aduciendo que cualquier clasificación “sirve de paso para mejor dibujar la teoría”, por lo que espera que a partir de este ensayo se profundice el estudio y se llegue a la teoría. Al momento de argumentar la clasificación, nos brinda una clara explicación de lo que es el sinsentido en la lírica popular infantil; hace referencia de antiguos modelos del sinsentido en habla francesa e inglesa como el *Jabberwocky* de Lewis Carroll entre otros, y nos ilustra con este hermoso ejemplo en nuestra lengua de 1496 que sigue a continuación, a la vez que menciona otros como las “rimas atroces” de Don Tomás de Iriarte del siglo XVIII o el *Libro de los disparates* de Juan del Encina (p. 178, 179):

El Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento, de la orden de benedictinos, en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid, 1775), cuenta haber tenido en sus manos un raro folio salmantino de 1496, cuyo “asunto es una sarta de desatinos y disparates puestos de estudio para hacer reír”.

Ejemplo:

Anoche de madrugada,  
ya después de mediodía,  
vi venir en romería  
una nube muy cargada. Etc.  
No después de mucho rato,  
vi venir un orinal  
puesto de pontifical,  
como tres con un zapato.  
Y allí vi venir un gato  
cargado de verdolagas,  
y al “Parce mihi”, sin bragas,

caballero en un gran pato,  
por hacer más aparato.

En este mismo ensayo, Reyes nos da una divertida reseña de la aparición del nombre de *jitanjáfora*: El suegro de Brull, quien “gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración” y escuchar en la sala familiar a sus nietas declamar, un día se llevó una sorpresa; Brull había decidido dar a su hija en lugar de esos “géneros manidos” que deleitaban a su suegro, la siguiente burla que ella declamó con toda candidez:

Filiflama alabe cundre  
ala olalúnea alífera  
alveolea jitanjáfora  
liris salumba salífera.

Olivia oleo olorife  
alalai cánfora sandra  
milingítara girófora  
zumbra ulalindre calandra (p. 163-164)

“Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo”, desde entonces Reyes empezó a llamar “Jitanjáforas” a las niñas de Mariano Brull, y luego en su libro nos cuenta que decidió “extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal” (p. 164). Para dar al lector una idea del origen de las *jitanjáforas*, este destacado pensador dice que el ser humano desde un principio parece haber tenido este “ímpetu léxico” y si bien le sirvió en épocas remotas para apoderarse de los objetos, la palabra evolucionó con el hombre hasta alcanzar “un temeroso atletismo cósmico”. Reyes sostiene que las extrañas creaciones como la jitanjáfora siempre han formado parte del hombre porque le han ayudado a entender lo real: “Todo instante cae a cada instante en lo imaginario... Lo falso sostiene a lo verdadero; lo verdadero tiene a lo falso por ascendiente... ¿Qué sería, pues, de nosotros sin la ayuda de lo que no existe? (p. 161). Por lo tanto, la jitanjáfora no puede ser la invención de un solo hombre, sino parte del ser humano. El hombre puede hacer real lo que no existe por medio de la palabra, y nos habla del mito como lo

explicó Paul Valéry: “Mito es el nombre de aquello que no existe o no subsiste sino fundado, como causa única, en la palabra”; sin embargo, nuestro crítico da pruebas de que la realidad subsiste únicamente porque el ser humano siempre ha fundamentado lo real en lo imaginario: “Aun los que pretenden haber ido hasta el polo, lo han hecho empujados por motivos inseparables de la palabra...” (p. 161). En general para Reyes las jitanjáforas pueden ser creaciones de adultos o niños o jóvenes en son de burla o para demostrar enojo, lo importante es que la autoridad individual de la creación se pierde porque es más importante la propiedad colectiva en la que estas palabras se convierten. Explica que estas palabras absurdas niegan a las otras palabras convertidas en convencionalismos para los hombres porque no son “creaciones literarias”, sino “huéspedes ociosos del alma”: “En este suelo movedizo brota, como flor verbal, la jitanjáfora. A esta luz, también se la puede entender como una manifestación de la energía mitológica, nunca ahogada del todo, felizmente, por el lenguaje práctico” (p. 162).

Para concluir, Alfonso Reyes señala que el lenguaje es una función tan misteriosa que, aunque las palabras sean absurdas, siempre se levanta “un humo, un vaho de realidad posible” (p. 161); este concepto nos servirá de base para el análisis posterior: **Dentro del absurdo existe una realidad admisible al lógico razonar del ser humano con base en las reglas semánticas en su interacción con las reglas de la sintaxis.**

¡La verdad es que en el taller del cerebro se amontonan tantas virutas! De tiempo en tiempo, salen a escobazos por la puerta de las palabras; pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema: necesidad que algunos confunden con la inspiración” (p. 158).

Continuando con la reseña de teorías que han analizado el sinsentido en la lírica popular infantil tenemos al español Pedro Cerrillo (1986) en su tesis doctoral: *Lírica popular de tradición infantil* y de este documento principalmente dos capítulos: *Del cancionero popular al cancionero infantil* y *Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil*, y la síntesis del capítulo *El Cancionero Infantil en la escuela* del libro *La voz de la memoria*, del mismo autor (2005): *Aprovechamiento didáctico del cancionero infantil*. A pesar de que la investigación de este autor

tuvo como propósito el estudiar la tradición popular infantil española: orígenes, situación actual y clasificación, en *Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil* logra darnos una excelente definición de *sinsentido*: “Expresiones con contenidos absurdos que sirven para echar suertes antes del inicio de un juego, o que acompañan juegos concretos, identificándolos” (Cerrillo, 1986). El autor reconoce que este recurso forma parte inmanente de las fórmulas para echar a suertes y algunos juegos, y les da su identidad. De la misma forma, en todos sus trabajos sostiene que en la lírica popular infantil están presentes ciertos elementos que le dan identidad y la caracterizan, y que estos son verdaderos componentes literarios, como lo expresa en *Del Cancionero Popular al Cancionero Infantil* (1991):

Pero el estudio de la *Lírica Popular de Tradición Infantil* pone de manifiesto la presencia en ella de determinados contenidos que la caracterizan e identifican, así como de otros elementos, claramente literarios, que, estructural y formalmente, también aportan puntos de particularización: aliteraciones, rimas, juegos de palabras, sencillez en la construcción sintáctica, diminutivos, repeticiones de diversos tipos, metáforas muy elementales, sin sentidos, etc.

Este investigador hizo una clasificación de la lírica popular infantil española, considerando las composiciones que los niños usan y si éstas son o no tradición puramente infantil, la cual ha sido tomada como referencia en el presente trabajo, debido a que las composiciones de este género en nuestro país resultan ser en su mayoría herencia española y, en general, porque se asemejan en contenido y características. Cerrillo encontró ocho géneros o “tipos de composiciones”, a pesar de todas las dificultades, ya que como él explica: “La frontera por la que delimitamos los contenidos de un determinado tipo de lírica popular infantil no está muy clara en ocasiones”. Dice haber recogido únicamente los tipos que, “apoyados en su tradición oral, viven adaptados al medio, han sobrevivido al paso del tiempo, resistiendo -al menos por ahora y con dificultades- la presión, cada vez más agobiante, de la civilización urbana y son -además- de uso, mayoritariamente, infantil”. Cerrillo, al clasificar los tipos de composiciones, menciona la importante característica de las fórmulas entre otros juegos y rimas, y él mismo hace una cita de Alfonso Reyes para explicar lo que son las “jitanjáforas”. Termina diciendo: “Efectivamente, en las suertes encontramos fácilmente un componente lingüístico de carácter jitanjáforico, esotérico, brujeil, mágico, o como queramos llamarlo”.

La siguiente estudiosa que habla del sinsentido en la lírica popular infantil y hace un análisis de los elementos característicos de este género en diferentes tipos de composiciones, es la

española María Ángeles Santiago y Miras (2002) en la investigación llamada *La función lúdica del lenguaje en las canciones populares infantiles*. Con este trabajo, basado en el análisis de los elementos de la lírica popular infantil, la autora busca crear consciencia para que se recupere la tradición española, de la cual la lírica popular infantil es una gran aportadora, en contra de los medios que en la actualidad son alienantes y desgastan la identidad e integridad de los niños, y sugiere que se la incorpore en el aula escolar. Ella mismo así lo explica:

El poco empeño que se pone en nuestras escuelas para intentar conservar al máximo este patrimonio cultural heredado de nuestros antepasados...El empobrecimiento progresivo de nuestra lengua que ello lleva aparejado.

Por todo lo expuesto, y para demostrar la importancia del folklore infantil en el desarrollo del ser humano (sobre todo de las canciones en los primeros años de la vida), realizaré un pequeño análisis de algunas de las canciones infantiles en donde perviven algunos de los elementos que están desapareciendo de nuestra lengua, y que forman parte del bagaje cultural que nos caracteriza, así como también dejaré constancia del papel que las canciones populares juegan en los diferentes estadios evolutivos del ser humano, hecho importante que no debe olvidarse puesto que, por mucho que la Humanidad evolucione, siempre habrá en ella seres que estén comenzando a vivir y necesiten de ellas para su desarrollo integral (p.6).

Nos cuenta sobre el origen de las diferentes manifestaciones de la lírica popular infantil:

Gran parte de este tipo de manifestaciones datan de la Edad Media, época en la que florecieron la mayoría de las historias que luego dieron lugar a romances, de los que derivaron, a su vez, canciones y juegos. Fueron compuestos por adultos, y podrían considerarse como el principio del bagaje lingüístico y cultural de nuestro país (p.5).

Con respecto a la razón de su apareamiento, a diferencia de Alfonso Reyes para quien las jitanjáforas pueden aparecer por burla o enojo, para María Santiago y Miras, estas surgen para la advertencia:

Para comprender también la importancia de estas manifestaciones: las canciones populares, los ensalmos, los conjuros, las frases hechas, los refranes, y de todo aquello que conforma la tradición popular, hay que tener en cuenta que se basan, en muchas ocasiones, en experiencias, tanto individuales como colectivas. A veces surgen de sucesos personales y, como advertencia a los demás, se pone en verso. Pero todos tienen un mismo objetivo: hacer que se recuerde un hecho determinado para no se llegue a cometer el mismo error que aquella o aquellas personas que dieron lugar a su creación (p.5).

En el trabajo de Santiago nos fundamentaremos especialmente para explicar las características de cada uno de los elementos que conforman la lírica popular infantil.

La argentina de ascendencia gallega radicada en España, Ana Pelegrín Sandoval (1992), en su tesis doctoral *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750-1987*, analiza, como ella lo explica: “Esta peculiar producción creativa de los juegos y sus rimas (acciones, movimientos, gestos significativos, palabra rítmica), estas breves obras teatrales de escenarios y personajes simbólicos que han permanecido en la poesía oral, configuran un capítulo esencial de la literatura infantil, y constituyen el eje de mi investigación” (p.1-2). Esto significa que Pelegrín rescata la característica de texto dramático o “el sentido de la teatralidad” que tienen, de acuerdo a su punto de vista, todas las composiciones, incluidas las de sorteo o fórmula, y desde esa perspectiva conduce un análisis de la estructura de ciertos juegos y rimas españoles desde 1750-1987, los cuales, como se verá adelante, guardan relación con las canciones escenificadas y las fórmulas para echar a suertes que se han escogido para el corpus. Habla de la procedencia de la primera versión de las composiciones que analiza y otras de sus versiones hasta la actual, y cuando describe el movimiento básico de la rima y los juegos, introduce nuevos términos para la lírica popular infantil, de los cuales nos valdremos para el análisis de nuestro corpus. Señala, por ejemplo, que algunos juegos tienen una estructura *binaria*; es decir, combinada:

En el estudio de la lírica popular del siglo XVI, Antonio Sánchez Romeralo analiza el villancico (aplico sus ideas en la lírica popular infantil) desde su característica formal y define:

‘Llamamos estructura básica binaria a un cierto movimiento, a la vez conceptual y rítmico: un movimiento de dos A + B. Con independencia de números de versos digo A y añado B. He aquí un ejemplo:

(A) Pípirigaña

(B) vino la araña

(A) Por su sabanita

(B) vino la arañita

(A) Vino la paloma

(B) de su palomar (...) (p.81-82).

Esta investigadora añade que a este movimiento binario en algunas versiones se suma el procedimiento llamado “encadenamiento”:

El procedimiento literario del “encadenado” en la lírica y la narrativa tradicional consiste en que:

Enumerando un elemento, este reiterado enlaza con otro, que a su vez repite el mecanismo, formando series de elementos enlazados: A+B/B+C/C+D/... (p.82).

De la misma forma explica que en una retahíla pueden predominar dos aspectos: retahíla, como procedimiento expresivo encadenado, o retahíla de diálogos encadenados:

En el grupo 1) “Pez pecigaña/pido para el obispo” predomina en la retahíla el procedimiento expresivo de encadenado.

En el segundo grupo 2) “Pez pecigaña/la mano cortada”, la retahíla desarrolla un diálogo entre dos personajes, y en algunas versiones del grupo (2.2) con encadenamiento (p.81).

Pelegrián (1992) señala que esta estructura binaria con encadenamiento es una técnica literaria vieja; su objetivo es mantener por reiteración y sorpresa los elementos de la construcción, para producir un “reconocido placer fónico e intelectual” en el oído del niño, sea éste por la impresión de seguridad en el elemento que se reitera, o por la renovación en el elemento sorpresivo. Nos ilustra con el siguiente ejemplo:

La receptividad y el placer de seguridad y al mismo tiempo de novedad, se intensifican en estas versiones en el movimiento binario encadenado:

Pez pecigaña (...)

Vino por la sal

Sal menuda

para la cuba

cuba de barro.

Tapa caballa

caballa morisco

Tapa Tobisco (p.83).

En el análisis de una de las versiones del “juego-rima” *Pez Pecigaña*, Pelegrín utiliza términos del género dramático:

La versión que fragmentariamente transcribo pertenece a la lírica popular infantil; el procedimiento señalado aparece asimismo en los cuentos de fórmulas. La brevedad y el diálogo dinamizan el texto, acentuado por el “toma y deja”, “entrada y mutis” de los personajes:

(A) Pisigallo

Con la mano cortada.

(B) ¿quién se la cortó?

(A) La perra vieja.

(B) ¿qué se hizo la vieja?

(A) Se fue a traer agua

(B) ¿qué se hizo el agua? (p.83).

En el discurso de los personajes en el género dramático, cuando un personaje hace “mutis” es señal de su retiro de la escena. Para terminar, Pelegrín sostiene que la repetición juega un papel predominante en la receptividad del niño; el niño con ella logra reconocer la palabra, se apropia de ella y se siente seguro del nuevo vocablo, y termina incorporándolo en su léxico, todo esto gracias a la memoria rítmica:

El término nuevo y viejo repetidos encadenan el movimiento binario, facilitan la memorización de las voces engarzadas en la estructura rítmica, la entonación, la medida, la duración del verso.

Al retenerla, hacerla propia, el niño se lanza subyugado al misterio de la palabra, acechando y provocando su repetición para capturarla por su sonido y sensibilizarse en la comprensión de lo poético, la estructura, el ritmo y el sonido (p.84).

En el marco metodológico citaremos a esta autora, ya que nos da las pautas que necesitamos para poder analizar las composiciones del corpus desde la acción, el movimiento, el juego y la rima, como parte del texto dramático, que bien se acopla con el método de análisis que sugiere Peña Muñoz (2011).

**En el Ecuador**, desde mediados de siglo pasado, varios escritores y estudiosos han realizado recopilaciones del folklore popular infantil ecuatoriano, muchas veces de fuentes de la tradición oral, y han ofrecido antologías con el propósito de preservar y aprovechar de sus “ventajas y bondades”; como lo explicara Darío Guevara (1965) en su *Folklore del Corro Infantil Ecuatoriano*. Esta obra, siendo la primera, es probablemente una de las mejores logradas y ha servido de pilar para que otros estudiosos ecuatorianos elaboren sus obras, antologías u otras investigaciones. Darío Guevara es el primero en preocuparse en fomentar toda la literatura infantil ecuatoriana, como lo explica Francisco Delgado Santos (1984). Su obra es polifacética y entre casi todos los géneros, pudo también abarcar el espacio de la lírica popular infantil ecuatoriana. Guevara empieza su obra con una breve reseña de las raíces históricas del corro infantil ecuatoriano y latinoamericano, y nos da ejemplos de manifestaciones originalmente españolas con sus diferentes versiones latinoamericanas enfatizando el nuevo matiz que adquieren. Él mismo habla de las piezas más corrientes que para la fecha en que escribía su obra todavía sobrevivían, como *La pájara pinta*, *La muñeca*, *Matantirulirulá*: “, que **escenifican** las niñas del Ecuador, tanto en la Sierra como en la Costa, a la hora de los recreos escolares o en las noches de buen humor de los vecindarios. Son escenificaciones verdaderamente artísticas por la naturalidad y buena compostura, por la unidad y la armonía” (p. 7). Con lo cual este autor está constatando de que se trata de escenificaciones y muestras de una verdadera creatividad artística, y que como lo veremos en el corpus a partir de la investigación de campo, hasta el día de hoy se las conoce y usa, aunque con menos frecuencia. Darío Guevara seguidamente destaca los elementos constitutivos más importantes de estas composiciones: “La música, el canto, la danza, la mímica y el diálogo,...”. En cuanto a las variaciones dice: “Empero, la letra no mantiene su texto intocado y lejano de tiempo y espacio; pues con frecuencia ha recibido modificaciones, cambios y variaciones, en proceso plausible de aclimatación social y nacional”; finalmente aclara que se llega a dar hasta una mezcla de manifestaciones originando la versión ecuatoriana, con todo lo cual explica la razón de los cambios en las diferentes versiones, las cuales incluye y compara a lo largo de todo el texto. Estas manifestaciones tienen “el derecho de propiedad” de los ecuatorianos que han puesto su toque de identidad, dice Darío Guevara, aunque sean herencia española, no fueron ellos los primeros en usarlas; ya se conoce de su procedencia previa en Egipto, Grecia, Roma y el antiguo Oriente próximo. Algo importante de la obra de Guevara, es el especial interés que pone a “la huella indígena” que se encuentra en el corro. Además de decir que en diversos países de Latinoamérica se ha escrito composiciones del corro infantil en lengua nativa que se asemejan a las de origen español, este autor destaca la existencia de ciertos juegos que hasta

su época se conservaban, como herencia de los pueblos aborígenes, que jugaban los adultos y probablemente, como explica Guevara, también lo hacían los niños, pero pruebas escritas de esto con respecto a los niños ha sido difícil encontrar. Se trata de un juego que se originó en tiempos previos a la conquista, el *Huayro*, con significación funeraria: “un juego del corro de adultos, pero seguido por niños y adolescentes en una modalidad llamada *Antoa*” (p.18). Otros juegos, sin embargo, son de origen español, pero Guevara sostiene que los niños indígenas y mestizos de nuestra patria supieron darles su “huella de identidad”. Del trabajo de Piedad Peñaherrera y Alfredo Costales sobre “Los Salasacas”, extrae los nombres de *Cushpi*, practicado por los niños indígenas, y otro que los niños de la provincia de Chimborazo lo conocían como “mama anga” y en otras provincias de la sierra “quillilico o quililico”, y que los niños mestizos lo llamaron “la gallina y sus pollitos”. Lo cierto es que los niños indígenas hasta nuestros días también siguen jugando al corro como lo hacían sus antepasados, tal vez es muy poco lo que pudieron conservar de sus propias tradiciones, tal vez se apropiaron de los juegos que trajeron los españoles como lo hicieron los niños mestizos, pero los adaptaron e hicieron parte suya.

Darío Guevara hizo la primera recolección del folclore infantil ecuatoriano y la presentó clasificada de la siguiente forma: rondas, juegos, rimas del juego, rimas del corro, canciones y cantares, nanas o cantares de cuna, rimas y pegadas, gradaciones, pregones y presentaciones, pegadas diversas, dichos, refranes y conjuros, trabalenguas, antiguallas y algunas adivinanzas. Su obra tiene el fin de preservar las manifestaciones del folclore infantil para hacerlas parte de la formación de los niños ecuatorianos, de ahí su afán por destacar el valor artístico y educativo de las mismas. Se ha tomado este estudio como base principal para la selección del corpus de la presente investigación.

*Zumbambico* es la recopilación de juegos de Fausto Segovia Baus (1984), que incluye varios juegos, canciones, rimas, fórmulas y adivinanzas de la lírica popular infantil ecuatoriana, como “El cochecito, leré”, “Mañana domingo se casa el Biringo”, “Los cochinitos”, entre otras composiciones que Darío Guevara no incluye en su antología, probablemente porque se trata de manifestaciones nuevas y más conocidas en la época que Segovia haría su obra, como el siguiente ejemplo que es la canción de un juego mímico, que también servía de arrullo:

### **Tengo, tengo**

¡Tengo, tengo, tengo!  
tú no tienes nada.  
Tengo tres ovejas  
en una cabaña.  
Una me da leche;  
otra me da lana;  
otra mantequilla  
para la semana (p.17).

En esta obra se encuentra una canción, que de acuerdo a la clasificación de Cerrillo se trata de una *burla* y era muy usada por los niños entre los años 70 y 80, en la ciudad de Quito, de que podemos dar fe:

### **La cafetera**

Tenemos un chofer  
que es una maravilla,  
maneja con los pies  
y frena con la rodilla.  
Chofer, chofer:  
apure ese motor  
que en esta cafetera  
me muero de calor (p.97).

Y en el bus, las niñas que iban a la escuela, añadían el siguiente final:

¡Apure señor chofer  
que le sigue su mujer!

Hasta podemos encontrar un “dicho ecuatoriano”, que se usa para contar las barajas que cada equipo tiene al final de una partida del juego de “Cuarenta” que se hace con naipes y es tradicionalmente quiteño, y que también lo ha citado Darío Guevara (1965) como “Mi mamita se fue a misa”(p.110):

Taita y mama

se fue a misa.

Taita y mama

han de volver.

Hasta que vuelvan

Taita y mama:

yo ya cuento 16 (p.122).

Esta obra la hizo Fausto Segovia Baus con el fin de proveer a los niños ecuatorianos de un texto que recopile una gran variedad de juegos para su sana recreación, y logró a la vez que ciertos juegos tradicionales de la época pudieran ser conservados por escrito para las futuras generaciones.

En la primera parte de la obra *Baúl de Tesoros* de Teresa Crespo de Salvador (1991), una antología de la literatura infantil, podemos encontrar bajo el nombre de “Coplas infantiles de la tradición popular ecuatoriana”: nanas (rima: *Señora Santa Ana*), juegos, canciones y fórmulas. Entre estas composiciones citaremos dos que no se encuentran en las demás antologías. La siguiente es una canción escenificada de comba:

(Al saltar la cuerda)

Luna,

lunita,

lima,

limón,

rosa,

clavel

y botón.  
¡Salta, niñita!  
¿Vas a perder?  
¿A la una,  
a las dos  
y... a las tres!

Este ejemplo de canción escenificada se la ejecuta de la siguiente manera: dos niños(as) golpean sus palmas acompasadamente, alternativamente, la palma derecha de uno de los participantes contra la izquierda del otro, y viceversa, pero hay un intermedio donde cada participante aplaude: golpea sus propias palmas, siguiendo el ritmo de la canción:

Cojo una silleta,  
súbome a la mesa,  
caigo de cabeza,  
riego la cerveza,  
mi mamá me reta,  
mi papá también,  
¡pero yo me escapo  
y empiezo otra vez! (p.30)

La siguiente es una versión similar; se trata de un juego de las niñas quiteñas de hace 30 años:

Me su... me su  
Me subo a la mesa,  
rompo una botella;  
mi mamá me pega,  
mi papá también.  
Para consolarme

subo a mi cuarto,  
cojo la guitarra  
y canto esta canción:

En 1994, el Ministerio de Educación y Cultura, juntamente con el Consejo Nacional de Deportes y el Convenio Ecuatoriano-Alemán publicaron la *Guía Didáctica 1: Juegos, rondas y canciones*, que ha servido de texto y manual de apoyo para las escuelas del país hasta la presente fecha. El afán de este proyecto es recuperar las composiciones de la tradición oral infantil ecuatoriana y aplicarlas a la formación de niños y niñas, especialmente en el área de cultura física. Aun cuando la valoración de estas composiciones no haya sido hecha desde la perspectiva de su riqueza literaria, se logró una extensa recopilación de juegos para niños, “que sigue jugando el joven y el adulto” (p.9); clasificados bajo este esquema: jugar con algo (exploración), jugar como algo (imitación) y jugar sobre algo (juegos en base a reglas, organización y competencia). Además de los juegos, encontramos rondas y canciones variadas, y en cada uno de ellos se detalla la forma como se realiza la actividad, y aún, para las rondas y canciones, encontramos una proposición coreográfica y las notas musicales.

La colección *Pídola Dídola* de cuatro tomos, es una investigación y recopilación de Francisco Delgado Santos (2001), que clasifica las manifestaciones de la lírica popular infantil en: arrullos, cantares y villancicos; rimas, rondas y coplas; chistes, dichos, conjuros, pregones, burlas y cuentos; representaciones, gradaciones, trabalenguas, juegos, adivinanzas y acertijos. Por tratarse de una colección más moderna y actualizada de la lírica popular infantil, hemos utilizado para compararla con las versiones de Darío Guevara. Al final de cada tomo se dispone de variadas actividades de animación. Lo interesante de este trabajo es su propuesta para que el lector no se conforme con lo recogido y extienda la recopilación investigando nuevos juegos, rondas y canciones, y creen textos con esta información, y comiencen finalmente a implementar bibliotecas donde puedan disfrutar de estos libros y de todos los de la literatura infantil ecuatoriana que tanto nos enriquecen.

Finalmente, tenemos *La pájara pícara* de Fausto Segovia Baus (2005) con canciones, rimas y trabalenguas. De este libro citaremos una burla, que los niños repetían cuando hacían breves

competencias para empezar el juego, o realizar cualquier actividad; él que ganaba cantaba a los demás, y hasta el número dos era más afortunado: “Primero: marinero; segundo: rey del mundo; tercero: carnicero; cuarto: lagarto y quinto: piojinto”. En la versión de Segovia Baus se incluye: “Sexto: deshonesto” (p.36).

## **1.2.- Concepto de lírica popular infantil.**

La lírica popular infantil es un tipo de manifestación literaria llena de expresividad, musicalidad y ritmo, aun cuando la estructura métrica muchas veces es irregular. El ser parte de la tradición oral le da esta peculiaridad expresiva, que la mayor parte de ocasiones se logra gracias a la intervención del sinsentido. Este recurso parece haber aparecido en las composiciones por motivo de burla, o más probablemente como el resultado de un cruce o mal interpretación fonética; lo importante es que estas creaciones que contienen el sinsentido, y en general, todas las composiciones de la lírica popular infantil se convirtieron en instrumento propicio para el juego y entretenimiento del niño.

### **1.2.1.- Clasificación de la lírica popular infantil.**

De manera general, casi todos los autores que han recopilado, hablado, analizado o hecho una crítica sobre la lírica popular infantil, al momento de colocar una composición dentro de una clasificación, se han encontrado con diferentes problemas, como el de la aparición de elementos, “presuntamente propios de un tipo de composiciones en otros tipos distintos” (Cerrillo, 1986); la existencia de innumerables versiones que no permiten que a la misma composición se la ubique en un determinado grupo. De la misma forma, han descubierto que algunas manifestaciones sólo parcialmente son de tradición infantil; que tienen elementos temáticos confusos o simplemente no lo tienen por tratarse de composiciones disparatadas si son analizadas fuera de su contexto; para estos investigadores ha sido difícil definir si se trata de una retahíla, rima o una canción; si deben clasificar las composiciones de acuerdo a su contexto sociocultural, época de aparición o perduración en la memoria colectiva o considerando el grupo que las utiliza, ya que como se ha planteado, se trata de composiciones de tradición oral, anónimas en su origen y en su proceso de transmisión. La dispersión clasificatoria en la que se basan algunos de los estudiosos muchas veces no es clara; tal vez,

como explica Cerrillo (1986) se debe a que “no eran los criterios clasificatorios los que movían a sus autores a la hora de dar forma a sus colecciones o antologías”. Lo que muchos de ellos optan por hacer es presentar las composiciones bajo el tipo de tema al que pertenecen, que son muchos: arrullos, cantares, villancicos, rimas, rondas, coplas, chistes, dichos, conjuros, pregones, burlas, cuentos, representaciones, gradaciones, trabalenguas, juegos, adivinanzas y acertijos.

Debido al número de términos que los investigadores han propuesto hasta ahora, parece ser complicado encontrar uno común que defina y abarque todas y cada una de las manifestaciones de la lírica popular infantil: “Cancionero Infantil”, “Folklore Infantil”, “Folklore del Corro Infantil Ecuatoriano”; “Rimas Infantiles”: de Margit Frenk: esta autora incluye en las rimas canciones infantiles, pero Cerrillo le cuestiona aduciendo que no pueden ser “rimas las canciones infantiles que conllevan una concreta acción o escenificación”, y Rodríguez Marín: quien hace la diferenciación de rima, de las nanas, adivinanzas, oraciones o de los conjuros (Cerrillo, 1986); “Romancero Infantil” de Menéndez; “Juegos y poesía popular” (texto “juego—rima”) de Ana Pelegrín, entre otros. Como nombre genérico, este último parece contener a todos los tipos de composiciones existentes; aun cuando esta misma autora admite que: “El extenso terreno del juego infantil tradicional, mutable y permanente, supone un obstáculo mayúsculo al abordar su catalogación y clasificación” (Pelegrín, 1992). Del resto de nombres propuestos: “Canciones Populares Infantiles” de Santiago y Miras, y Lírica Popular de Tradición Infantil de Cerrillo, lo que sí notamos es que ciertos términos son comunes a todos ellos: juego – rima – canción – popular – infantil; por lo que se ha tomado “Lírica Popular Infantil” como el nombre genérico más conciso en esta investigación, y la clasificación propuesta por Cerrillo (1986) en *Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil*, como la más idónea. Tomando las palabras de Pelegrín (1991), no se trata de “solucionar la diversidad y el fragmentarismo de las innumerables piezas orales... sin tomar en cuenta el rasgo de la tradicionalidad”, o con actitud “normalizadora”; lo que se busca es más puntualmente definir los grupos al que pertenecen las composiciones del corpus, tomando en cuenta el **tipo y función** de la composición, para analizarlas de la manera más objetiva posible. Nos enfocaremos mayormente en el análisis interpretativo de los textos, ya que nuestras versiones ecuatorianas no pueden ser relacionadas con el contexto sociocultural que originó las versiones originales, como es el caso de las festividades tradicionales españolas que originaron algunos pregones.

El análisis de lo que hemos llamado “esencia” es con respecto al rastreo del posible origen, o primera manifestación conocida en nuestra tierra y su evolución hasta nuestros días.

Cerrillo explica que para la clasificación que propone se basó en la diferenciación que Stith Thompson hizo sobre “tipo y motivo” en su estudio sobre el “cuento folclórico” y “motivos folclóricos” aunque no se trate de lírica popular, ya que Thompson claramente precisa: “Un *tipo* es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente (...). Puede constar de un solo motivo o de varios (...). Un *motivo* es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición (...)” (Cerrillo, 1986). Por lo tanto, Cerrillo toma en cuenta el criterio definido por Thompson como *tipo*, lo que significa que cada grupo lo constituyen composiciones que tienen existencia independiente respecto a las demás, porque se usan en contextos diferentes y con finalidad distinta, y en base a esto Cerrillo propone una clasificación que no sigue criterios temáticos debido a que, como él señala, existen elementos que se repiten en composiciones radicalmente distintas en cuanto a la finalidad de su uso. Por ejemplo: *Aserrín aserrán*, puede ser una retahíla o una rima; de hecho es más una rima que una canción en retahíla, pero gracias a la clasificación de Cerrillo podemos decir que se trata de un *juego mímico* porque el niño en este juego solamente es receptor, existe la presencia de un adulto que es el emisor. Igualmente se podría explicar que *De tén marín, de do pingüé* puede ser una rima y una retahíla que pertenece al apartado de las *fórmulas para echar a suertes*. En definitiva, la clasificación de Cerrillo toma en cuenta lo que el niño usa, considerando si es o no tradición infantil, y es la siguiente:

#### 1.2.1.1- *Nanas o canciones de cuna.*

En general, demuestra Cerrillo (1986), no existe otro género del “Cancionero Infantil” en que más intervenga el adulto. También llamadas canciones de cuna, son las madres, tías, abuelas o nodrizas la que ejercen el papel de arrulladoras. En la actualidad este papel ya no solamente es femenino. Las nanas son canciones populares, de transmisión oral, donde se percibir las primeras palabras que se le dicen al niño. Hay nanas para los primeros momentos de vida, hasta cuando el niño es capaz de expresarse por sí mismo; más tarde juegan a dormir a sus muñecos cantándoles nanas. Para Cerrillo la nana es importante no sólo por lo que se dice, sino también por la forma de decirlo. En las composiciones de este apartado hay un emisor: el

adulto, que transmite un mensaje “directo, breve y conciso” a un destinatario: el niño, del que necesariamente no se espera respuesta.

Arroró mi nene,  
ya parió la gata  
cinco borriquitos  
y una garrapata.

(Delgado Santos, 2001, 1 p.8)

#### 1.2.1.2.- *Adivinanzas.*

Del Cancionero Infantil, según Cerrillo (1986), estas son probablemente las que han alcanzado mayor difusión. Adivinanza es un tipo de poesía lírica popular que se ha transmitido oralmente, pero han sido los niños los que se han apoderado de ella, practicándola, conservándola, enriqueciéndola y transmitiéndola. Cerrillo sostiene que lo que llama la atención “poderosamente” de la adivinanza es la gran variedad de temas que trata, su “gracia e ingenio y su sorprendente y continua «perífrasis»”. La adivinanza puede ejercer un atractivo en el niño gracias a la metáfora, “más o menos literaria, por el juego de palabras o por la paradoja; lo que sucede es que a ello, se une la tendencia, propia del género, de esquematizar la expresión” (p.7). Sin embargo, de la complicación, el niño ve estas composiciones como un verdadero juego, sin importarle el significado; lo valioso es que fomenta su imaginación y despierta su fantasía.

Lana sube,  
lana baja.

(Delgado Santos, 2001, 4 p.38)

#### 1.2.1.3.- *Juegos mímicos.*

“Lo primero que debemos decir es que entre los juegos mímicos y las canciones escenificadas hay elementos coincidentes:” explica Cerrillo, “el hecho de ser, en ambos casos, **canciones o retahílas** que se cantan o dicen con un concreto apoyo gestual o escénico; o la presencia en todas las composiciones de los dos tipos de un ritmo de interpretación muy marcado”. Sin

embargo, este autor señala que hay un elemento que las diferencia: “el emisor”. En los juegos mímicos el niño es receptor del juego o acción, y el adulto es el emisor; por el contrario, en las canciones escenificadas el niño es emisor y destinatario, individual o colectivamente. Los juegos mímicos son un “tipo de tonadas” que el adulto cuenta o canta al niño, ejecutando con él una acción o un juego. A veces tiene el objetivo de que el niño vaya aprendiendo movimientos o gestos como giros de la mano, palmadas, etc.

Aserrín, aserrán,  
los maderos de San Juan  
piden queso, les dan hueso;  
piden pan, no les dan;  
aserrín, aserrán;  
los maderos de San Juan  
los de Rique, alfeñique,  
los de Roque, alfandoque,  
los de Triqui, triquitrán,  
triqui triqui, triqui triqui,  
triqui triqui, triqui tran.

(Delgado Santos, 2001, 2 p.13)

#### 1.2.1.4.- *Canciones escenificadas.*

Cerrillo explica que se las encuentra en las antologías y cancioneros existentes agrupadas o diferenciadas en “canciones de comba”, “de rueda”, “de corro”, “de filas”, “de columpio” o “de grupos”, o se las conoce con el término más general de “canciones infantiles”. Evitando que se dé alguna clase de confusión con otros tipos, y al mismo tiempo, logrando la mayor aproximación a su definición y caracterización: las canciones escenificadas son “composiciones que van, necesariamente, acompañadas de **una mínima acción** que, en unos casos, se representa (incluso con papeles asumidos por los participantes en ella) y que, en otros, se mima solamente”. Pueden ser de rueda, comba, filas, grupo o columpio. Sin embargo, señala que se pueden encontrar elementos temáticos que parecen propios de una “**canción de corro**” en una

composición de “*suerte*”, por ser las barreras existentes “bastante permeables”, lo cual puede ir en beneficio de esta investigación que analiza los dos tipos.

Cerrillo continúa diciendo que: “En las canciones escenificadas percibimos un hecho histórico muy importante que es propio del género: la frecuencia con que han aparecido «canciones de comba» o «de rueda» que se forman a partir de romances de amplia difusión popular”. Explica que en este caso los niños tienden a abreviar, sin llegar a usar totalmente la canción original. Es importante notar que en este grupo de composiciones se encuentran todas las canciones que se acompañan de ritmos musicales que además funcionan como soporte temático de determinados juegos o acciones escenificadas de carácter grupal, como es el caso de *Matantiru tiru lán*. Para terminar queremos señalar que algunas de estas canciones escenificadas nos cuentan una historia, plenamente desarrollada, aun cuando lo que el niño más aprecie sea el ritmo, el sonsonete, la acción que se escenifica, la plasticidad y el movimiento, antes que la historia misma.

Arroz con leche,  
me quiero casar,  
con una señorita  
de San Nicolás;  
que sepa coser,  
que sepa bordar,  
que sepa abrir la puerta  
para ir a jugar.  
Yo soy la viudita  
del barrio del Rey,  
me quiero casar  
y no sé con quién;  
con este sí,  
con este no;  
con este señorito

me caso yo.

(Delgado Santos, 2001, 2 p.21)

#### 1.2.1.5.- Oraciones.

La clasificación para las oraciones es especialmente confusa para Cerrillo, ya que se pueden encontrar muchas composiciones que no son específicamente de tradición infantil, como el caso de los “villancicos”, que más particularmente constituyen un género por sí mismos, por sus contenidos religiosos y su proceso de transmisión. Esta dificultad ha llevado a muchos folcloristas de reconocido prestigio como Rodríguez Marín, a incluir las oraciones en el mismo capítulo que los ensalmos y conjuros, y para Cerrillo esto es sorprendente porque no dejan de tener parte de razón, ya que en algunas canciones hay, implícita, una firme creencia en la intervención efectiva del personaje religioso al que se apela para que remedie un mal. Han sido construidas sobre una base rítmica que se identifica con la tradición infantil: “cuartetos octosilábicos, con rima alterna en los versos pares, aunque escapándose asonancias en algunos de los versos impares” (p.11). Para este autor son oraciones de tradición infantil aquellas canciones religiosas que responden a contenidos comunes, referidos a elementos o personajes de la historia cristiana que se aprenden y se practican en la edad infantil.

Venid querubines,  
venid a cantar,  
que ha nacido el Niño  
y llorando está.  
Venid pastorcillos,  
venid a Belén,  
que ha nacido el Niño  
y con frío está.

(Delgado Santos, 2001, 1 p.37)

### 1.2.1.6.- Fórmulas para echar a suertes.

También se las llama “suertes” y en su mayor parte se trata de retahílas; Ana Pelegrín las menciona como “fórmulas”; se trata de un género del “Cancionero Infantil”, como dice Cerrillo (1986), “rico en significados distintos a los esperables y que debemos leer, necesariamente, entre líneas, porque los contenidos que porta pueden ser absurdos, teniendo como función la de acompañar el inicio de un determinado juego, preludiándolo y señalando quién comienza a actuar o quién asume un papel determinado” (p.12). Para que un juego infantil cualquiera empiece, los niños muchas veces necesitan “sortear” el orden en que los participantes intervendrán, o previamente pueden decir quién se queda o quién se libra. Desde la antigüedad, para esto, la gente utilizaba ciertas fórmulas, como “cara o cruz”, con las dos opciones: se queda o se va. Existe otro procedimiento tal vez más usado por los niños, en el que intervienen todos los participantes en el juego al mismo tiempo, se entona una “cantinela o sonsonete”, marcando el compás, algunas veces sílaba a sílaba, mientras se señala sucesivamente y por orden a todos los niños participantes: el último señalado es, según lo convenido previamente, quien se libra o quien se queda. Esta característica de “suertes” hace a este género apto para las creaciones: “brujeriles”, “jitanjafóricas” y “mágicas” de que hablaría Cerrillo. En estas composiciones es esencial, como en otros géneros de la lírica popular infantil, el sinsentido por el sin sentido, la palabra absurda y hasta el puro disparate; no existen significados lógicos, pero “subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado”. Precisamente en estas fórmulas para echar a suertes es en donde podemos encontrar la mayor parte de ejemplos de las “jitanjáforas” de que hablara Alfonso Reyes.

-Sapito sapón,  
ponete calzón.  
-No puedo ponerme,  
porque soy pipón.  
Sana, sana  
colita de rana;  
si no sanas hoy,  
sanarás mañana.

(Delgado Santos, 2001, 1 p.9)

### 1.2.1.7.- *Burlas*.

Anteriores antólogos o críticos han denominado a este tipo de manifestación de la lírica popular infantil como “pegas”, “burlas y burletas”, “dichos”, “mentiras, patrañas y disparates”; por lo que el primer problema de acuerdo a Cerrillo es el de su denominación por la variedad de términos, además de la dificultad ya mencionada que existe en el Cancionero Infantil para delimitar con exactitud las fronteras entre un género y otro, y Cerrillo, con el siguiente ejemplo, nos pone a pensar si se trata de una burla, un conjuro, o quizás un juego mímico:

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

Explica que es el contexto en que se interprete el que nos puede dar una respuesta: “...si el adulto acaricia suavemente la mano abierta del niño pequeño tras habérsela golpeado, y esta acción -al resultarle placentera- es demandada por el crío en ocasiones en que no se ha golpeado, estaremos ante un juego mímico. Pero si el adulto, incluso un compañero de juego, recita la cantinela, dirigiéndose a otro niño, no tan pequeño como el referido en el caso anterior, que también se queja tras un golpe, lo entenderemos como una burla. Y en cualquiera de los casos, el contenido específico de la canción (la caricia suave de la mano en parte lesionada como acción curativa) aporta elementos significativos que son propios del conjuro” (p.13-14). Sin embargo, señala que se puede entender como *burlas* el género que tiene como objetivo la manifestación pública de una mofa que provoca una actitud por parte de un emisor individual o múltiple y es el receptor quien sufre la burla; en el caso de que ésta la motive un juego, será el desarrollo del mismo el que haga que el receptor sufra la mofa. La parte final de la canción escenificada *El pan quemado* o “La cadenita” según Darío Guevara, composición que se encuentra en el corpus, puede tratarse de una burla:

¡Quémalo, quémalo, por ladrón,  
hasta que se haga chicharrón!

Versión que aun se juega en Quito:

¡Préndalo, préndalo, por ladrón,  
hasta que se haga chicharrón!

#### 1.2.1.8.- *Trabalenguas.*

Es un tipo de juego basado en la complicación sonora de las expresiones sobre las que se construye la tonada; expresiones de ilógica significativa o auténticos disparates, pero con el que se divierten. Pueden ser entendidos como una especie de burla, si es un emisor el que propone a un destinatario que repita las expresiones con exactitud, teniendo la certeza de que se equivocará al conocer la dificultad, lo que provoca un momento de burla. Si se las analiza fuera de su contexto se comprobará que tiene escasos elementos temáticos ya que su función es la burla, el disparate y el juego lingüístico; como por ejemplo:

Tres tristes tigres tragan trigo en un trigal.

#### 1.2.2.- *Elementos estilísticos propios de la lírica popular infantil.*

Cerrillo (2005) en *Aprovechamiento didáctico del cancionero infantil* sostiene que la lírica popular infantil es “portadora de unos valores lingüístico-literarios” muy útiles para el período escolar, y los enumera:

Pues bien, en su conjunto, la lírica popular de tradición infantil (me referiré a ella también como Cancionero Infantil) es portadora de unos valores lingüístico-literarios, cuya práctica es muy útil en el periodo escolar: las rimas, las aliteraciones, los juegos de palabras, el reiterado uso del diminutivo, las elementales metáforas, la sencillez de las construcciones gramaticales, las continuas repeticiones, incluso las dificultades ortológicas de géneros como el trabalenguas –sobre todo una vez que los chicos son capaces de superarlas– les producen una gran satisfacción, porque el sentido lúdico de que son portadores ejerce en ellos una especie de fascinación natural, aun cuando –en ocasiones– no entiendan nada de su significado, a veces porque no es un significado lógico, sino un sinsentido, incluso un puro disparate (p.1-2).

Todos los elementos se tomarán en cuenta, pero se anotarán aquellos que están relacionados con el sinsentido. Santiago (2002) demuestra que la riqueza léxica de este tipo de composiciones se debe a una serie de elementos propios de la lengua coloquial, que le dan la característica lúdica y las hacen aptas para formar parte del mundo infantil. Por otro lado, Hernán Rodríguez Castelo (2011), en el capítulo V de su libro de análisis, nos da todo “El instrumental retórico para el análisis de la literatura infantil y juvenil”, argumentando su indispensable utilidad. Como este escritor cita: “...este recurso a la retórica para dotar de calidades al lenguaje no es cosa exclusiva de escritores, poetas o académicos”, sino también

que “el pueblo llano toma parte en este juego para dotar de nueva vitalidad, sabor, color y gracia al lenguaje”, por lo que hemos tomado en cuenta su clasificación del instrumental retórico, y de los dos investigadores, se han seleccionado las “figuras retóricas” (Rodríguez Castelo, 2011) que tienen más relación con la lírica popular infantil del sinsentido:

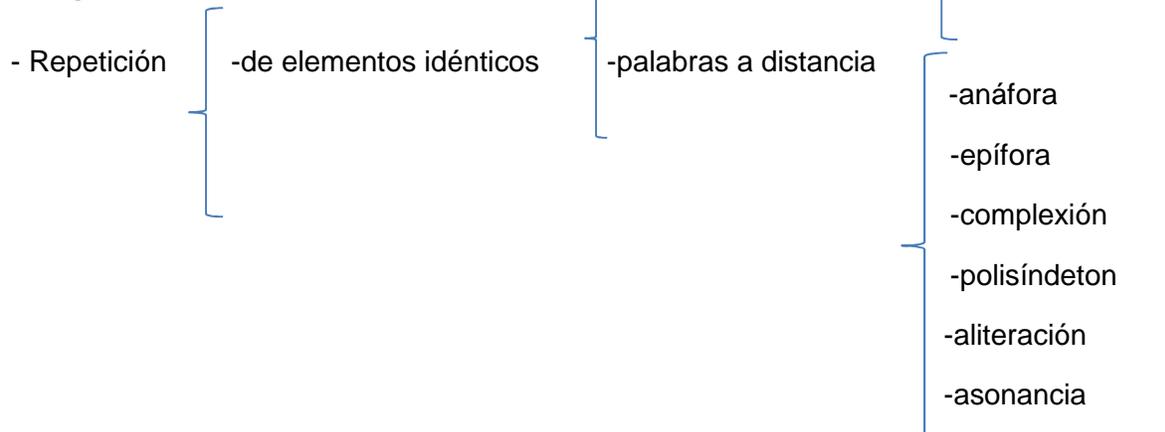
### 1. Los tropos fundamentales (figuras por inmutatio):

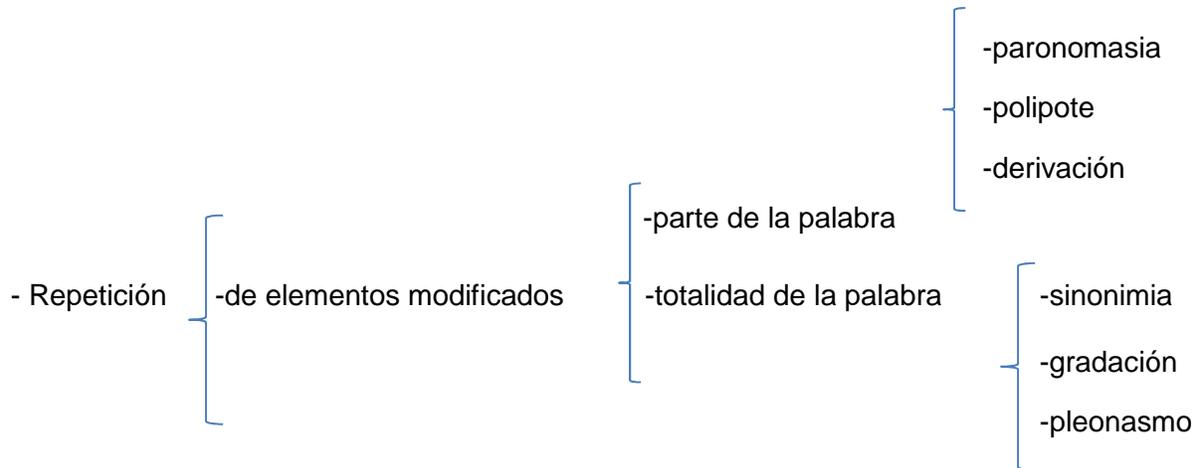
- **Metáfora**: condensación; (eje paradigmático): por semejanza o analogía.
- Ironía: (eje paradigmático): por oposición.
- **Metonimia** – alusión: desplazamiento (alejamiento); (eje sintagmático): por contigüidad o proximidad.
- Sinécdoque: (eje sintagmático): por contigüidad.

### 2. Otros tropos:

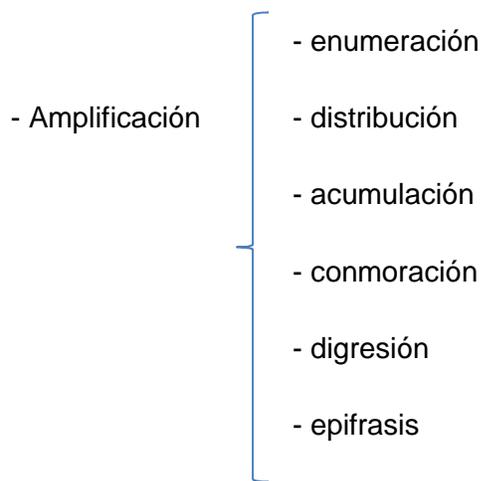
- Perífrasis.
- Alegoría.
- Hipérbole.

### 3. Figuras por adición:





[**Geminaciones** (Ej.: fuchi, fuchi / fao, fao, fao / vere verefatu, vere verefatu)]



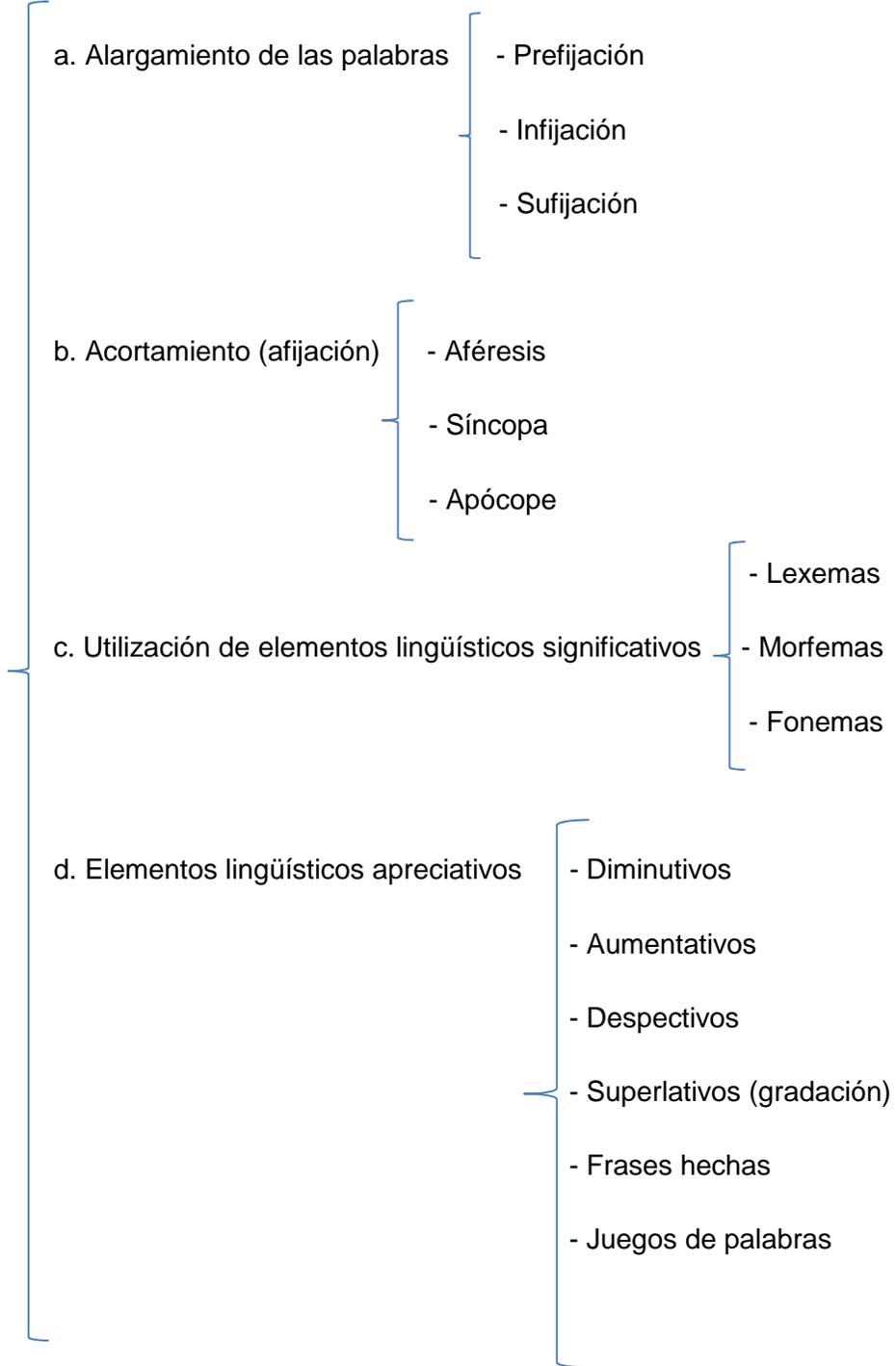
#### 4. Figuras de omisión:

- elipsis

#### 5. Figuras de cambio de orden:

- Hipérbaton
- Paréntesis

## 6. Afijación valorativa:



- Palabras o frases con o sin sentido

-Nonsense

-Greguerías

-Jitanjáforas

-Onomatopeyas

**7. Rima**

**8. Metro irregular de las composiciones**

**9. Paralelismos**

**10. Correlaciones**

**11. Dativo ético**

**12. Hipocorísticos** (fórmulas de cariño, sobre todo en las nanas)

**13. Debilitación de los términos eufemísticos**

**14. Economía de las palabras**

**15. Oraciones afectivas:**

a. Interjecciones

- Propias o primarias

- Impropias

- Frases interjectivas

- Fórmulas de juramento

b. Intensificación auditiva

- Onomatopeyas

c. Vocablos de afirmación o negación

d. Partículas interrogativas

e. Fórmulas interrogativas mecanizadas

**16. Oraciones afectivas esquemáticas:**

- a. Reducidas al mínimo por causa de la elipsis
- b. Suspendidas

**17. Elementos afectivos de la frase intelectual:**

- a. Geminación
- b. Anáfora
- c. Hendíadis
- d. Influencia de los estados de ánimo sobre la construcción modal

**18. Contaminaciones:**

- a. Cruces fonéticos
- b. Cruces morfológicos
- c. Cruces sintácticos (anacolutos o tendencia a formar frases sencillas descuidando la concordancia)
- d. Contaminaciones léxicas: uso de barbarismos

**19. Figuras de intensificación emotiva:**

- Exclamación.
- Imprecación.
- Deprecación.
- Conminación.
- Optación.

- Obtestación.
- Interrogación.
- Admiración.
- Dubitación.

## **20. Figuras de intensificación visual:**

- Comparación.
- Descripción.
- Prosopopeya.

## **21. Figuras de intensificación auditiva:**

- Armonía imitativa.
- Onomatopeya.
- Simbolismo acústico.

Nos comenta Santiago (2002) que todos estos elementos que se han nombrado tienen que ser tomados en cuenta al momento de analizar las “canciones populares infantiles”, además de que se debe recordar que en estas manifestaciones de origen, que son las “variaciones en las letras de estas composiciones” ya que, por haberse mantenido en la memoria popular por largo tiempo, “muchos de los elementos léxicos que las conforman han cambiado su significado”, lo cual sucede muchas veces debido a una incompreensión de la cadena fónica de la canción original, llegándose a cambiar aun su contenido y por consiguiente el significado: “... haciéndoles perder toda su carga semántica, hasta el punto de llegar a convertirse en un sin sentido puesto que, globalmente, no quieren decir nada, aunque las palabras aisladas sí tengan un significado concreto” (p.9). Santiago (2002) explica que, cuando la frase contiene un elemento ilógico, semánticamente hablando, se la denomina con el término inglés acuñado por Lewis Carroll: “nonsense”, quien lo utilizó en sus obras *Alicia en el país de las maravillas* y en *A través del espejo*.

Todos los autores coinciden en decir que la particularidad de las composiciones de la lírica popular infantil es su brevedad y concisión. Santiago (2002) también añade que como la *rima* es esencial para su conformación, en repetidas ocasiones se destruye el contenido semántico de un vocablo y se lo cambia simplemente por un elemento fónico; este es el caso de la rima de *De tén Marín*: "... títere fue, yo no fui, fue teté,..." (la palabra *teté* es el pretérito perfecto simple o pretérito del verbo *tetar*, por lo que ésta en la rima no viene al caso, mas bien parece tratarse de un nombre propio si lo relacionamos sintagmáticamente con el verbo, esta palabra es un sintagma nominal y tiene la función de objeto directo). De esta manera estas composiciones juegan no sólo en el plano del contenido, sino también en el de la expresión, para conseguir de esta manera el ritmo deseado.

Con respecto a las primeras composiciones de la lírica popular infantil, y como se ha mencionado anteriormente acerca de su posible origen, muchas de ellas pudieron crearse como advertencia y contener un "elemento culto" en latín, menciona Santiago (2002), sin que el niño sea capaz de advertirlo, y quienquiera que la haya inventado sabía perfectamente que el "galimatías" que se iba a formar de estas características "haría las delicias de la chiquillería":

¿Podrían considerarse estos términos como un cruce fonético, cuya significación haya sido olvidada, debido a la constante repetición de la cadena fónica de que se compone?  
¿Podría tratarse de dos vocablos latinos *vere* (verdadero) y *factum* (hecho), con lo que el significado podría ser: hecho de verdad o realmente hecho? (p.11)

En resumen, los elementos lingüísticos que hemos mencionado forman parte de la lírica popular infantil y básicamente se trata de elementos reiterativos, fórmulas sencillas, breves y concisas, frases hechas, juegos de palabras y construcciones sin sentido y, en general, todos los elementos que implican una rima. Por lo tanto, las composiciones de la lírica popular infantil presentan características muy particulares que son parte indispensable de la composición para marcar el ritmo y conformar su aspecto lúdico. Dichas composiciones facilitan la retención memorística del niño, y su principal objetivo es entretener y fomentar la diversión y la fantasía.

### 1.3.- Definición de Términos Básicos.

#### 1.3.1.- *Retahíla*.

La constante manifestación de la antigua y nueva retahíla en los juegos—rimas, incita al estudio de algunos de sus rasgos, de los temas y motivos que engloba, de los procedimientos expresivos y que, a su vez, pueden ser estudiados en otros géneros poéticos de la lírica y el romancero oral de la literatura infantil.

(Pelegrín,1992,p.17)

Según la Real Academia Española, “*retahíla* es una serie de muchas cosas que están, se suceden o mencionan por su orden”. El significado coloquial dice que se trata de una “lista o enumeración seguida de muchos nombres, locuciones o frases; insistencia larga y reiterada”. Sin duda se trata no solamente de un término, sino de un recurso ligado a la mayor parte, sino a todas, las composiciones de la lírica popular infantil. Las retahílas: “Insistencia larga y reiterada” son expresiones infantiles que se repiten en los juegos y pertenecen a la tradición oral. Además de ser un apoyo importante en muchos de ellos, son un juego en sí mismas y le ayudan al niño a acercarse al ritmo y a la palabra. La retahíla es un juego de palabras que favorece la fluidez verbal, la atención y la memoria. En definitiva, las repeticiones y la armonía de la retahíla logran entretener al niño mientras inconscientemente practica el lenguaje y desarrolla destrezas como la atención, la memoria y la expresión oral.

Ana Pelegrín (1992) explica que en las colecciones actuales el término “retahíla”, (palabra/gesto), de escasos o múltiples elementos a menudo irracionales, surge para denominar juegos y situaciones diversas: suertes o sorteo, “en las letras ‘sin ton ni son’ ”, al saltar la comba, al pellizcar manos, etc.”, por lo que propone bajo la denominación de retahíla a los textos que “enriquecen la múltiple y multiforme poesía oral infantil” (p.17). “De difícil interpretación lógica”, para Pelegrín la retahíla es “un juguete rítmico oral” que da paso a libres asociaciones fónicas; además señala que a la retahíla hispánica es posible compararla con las tradicionales rimas inglesas o “nursery rhymes” y con otras rimas infantiles tradicionales en diferentes lenguas (“retahílas”, “*formulettes*”, “*comptines*”, “*nursery rhymes*” “*filastrocches*”) por sus comunes peculiaridades, y toma palabras textuales de Carmen Bravo Villasante: “...en ellas, así como en todas las retahílas aparentemente absurdas de la infancia, reside el secreto de la literatura infantil”, y concluye: “constituyen un puro juego onomatopéyico”. Evidentemente podemos señalar que la retahíla tiene ciertas características propias, como el carácter de juego

de la palabra, el ritmo y el sonido inseparables, el gesto; en definitiva el ritmo verbal y corporal que le dan significado en, más bien, un sentido de “disparate” o “nonsense”.

Pelegrín toma en cuenta la “situación escénica” del juego en retahíla para hacer una clasificación en su tesis *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750-1987* (1992), para la cual se basa en un escrito anterior suyo inédito: *Colección Oral* (1976) y después de dar varias definiciones de retahílas, puntualizadas anteriormente, anota: “Composición que nombra series de elementos, números, personajes en situación escénica, **con o sin hilazón lógica**, frecuentemente en versificación irregular”.

En su profundo sentido de la teatralidad, los juegos son un escenario donde la sociedad infantil de cada época y lugar, al tiempo que reitera su fidelidad a las viejas palabras, gestos y ceremonias, crea una escena abierta para encauzar las relaciones entre los participantes, los impulsos dinámicos, los temores, la imaginación. En la poesía oral, la retahíla añade otra singularidad, la de facilitar con su multiformidad y multiplicidad las posibilidades creativas infantiles. Por la apertura del texto deja libre la recreación en la representación, donde se manifiesta la inventiva verbal rítmica del niño.

(Pelegrín, 1992, p.23)

#### 1.3.1.1- *Ejemplo de retahíla.*

Pin pin Serafín,  
cuchillito de marfil;  
manda la ronda  
que esconda este pie,  
atrás de la puerta de San Miguel.  
Amén papel.  
El rey mandó a regalar maní;  
a todos dio menos a mí.

#### 1.3.2.- **Canción.**

Son manifestaciones de la lírica popular infantil que tienen ritmo y sonoridad mayormente acompañados; se parecen más bien a una composición musical, y como explica Cerrillo (1986), las canciones son composiciones que van, “necesariamente, acompañadas de una mínima

acción que, en unos casos, se representa (incluso con papeles asumidos por los participantes en ella) y que, en otros, se mima solamente”. Pueden ser interpretadas a la rueda, comba, filas, grupo o columpio.

#### 1.3.2.1- *Ejemplo de Canción.*

Tomado del corpus, la cual será explicada detalladamente en el capítulo de análisis:

Buenos días mi señorío:

Matantiru tiru lán.

¿Qué deseaba mi señorío?

Matantiru tiru lán.

A una (o) de sus hijitas(os):

Matatiru tiru lán.

¿A cuál de ellas (ellos) la deseaba?

Matantiru tiru lán.

A la niña (niño) \_\_\_\_\_:

Matantiru tiru lán.

¿En qué oficio la (o) pondría?

Matantiru tiru lán.

En oficio de cocinera (carpintero):

Matantiru tiru lán.

¡Ese oficio no le gusta!

Matantiru tiru lán.

En oficio de dentista:

Matantiru tiru lán.

¡Ese oficio sí le gusta!

Matantiru tiru lán.

Pues hagamos la fiesta entera

con la niña (el niño) en la mitad.

Arbolito de naranja,  
peinecito de marfil,  
a la niña (al niño) más hermosa  
del colegio de Guayaquil.

### 1.3.3.- *Rima.*

Se entiende por rima la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última sílaba acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre: es, por lo tanto, un fenómeno acústico. Hay dos categorías de rima: Rima consonante: es cuando todas las letras de la última sílaba coinciden. Por ejemplo, existe rima consonante en la primera estrofa del poema de Miguel Hernández, “Las abarcas desiertas”:

“Cada cinco de enero,  
cada enero ponía  
mi calzado cabrero  
a la ventana fría”.

Rima asonante: es cuando la rima se produce también en la última sílaba, pero solo riman las vocales. Por ejemplo, hay rima asonante en este poema de Gustavo Adolfo Becker:

“¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero  
de los senderos busca;  
las huellas de unos pies ensangrentados  
sobre la roca dura,  
los despojos de un alma hecha jirones  
en las zarzas agudas,  
te dirán el camino  
que conduce a mi cuna.  
¿Adónde voy? El más sombrío y triste  
de los páramos cruza,  
valle de eternas nieves y de eternas  
melancólicas brumas.  
En donde esté una piedra solitaria  
sin inscripción alguna,  
donde habite el olvido, allí estará mi tumba”.

Las combinaciones de las rimas consonantes o asonantes da como resultado: rima abrazada: ABBA, CDDC; rima encadenada o cruzada: ABAB, CDCD; rima gemela: AA, BB, CC; rima continua o estrofa monorrima: AAAAAAAAAA. Hay pausas: hemistiquios, cesura, pausa estrófica, pausa versal, encabalgamiento (el sentido del verso continúa sobre el verso siguiente).

Sin embargo, Pelegrín señala que la versificación en la poesía oral infantil es irregular, sin hilazón lógica; una palabras sinsentido, tal vez sin una significación lógica, pero concadenadas de cierta forma que se vuelve rítmica, sonora, musical, y lo que es más aún, la rima da a la composición su significado total con una función clara y concreta, emotiva y expresiva como todo mensaje que aporta la composición poética, que más que valerse del significado textual se vale del sentido que adquiere el mensaje: (“La orientación del lenguaje hacia el mensaje mismo, al mensaje por el mensaje, es la función poética (Rodríguez Castelo, 2011, p.137): Los siguientes ejemplos de rima, con diferentes funciones, son tomados de la Colección Pídola Dídola de Francisco Delgado Santos (2001):

Pito pito  
colorito  
de la cera  
verdadera,  
¿dónde está mi tamborcito?  
Pin-pon, a-fue-ra.

*(Fórmula para echar a suertes de acuerdo a la clasificación de Cerrillo, 1986)*

De tin – marín  
de do – pingué,  
cúcara mácara  
títtere fue.  
Yo no fui,  
fue teté,  
cógele, cógele,

que ella fue,  
a-fue-ra.

(*Fórmula para echar a suertes* de acuerdo a la clasificación de Cerrillo, 1986)

-Sapito sapón  
ponete calzón.  
-No puedo ponerme,  
porque soy pipón.

(No entra dentro de la clasificación propuesta por Cerrillo; *Rima* de acuerdo a la clasificación de Francisco Delgado Santos)

Por lo tanto, de acuerdo al corpus que se ha seleccionado para esta investigación, se aplicarán los términos de **retahíla** o **canción** para especificar el estilo que tiene la composición; el término **rima** existe como figura literaria en todas las composiciones más que como subgénero clasificatorio.

#### 1.3.4.- *El sinsentido.*

¿Qué dice —me digo— el sin sentido? ¿Qué dice lo que no dice Pez Pecigaña? ¿Cuáles los motivos, la frente que lo nutre? ¿Qué dice esta escucha de la resonancia tradicional? (Pelegrín, 1992, p.92)

En cualquier tiempo el sinsentido nació como una queja del hombre, para dar respuesta a su inconformidad y la frustración que pudo causarle algún formalismo social; inconformidad que puede ser manifestada en enojo o ansiedad; de ahí que haya optado por expresar sus flaquezas revestidas de una coraza de burla, que es el sinsentido. Alfonso Reyes (1942) en su capítulo acerca de las *Jitanjáforas* ya nos habló de este fenómeno: “Miguel Ángel Osorio, o Ricardo Arenales, o Porfirio Barba Jacob —poeta de múltiples nacionalidades, múltiple psicología y nombre cambiante, que ya en esto solo nos revela su conciencia de la casualidad lingüística- recordaba haber compuesto de niño, sin darse cuenta clara, este arreglo silábico que, en sus momentos de rebeldía o de iracundia contra las normas, se sorprendía recitándose a solas:

La galindinjóndi júndi,  
La járdi jándi jafó,  
La farajíja jíja  
La farajíja fo.  
Yáso déifo déiste húndio,  
Dónei sópo don comiso,  
¡Samalesita! (p.163)

Para Reyes este poema empieza de manera alegre y termina con una trágica y “salomoniana” “samalesita”, que transmite la “escala” de la ira infantil; de ahí que este autor haya propuesto derivaciones de este género en *jitanjafuria* o *jitanjaforia*, refiriéndose la última al “acceso y flujo de jitanjáforas” (p.164).

El sinsentido pudo haber tenido esos inicios como manifestación de ciertas emociones; sin embargo, en el caso de la lírica popular infantil como señalan Santiago (2002) y Pelegrín (1992), el sinsentido nació en las composiciones por una falta de conocimiento de los vocablos o de la historia que se repetía, de boca en boca, durante un largo tiempo; por esta razón el mensaje al ser transmitido de forma oral a través de innumerables emisores y receptores terminaba siendo alterado hasta convertirse en un absurdo; unas veces debido a la falta de retentiva de ciertos emisores, otras porque ellos simplemente deseaban cambiar el contenido; lo interesante es que este absurdo se convirtió en algo divertido, especialmente para el receptor niño. María Santiago y Miras (2002) señala:

Pero, a pesar de todos estos elementos lingüísticos a tener en cuenta en el estudio de las canciones populares infantiles y de los términos folklóricos, en general, hay otro punto a tener muy presente en el momento de realizar el análisis de estas manifestaciones de raíz popular, y es que solemos encontrarnos con variaciones en las letras de estas composiciones pues, al no haber sido escritas hasta hace relativamente poco tiempo (en comparación con el que nos consta llevan compuestas), y haberse mantenido únicamente en la memoria de las gentes, muchos de los elementos léxicos que las conforman han cambiado su significado. Ello es debido, en ocasiones, a la incomprensión de la cadena fónica de la canción primitiva, lo que ha llegado a cambiar, incluso, el contenido de las mismas y el consiguiente significado de frases completas, haciéndoles perder toda su carga semántica, hasta el punto de llegar a convertirse en un sin sentido puesto que, globalmente, no quieren decir nada, aunque las palabras aisladas sí tengan un significado concreto(p.9).

Por otro lado, tal vez anteriormente se escribía el absurdo sin buscar mayor trascendencia; en la actualidad el absurdo se escribe a propósito, “pues recoge” del hombre “sus grandes obsesiones agudizando los principios de vacío y angustia”, como dice la autora española Cristina Pérez Múgica (2007) en una crítica sobre la obra de teatro de Jorge Díaz “El cepillo de dientes”. De alguna manera el sinsentido en las obras absurdistas no traduce la rebeldía del ser humano sino que se vuelve una llamada de atención al receptor “enajenado”; Pérez Múgica nos explica:

La obra de Jorge Díaz ejemplifica la revolución experimentada por el teatro latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. Absurdo, reflexión metateatral y parodia de lo establecido permiten poner en escena las grandes cuestiones epocales. Así, *El cepillo de dientes* (1972) plantea los riesgos de la rutina y el fracaso del lenguaje. Palabras claves: absurdo; rutina; incomunicación; parodia; medios de comunicación masiva (p.153).

#### 1.3.4.1.- *Definición.*

Tratándose, pues, de composiciones disparatadas, si las analizamos fuera de su contexto, comprobaremos que los elementos temáticos que forman parte de ellas son escasísimos, al tiempo que están en función de la mera burla, del estricto disparate y juego lingüísticos.

(Cerrillo,1986,p.14)

Para Pelegrín (1992) el sinsentido es una trabazón o un capricho de la frase. En general, parece que todos los estudiosos de la lírica popular infantil coinciden en decir que la característica más distintiva del *nonsense* o sinsentido es no tener sentido y, por lo tanto, ser decididamente absurdo. Sin embargo, el efecto que causa el sinsentido que se encuentra ligado a las rimas y forma de hablar infantiles que aparecen en rondas, juegos y canciones, es un efecto frecuentemente causado por el exceso de significado mas que por la falta de este, lo que lo vuelve una figura literaria humorística de naturaleza, por su esencia absurda. María Ángeles Santiago (2002) nos explica:

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

El non sense, tan de gusto infantil, por su carácter lúdico, fue muy utilizado por este autor en sus obras Alicia en el país de las maravillas y en A través del espejo, la segunda parte de las aventuras de Alicia. (Debemos recordar que, en esta obra, algunos personajes celebraban su *no cumpleaños*) (p.9).

*Nonsense* o sinsentido es una figura literaria que puede ser en verso, que busca generar juegos de palabras que trasgreden las formas comunes de la sintaxis morfológica y la semántica, juegos que resultan extraños, comúnmente humorísticos y absurdos. Utiliza elementos que estimulan los sentidos desafiando las convenciones de la lengua o del razonamiento lógico. El sinsentido literario no solamente está presente en la lírica popular infantil, sino en muchas otras formas de literatura como vimos anteriormente en una obra de teatro, o en la poesía de Brull que nos la dio a conocer Alfonso Reyes; como la poesía de Rafael Pombo (1916) como consta en *Fábulas y Verdades*; la narrativa en *Rayuela* de Julio Cortázar, entre otros. Como podemos constatar con el último ejemplo, el sinsentido es reconocido como un procedimiento literario al que frecuentemente aluden los autores de la literatura juvenil en la actualidad, y de toda la literatura en general. Aun cuando el siguiente extracto de poema no sea un ejemplo de sinsentido en la lírica popular infantil, vale la pena citarlo para apreciación y deleite de este género. Se trata del poema “Doña Panfaga o el Sanalotodo. Para tartajosos y otros” del colombiano Rafael Pombo, de entre su colección de “fábulas morales, hecha con estudio de los defectos y necesidades de nuestros pueblos, y calculada para servir de libro de lectura en la escuela y en el hogar doméstico, para todas las edades y condiciones”, como aparece en la introducción de su libro *Fábulas y Verdades*:

Y prosiguió impertérrita la garbosa madama Heliogábalo  
A ejércitos de víveres embistiendo con ímpetu audaz,  
Hasta que, levantándose de una crápula clásica, opípara,  
Sintió cólico y vértigo, y <¡el doctor!> exclamó la voraz.

Saltabancos farándula, protomédico de ánsares y ánades,  
Homeo –alópata-hidrópata-nosomántico cuatri-doctor,  
Con cáfila de títulos que constaban en muchos periódicos,  
Y autógrafos sin número declarando que él era el mejor; (p.253).

Es oportuno también citar a la argentina María Elena Walsh, quien escribe sinsentido a propósito de los limericks ingleses y lo hace para los niños:

Me dijeron que en el Reino del Revés  
cabe un oso en una nuez,  
que usan barbas y bigotes los bebés,  
y que un año dura un mes.

(Estrofa de la obra de música infantil “El Reino del Revés”, 1960)

Ejemplo de un Limerick de María Elena Walsh:

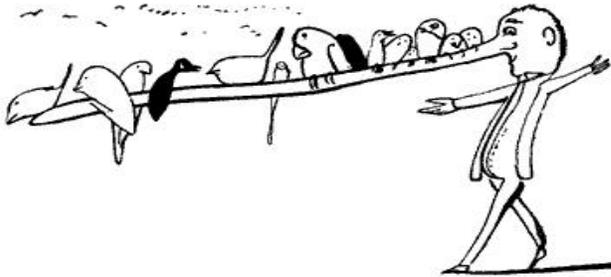
Todas las mañanitas  
del mes de enero  
me amanecen las uñas  
sobre los dedos.

Un *limerick* es una composición poética humorística originaria de Inglaterra. Los primeros ejemplos que se pueden encontrar son del siglo XVIII. Aunque no fue el primero en escribir este tipo de sinsentido, Edward Lear desarrolló y popularizó este género, comenzando con “*A Book of Nonsense*” en 1846. Este escritor nunca llegó a usar el término, sin embargo. Métricamente, los *limericks* son composiciones monoestróficas compuestas por cinco versos de ritmos ternarios. Los versos primero, segundo y quinto suelen ser de arte mayor, normalmente versos endecasílabos, mientras que los versos centrales (tercero y cuarto) suelen ser de arte menor, pentasílabos o hexasílabos. El esquema de la rima es estrictamente "AABBA". A pesar de esto, es muy frecuente encontrar entre los *limericks* de Lear, estrofas de tres o cuatro líneas tipografiadas de acuerdo al espacio con el que disponía debajo de una ilustración a la que el escrito acompañaba. El siguiente es un ejemplo de los *limericks* de Edward Lear:

*There was a Young Person of Smyrna  
Whose grandmother threatened to burn her;  
But she seized on the cat,  
and said 'Granny, burn that!  
You incongruous old woman of Smyrna!*

Había una joven de Smyrna  
cuya abuela la amenazó en quemarla;  
pero ella se agarró al gato,  
y dijo 'Abue, ¡quema esto!'  
Tú incongruente vieja mujer de Smyrna.

(Edward Lear Home Page,2012)



#### 1.3.4.2.- *El sinsentido como recurso literario.*

El “sinsentido literario” o “*literary nonsense or nonsense literature*”, dice el Portal de Literatura (Wikipedia,2013) *Creative Commons*, es una amplia categorización de literatura que utiliza elementos sensitivos y no sensitivos que desafían las convenciones del lenguaje y el razonamiento lógico. A pesar de que el tipo de sinsentido literario más conocido es en verso, este género está presente en muchas formas de literatura, como habíamos señalado anteriormente. Sin embargo, como dicen todos los analistas del sinsentido, el efecto del sinsentido es frecuentemente causado por el exceso de significado más que por la falta de este. En el sinsentido literario, explica este portal, la dicción formal y el tono encontrarán un balance con los elementos del absurdo. Las técnicas conocidas que se pueden emplear para crear el efecto del sinsentido son, fallas en la relación causa efecto, neologismo, inversiones y

reversiones, imprecisiones, incongruencias, arbitrariedad y repetición; sin embargo, el verdadero sinsentido literario tiene significado semántico, sintáctico, fonético y contextual.

Con respecto a la lírica popular infantil de la misma forma podemos asegurar que el sinsentido es un recurso lingüístico propio de este género de lírica popular, que colocado a propósito en las composiciones o por accidente, se trata de un elemento literario. Cerrillo (2005) habla de la eficacia del lenguaje “no esperable” que es el sinsentido:

En la lírica popular de tradición infantil están presentes una serie de elementos literarios que, estructural y formalmente, la caracterizan e identifican sobradamente... (p.2).

Como ocurre en otros géneros de la lírica popular infantil, el sin sentido por el sin sentido, el placer emocionante de la palabra absurda y, a veces, del puro disparate, es esencial en estas composiciones. Al margen de posibles significados lógicos, casi siempre ausentes, subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado. Precisamente entre estas suertes hay bastantes ejemplos de lo que Alfonso Reyes llamó «jitanjáforas»... (p.12).

Efectivamente, en las suertes encontramos fácilmente un componente lingüístico de carácter jitanjáforico, esotérico, brujeril, mágico, o como queramos llamarlo... (p.13).

Santiago y Miras (2002) señala, de la misma forma, que si analizamos los elementos lingüísticos más importantes que caracterizan la lengua coloquial encontraremos al sinsentido entre otros recursos que conforman su función lúdica.

#### 1.3.4.3.- *Tipos de sinsentido.*

El sinsentido puede recibir cuatro nombres diferentes, dependiendo de su construcción morfosintáctica:

##### 1.3.4.3.1.- *Jitanjáfora.*

Se llama *jitanjáfora* al tipo de sinsentido que juega con la rítmica y la pronunciación, por decirlo de manera general.

El diccionario de la Real Academia Española (RAE) define **jitanjáfora** como: “(Palabra inventada por el humanista mexicano Alfonso Reyes, 1889-1959). Enunciado carente de sentido que pretende conseguir resultados eufónicos”; es decir, pretende conseguir resultados armónicos o una sonoridad agradable producto de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras.

Alfonso Reyes (1942) consideró necesario dar un orden a los ejemplos de jitanjáfora que había recogido, ya que amontonarlos crea confusión como él mismo lo dice, se pueden intentar diferentes criterios para clasificarlos, “y ellos se entrecruzan sin remedio”; por lo que se observa que clasificar estos géneros, para los analistas creaba confusión. Se puede considerar, por otro lado, que más que hacer una “normalización” de los tipos de composiciones de la lírica popular infantil y de las clases de sinsentido, *sería bueno llegar a términos comunes, fáciles de identificar.*

Reyes dividió a sus jitanjáforas en dos “familias” según el grado de mayor o menor “inconsciencia”, siendo la primera la “jitanjáfora candorosa” y la segunda la “jitanjáfora conscientemente alocada”. Gracias a tan precisa y graciosa definición, podemos considerar que al primer grupo corresponderán las composiciones de tradición oral y popular, que no tienen un autor específico, y de las cuales se apropiaron los niños; por otro lado, la segunda parece referirse al tipo de jitanjáfora hecha a propósito por un autor, estimulado por una razón y fin específicos. La familia de jitanjáforas conscientemente alocadas tiene dos grados: “el primero es un dislate culto, respetuoso de la gramática y sólo absurdo en cuanto a los anacronismos y a las relaciones intelectuales inverosímiles: hace pensar en el letrado”, explica Reyes (1942). “El segundo comienza por extremar la fantasía, tuerce la lengua y aun la inventa, juega como el pueblo con los valores acústicos sin sentido, llega a esos fantasmas de palabras que son la jitanjáfora heroica: hace pensar en el poeta” (p. 174-175). En esta investigación solamente tomaremos en cuenta a la primera familia de jitanjáforas por tratarse de manifestaciones de la tradición popular e infantil, en su mayoría.

Reyes sostiene que la primera jitanjáfora es “pura” y la segunda es “maliciosa e impura”. Explica que la jitanjáfora pura es de carácter popular y muchas veces infantil y frecuentemente está acompañada de “tonadas y sonsonetes”. Esta a su vez se divide en “tipos empíricos”:

1. Signos orales que no llegan a constituir palabra: se trata de las señales para el “hombre” o el “animal”: “psht” o “cht”, “bs-bs”, “pio-pio”; “a veces estos signos ascienden hasta la palabra”: “¡júchila!” (mexicano), “¡chúmbale!” (argentino).
2. La pretendida onomatopeya siempre ilusoria: nos recuerda que los humanos imitamos los sonidos reales de las cosas y de la naturaleza: “¡zuaj!”, “pun”; de una onomatopeya nacen los nombres infantiles de perro: el “gua-guau”, gato “miau”, vaca “mú” y los verbos que indican los ruidos que los animales hacen: aullar, graznar, gruñir, maullar.
3. Interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta manera: “Uju, újule; epa, épale”, “ichi”. Reyes explica que muchas proceden de abreviaturas o eufemismos para no decir la palabra soez. “Son parientes de la jitanjáfora”.
4. Lo que hablan los pájaros: Reyes dice que el habla de los pájaros ha sido imitada por el pueblo, “por los naturalistas y por los poetas”: “cucurru cucú” dice la paloma o puede decir: “Acurrúcate aquí”.
5. Jitanjáforas de la cuna: también las llama “canción de arrullo”: el “rorro-rorro”, el “runrún” adormecedor; las canciones de “acallantar”.
6. Glosolalias pueriles: En este grupo, Reyes incluye diferentes retahílas y canciones infantiles: “juegos, corros, ejercicios de dicción y de retención” (p.169), que de acuerdo a otros analistas pueden pertenecer a diferentes subgéneros de la lírica popular infantil. Reyes también incluye las series aritméticas, enumeraciones y eliminaciones: “Unas son de mero disfrute aritmético o cuentan por contar: ‘Una, la luna; dos, el sol’; ‘la gallina papujada’”. Este autor sigue su explicación: “Otras cuentan a los compañeros del juego, o escogen a uno, o van imponiendo a todos, por turno, una penitencia, o escogen la mano de la suerte” (p.169): “Tin-marín, de-do-pingüé”, “De una de dola-de tela canela”, “Pin, pin, serafín”. En este mismo grupo nombra a las fórmulas infantiles francesas, *Les formulettes enfantines*, de Jean Baucomont y a las “Nursery” o “Nonsense Rhymes” inglesas; los ejercicios de dicción y trabalenguas como el “Arzobispo de Constatinopla” y los ejercicios de retentiva como “El castillo de Chuchurumbel”.
7. Brujería, ensalmos, magia, conjuro: Como otros analistas sostienen, se trata del subgénero en donde el sinsentido se demuestra claramente, y puede tratarse de las fórmulas para echar a suertes de Cerrillo (1986), quien señala que se trata del placer

emocionante de la palabra absurda, del puro disparate donde subyace una especie de magia: “Precisamente entre estas *suertes* hay bastantes ejemplos de lo que Alfonso Reyes llamó <jitanjáforas>...” (p. 12). Es precisamente en las *suertes* que encontramos el componente “jitanjafórico, esotérico, burjeril, mágico”. Los ejemplos de Alfonso Reyes son: “Abracadabra”, “Hokus-pokus”, entre otros que no son de tradición infantil exactamente.

8. Las canciones populares son jitanjáforas siempre que desdeñan la lógica o la gramática: Reyes nos cuenta que gracias a sus notas sobre la jitanjáfora llegaron a sus manos escritos de recopilaciones de cantares populares con hermosos ejemplos de sinsentido, como el de Jorge Luis Borges:

Por el río Paraná  
viene navegando un piojo,  
con un lunar en el ojo  
y una flor en el ojal.

9. Las estrofas bobas: “Más te valiera estar duermes”, se trata de un verso de un sainete argentino; el siguiente ejemplo parece tratarse de la tradición oral pero no infantil:

El sol sale de día,  
La luna sale de noche.  
Cuatro ruedas tiene un coche  
Con mucha melancolía.

10. Los gritos de guerra, y con este grupo se relacionan los “gritos universitarios, hurras y ‘cheers’ de los equipos deportivos” (p. 172).

Para concluir, la jitanjáfora también puede ser definida como un tipo de metáfora: “La palabra ‘jitanjáfora’, casualmente, va bien con metáfora, de la que viene a ser nuevo sesgo, y se presta a derivaciones fáciles, como la jitanjafuria propuesta y la jitanjaforia o acceso y flujo de jitanjáforas”, nos lo propone Alfonso Reyes en la *Experiencia Literaria*.

#### 1.3.4.3.2.- Greguería.

Al ser la frase de carácter más intelectual, se utiliza la denominación de Gómez de la Serna: greguería. (Santiago,2002)

Las greguerías son textos breves semejantes a aforismos, escritos en prosa, con interpretaciones o comentarios ingeniosos y humorísticos sobre aspectos de la vida corriente, que fueron creadas y así denominadas por el escritor Ramón Gómez de la Serna. Generalmente constan de una sola frase expresada en una línea. Puede ser definida como: "humorismo + metáfora", explica este escritor. Seguido algunos ejemplos de greguerías:

El agua se suelta el pelo en las cascadas.

Al oír la sirena parece que el barco se suena la nariz.

Cuando el domingo caiga en lunes, la vida habrá perdido la cabeza.

Las pasas son uvas octogenarias.

El bebé se saluda a sí mismo dando la mano a su pie.

Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras.

(Wikiquote,2012)

La obra de este español fue extensa y su eje central las greguerías, que es un género iniciado por él, que pueden ser de varios tipos como chistes, juegos de palabras e incluso apuntes filosóficos. Las greguerías nacieron en 1910 y ejerció influencia en los escritores de su tiempo. Las greguerías son sentencias ingeniosas, que surgen de un choque entre el pensamiento y la realidad, explica el portal sobre Literatura, creative commons, de Wikipedia. El efecto que se obtiene de la greguería es a través de una asociación visual de dos imágenes: "La luna es el ojo de buey del barco de la noche", o de la inversión de una relación lógica, o la asociación de conceptos relacionados o contrapuestos. En el prólogo de *Total de greguerías*, Gómez de la Serna citó como antecedentes de la greguería a la obra de autores como Horacio, Shakespeare, Lope de Vega, Quevedo, entre otros (Wikipedia,2012).

#### 1.3.4.3.3.- *Trabucación.*

La real Academia Española define trabucación como la “acción y efecto de trabucar o trabucarse”. La definición de trabucar que interesa a nuestro estudio es: “Trastornar, descomponer el buen orden o colocación que tiene algo, volviendo lo de arriba abajo o lo de un lado a otro. Pronunciar o escribir equivocadamente unas palabras, sílabas o letras por otras”. Por lo tanto, puede llamarse trabucación al uso del sinsentido en una composición literaria, cuando se unen lexemas y morfemas de distintas palabras, o se intercambian dos palabras en un verso. El ejemplo de trabucación que encontramos en una obra de literatura infantil y juvenil es en el cuento de Francisco Delgado Santos(2004): *Pequeña-Pequeñita y el cazador cazado*, al inicio de una rima que funciona como una especie de adivinanza, donde la trabucación aumenta el efecto de la incógnita:

“Yo soy brie-ga-la, ga-la-brie:

Yo soy la-ga-brie, la-brie-ga.

¿Ya sabes, al fin, quién soy

O la lengua se te pega?”

(Delgado Santos,2004,p.14)

Otros ejemplos de trabucación podemos observar en los siguientes poemas:

#### **La Serenata**

Ahora que los ladros perran,

ahora que los cantos gallan,

ahora que, albando la toca,

las altas suenas campanan,

y que los rebuznos burran,

y que los gorjeos pájaran,  
y que los sílbos serenan,  
y que los gruños marranan,  
y que la aurorada rosa,  
los extensos doros campa...  
Tengo los tiesos tan dedos  
que hasta los tiemblos me piernan...

(Agustín Aguilar, Multimania)

Asómate a esa vergüenza,  
cara de poca ventana,  
y dame un poco de sed,  
que me estoy muriendo de agua.

(Anónimo, Multimania)

#### 1.3.4.3.4.- *Nonsense*.

Es la forma más general de denominar el sinsentido cuando en una composición de la lírica popular infantil, se pueden encontrar palabras o composiciones absurdas sin forma de jitanjáfora, greguería o trabucación. Se trata de palabras o frases sin sentido semántico lógico, pero sintácticamente hablando, y semánticamente también, existe coherencia en la composición. La dicción formal y el tono tienen un balance con los elementos del absurdo. Se

puede dar el sinsentido en las composiciones cuando hay una falla en la relación causa efecto, cuando nos encontramos con neologismo, inversiones, reversiones, imprecisiones, incongruencias, arbitrariedad y repetición. El *nonsense* es de gusto infantil por su carácter lúdico.

Cerrillo (2005) también explica lo que es el sinsentido:

Hasta nosotros ha llegado un caudal de materiales literarios folclóricos que está vivo, porque el hombre ha considerado, durante muchísimo tiempo, que merecía la pena que lo estuviera: han sido los propios hombres quienes han contado o cantado esos materiales a otros, y otros a otros, manteniendo la esencia de su tradicionalidad: agregando, quitando o cambiando detalles o elementos, debido a causas diversas: pérdidas de interés, cambios en las costumbres, peculiaridades geográficas o creencias muy arraigadas(p.6).

Ana Pelegrín (1992) añade:

Que los niños repiten y deforman los vocablos, por su escasa comprensión, que se divierten con su resonancia rítmica y fónica, trasformando a veces su sentido en sinsentido, es argumento reiterado; que en el repertorio popular utilizado para entretenimiento se encuentran muestras desconcertantes de una diferente percepción poética, son ideas que se manejan continuamente en los estudios de literatura infantil (p.84).

En conclusión, la presente investigación se ha referido a una clasificación clara de la lírica popular infantil que comprende los dos grupos de tipo de lírica popular infantil de los cuales forman parte todas las composiciones del corpus, por ser las más representativas, todavía usadas en la actualidad y tener al recurso del sinsentido en sus diferentes formas, en cada una de ellas. Se ha definido términos como canción y retahíla, que describen el estilo de todas las composiciones, y se ha mencionado a la rima como recurso presente en la mayor parte de las manifestaciones del corpus. Se ha mencionado cuatro tipos de sinsentido para ser identificados en las canciones-rima-juegos del corpus. Se ha mencionado autores quienes han analizado el sinsentido, sus obras, hallazgos, métodos y técnicas utilizados. Por otro lado, se han citado ejemplos de obras de diferentes géneros literarios y de diferentes países, enfatizando en lo posible ejemplos de la lírica popular infantil, que se han hecho famosas gracias al uso del sinsentido. Finalmente, se ha nombrado y definido los elementos lingüísticos propios del género

de la lírica popular infantil que con mayor seguridad se encontrarán en las composiciones al momento de hacer el análisis del corpus. Se ha analizado todo lo anteriormente nombrado para justificar el análisis del corpus que se hará tomando en cuenta la perspectiva de texto dramático que tienen la mayor parte de las composiciones con base en el método de análisis de Peña Muñoz (2011).

## 2. Marco metodológico

Que los niños repiten y deforman los vocablos, por su escasa comprensión, que se divierten con su resonancia rítmica y fónica, trasformando a veces su sentido en sinsentido, es argumento reiterado; que en el repertorio popular utilizado para entretenimiento **se encuentran muestras desconcertantes de una diferente percepción poética**, son ideas que se manejan continuamente en los estudios de literatura infantil.

(Pelegrín,1992,p.84)

Tomando en cuenta las palabras de Pelegrín (1992), que en esta especial área de la literatura infantil nos vamos a encontrar con “muestras desconcertantes de una diferente percepción poética”, este estudio ha de considerar especialmente el hecho de la existencia del sinsentido como resultado de la deformación de vocablos, cuya transformación, llena de resonancia rítmica y fónica, hace el repertorio popular para el entretenimiento infantil; por lo tanto, los elementos que encontraremos en el corpus no serán los que pueden ser medidos métricamente a través de un análisis lírico común; el ritmo poético se encuentra en la armonía fónica de nuevas palabras con significantes que no pertenecen al léxico español regular, y por esta razón se buscará un método que tenga la capacidad de analizar estas particularidades de la lírica popular infantil. El corpus que se ha seleccionado para esta investigación comprende composiciones de las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana; para llevar a cabo el análisis del sinsentido nos fijaremos, como referencia, en los análisis que se han hecho sobre la lírica popular en general, y la infantil primordialmente: uno de ellos es el *Análisis memorable de un gran poema*, “Les chats” de Baudelaire, que cita Hernán Rodríguez Castelo (2011) en su texto: *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil y juvenil*; tomando en cuenta todos los elementos que la caracterizan por tratarse de composiciones de la tradición oral colectiva, pero es en la lírica popular infantil donde el elemento del sinsentido se destaca sobre los demás. Sin embargo, el método que se ha escogido como base es el propuesto por Peña Muñoz, por su flexibilidad y por ser uno de los más completos, ya que valora tanto la estructura como la esencia de la creación (oral y colectiva en este caso), pues por tratarse de composiciones que incluyen diálogo, acción y movimiento, nos encontramos frente al matiz de texto dramático que particulariza a algunas de estas composiciones, y gracias al método nombrado podremos hacer una crítica de estas composiciones como si se trataran de “pequeñas piecitas dramáticas”,

comparables a una *égloga* de la clasificación de los géneros líricos propuesta en el *Lenguaje literario* (Garrido et al., 2009), un género de lírica popular, que aun cuando no es infantil específicamente, el diálogo está incluido como en una pequeña pieza teatral de un breve acto, donde la música o el ritmo tienen cierto protagonismo, con lo cual claramente estamos describiendo una de las canciones escenificadas: “Matantiru tiru lán”, y se refiere más bien al género de comedia, aunque a veces no tome en cuenta el tema del amor o lo pastoral como lo hace la *égloga*; sin embargo, imita variadas circunstancias de la vida humana en forma breve y jovial.

El presente corpus lo conforman canciones escenificadas y fórmulas para echar a suertes ecuatorianas, las más representativas, refiriéndonos al uso del sinsentido y por ser conocidas, pues se repiten con frecuencia en las antologías, textos investigados y en la observación de campo, y son un ejemplo de la tradición oral infantil por su naturaleza de creaciones colectivas y anónimas, y que comprenden varias versiones. No se trata de creaciones de un autor específico. Se podría citar como ejemplo de composición de este tipo anónima y de tradición oral a “Hey Diddle Diddle” que es una *nursery rhyme* inglesa o rima infantil, que contiene el sinsentido como todas las composiciones de nuestro corpus, en oposición a creaciones de un autor específico que forman parte de la lírica infantil y tienen el sinsentido como el *Jabberwocky* de Lewis Carroll y los *limericks* de Edward Lear en habla inglesa también. Ejemplos de creaciones de un autor que contienen el sinsentido en lengua española pueden ser los poemas de Rafael Pombo, las greguerías de Serna y los *limericks* de María Elena Walsh. Por lo tanto, todas las manifestaciones que conforman el corpus son composiciones anónimas, de tradición colectiva, popular, oral e infantil, recopiladas y practicadas en el país, aún hasta nuestros días, y que contienen el recurso del sinsentido.

## **2.1.- Diseño de la Investigación.**

La estrategia que se ha adoptado para responder al análisis del sinsentido ha sido a través de una investigación exploratoria de tipo cualitativo, la cual nos ha proporcionado toda la información, durante la recolección y tratamiento de datos, y de la misma forma definirá y ofrecerá una perspectiva más clara de la presencia del sinsentido en las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana. Este diseño está

combinado con la investigación descriptiva de tipo cuantitativo, que nos permitirá obtener, además de una descripción más exacta del fenómeno en estudio a través de las muestras representativas, una conclusión mayormente acertada. Este estudio es por sobretodo documental, ya que nos hemos orientado básicamente con todo el material obtenido sobre la lírica popular infantil disponible en las diferentes bibliotecas de la ciudad de Quito, como la Biblioteca Municipal, la biblioteca del ex Banco Central, la biblioteca de la Casa de la Cultura y bibliotecas de las universidades Simón Bolívar y Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Así mismo, se logró obtener información relevante a través de la consulta a críticos expertos en el tema como Francisco Delgado Santos, y la consulta bibliográfica más amplia que se pudo hacer por medio de la internet, en las diferentes páginas web y redes. También se hizo una investigación de campo gracias a la cual se logró recolectar datos a partir de la observación a los niños en el recreo, clase (niños de primero y sexto año de básica) y actividades en áreas verdes en cuatro establecimientos de la ciudad de Quito: Escuela Sucre, Unidad Educativa “Quitumbe”, Escuela Fiscal Mixta “República del Paraguay” y Unidad Educativa “Giovanni Antonio Farina”, y entrevistas a profesores y autoridades de otros colegios como: Colegio Spellman de mujeres, Unidad Educativa “Sagrados Corazones de Rumipamba” y Colegio Antares en San Rafael.

## **2.2.- Métodos de la Investigación.**

Para alcanzar los objetivos propuestos se han utilizado los dos tipos de métodos, empíricos y teóricos, tomando en cuenta los diseños de la investigación:

**Observación:** Al momento de la investigación de campo se utilizó este método de investigación para seleccionar las composiciones de la lírica popular infantil que fueran las más representativas y que todavía se usan y se conocen en la ciudad de Quito. Con el fin de guardar de una manera sencilla los datos y comprenderlos mejor, se elaboró una ficha de observación, la cual consta en los anexos de este trabajo. Esta ficha fue llenada en las diferentes instituciones educativas al momento del recreo, y cuando se pudo ejecutar a propósito la actividad con los grupos de enfoque, en el aula, área verde o en el patio.

**Grupo de enfoque:** Fue el método que se utilizó en las cuatro instituciones donde nos permitieron trabajar con los niños: Escuela Sucre, Unidad Educativa “Giovanni Antonio Farina”,

Unidad Educativa “Quitumbe” y Escuela Fiscal Mixta “República del Paraguay”. Esta es una técnica de estudio que recoge las opiniones, actitudes y reacciones de un grupo específico. Se la pudo realizar en cada escuela con los alumnos de sexto o primer año de educación básica. Fue con los grupos de sexto de básica donde mayor y valiosa información se pudo recoger. Se puso filmar, moderar la actividad y llenar una ficha de grupo de enfoque que consta al final de este trabajo en los anexos. Se puede decir que gracias a esta actividad se logró recoger información substancial, mientras los participantes en un ambiente cómodo, tuvieron la libertad de compartir, jugar y comentar sobre su experiencia con los juegos, rimas y cantos de la lírica popular infantil de tradición ecuatoriana.

**Entrevista:** En base a los objetivos de la investigación se formularon las preguntas abiertas que respondieron las profesoras de los grados donde se realizó la actividad de grupo de enfoque (profesoras parvularias de primer año de educación básica y profesoras de sexto año); de la misma forma se pudo entrevistar a otros docentes de estas mismas instituciones, como profesores de educación física y psicólogo, y profesores de otros grados que quisieron ayudar. En el colegio Spellman se pudo hacer una entrevista a la coordinadora de la sección básica, lo mismo que en el colegio Rumipamba. En el colegio Antares se pudo entrevistar a la profesora de primero de básica, y a través de la internet se logró conseguir criterio e información a través de la entrevista a varios otros profesores y colegas. También se entrevistó a varios niños entre cinco y doce años de edad en las mencionadas instituciones. Las cinco preguntas que se utilizaron para las entrevistas constan al final del estudio en los anexos. Igualmente se hizo uso de una ficha de entrevista en algunos casos donde, especificar el tema y las preguntas era necesario, por la brevedad del tiempo que se nos otorgó, la cual consta en los anexos.

En cuanto a los métodos teóricos se ha aplicado los siguientes:

**Análisis:** Este método ha sido de significativa ayuda desde que se inició con la investigación bibliográfica y recolección de datos, para inquirir sobre el tema que motivó la presente investigación. A partir de toda la información que se pudo reunir, se hizo uso de este método para organizar y ejecutar el proyecto de investigación; seleccionar de entre las composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana el corpus apropiado; realizar el análisis del tema base de

la investigación en estas composiciones, y posteriormente, redactar de manera sistemática y organizada el trabajo de tesis, sentando los resultados, conclusiones y recomendaciones.

**Síntesis:** A través de la síntesis se llegó a comprender que el sinsentido se puede encontrar en cualquier tipo de creación literaria; se conocieron las razones de su apareamiento y si fue obra de autor conocido o anónimo; que esta obra fue transmitida oralmente y se volvió parte de una comunidad y sufrió ciertas transformaciones. De todas las rondas, rimas, canciones y juegos que se recopilaron en la investigación bibliográfica y de campo, reflexionando sobre las más nombradas, populares o conocidas y tomando en cuenta que sea una fórmula o juego escenificado y que, sobretodo, contenga el elemento del sinsentido, se seleccionó el corpus. Todas las versiones fueron comparadas entre las antologías, observación de campo, textos y demás fuentes secundarias. Se escogió la versión que se asemejara a la usada en la tradición oral quiteña, hasta nuestros días, ya que fue en Quito donde se realizó el estudio.

**Inducción:** Este método se ha llevado a cabo, sobretodo, durante el proceso de análisis de las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana del corpus, haciendo un enfoque al sinsentido, que es el problema de la presente investigación, y en dichas composiciones se ha esculcado para encontrar tipos, función, estructura, contexto y toda relación intertextual, especialmente architextualidad de las composiciones.

**Deducción:** El método de análisis en que se sustentó el presente estudio ha logrado, gracias al método deductivo, que se llegue a provechosas conclusiones y recomendaciones, cuyo único fin es ampliar esta área de investigación y estimular a un mayor y más profundo estudio de este tema del sinsentido.

**Histórico:** A través de este método se ha buscado comprender el proceso por el que han tenido que atravesar las composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana y mundial; además el proceso de desarrollo de los métodos de análisis de la literatura, especialmente de la lírica infantil, y de la lírica popular infantil, para encontrar un método adecuado que analice el

sinsentido en la lírica popular infantil ecuatoriana y ajustarlo conforme a la realidad de las manifestaciones de nuestro corpus.

## **2.3.- Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos.**

### **2.3.1.- Etapas de la investigación.**

#### **Indagación histórica del problema:**

Se ha logrado superar esta etapa a través de la recolección de información en fuentes secundarias: análisis de libros, documentos y la internet. Se evaluó la información concienzudamente y se tomó solamente lo que aportaba con la investigación; se logró conseguir información actualizada y encontrar, de todas las formas posibles, la información sugerida por los expertos a los que se consultó.

#### **Recolección de manifestaciones de la lírica popular infantil ecuatoriana:**

Se consiguió adquirir el mayor número de antologías y textos que contenían composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana desde 1965 hasta nuestros días: *Folklore del corro infantil ecuatoriano*, *Zumbambico*, *Baúl de tesoros*, *La pájara pícara*, la colección *Pídola Dídola* y la guía didáctica *Juegos, rondas y canciones* del Ministerio de Educación, para analizar en ellas el elemento del sinsentido. De la misma forma se logró llevar a cabo una breve investigación de campo, donde se pudo recoger de los niños, profesores, autoridades y otras personas involucradas en el mundo de la educación, versiones de los juegos, rimas y canciones de la lírica popular infantil ecuatoriana, similares y a veces diferentes a las versiones encontradas en las antologías y otros textos, y aún otras composiciones que no habían sido nombradas. Sin embargo, el grupo se redujo cuando las que se escogieron fueron las manifestaciones que contenían el elemento del sinsentido. El universo de estudio de donde se recogió la información son cuatro instituciones educativas de la ciudad de Quito anteriormente mencionadas, donde se hizo entrevistas y se trabajó con los niños con la técnica de grupo de enfoque, y más entrevistas en otros colegios a profesores y autoridades. Además a través de la internet se consiguió entrevistar a profesores de colegios como: Pensionado Universitario, dos centros pedagógicos infantiles, dos paralelos de la UTPL que se encontraban en tutorías de Inglés, algunos amigos, familia y vecinos.

### **Composición del corpus:**

Una vez que se obtuvo toda la información acerca del sinsentido, y de todas las composiciones de fuentes secundarias y primarias, se procedió a escoger las composiciones que conformarían el corpus de esta investigación.

### **Análisis del sinsentido en las composiciones del corpus:**

Con la ayuda de toda la información recogida en el marco teórico acerca del sinsentido, y del método de análisis seleccionado para someter el corpus al análisis literario, se procedió a ejecutar la actividad principal de esta investigación: el análisis del sinsentido en las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana más representativas, por repetirse en las antologías y por permanecer aún en uso en nuestra tradición popular, para lo cual se usó un instrumento que se detallará a continuación.

## **2.4.- Operacionalización de Variables.**

### **2.4.1.- Composición del Corpus.**

#### **De cómo se definió los ítemes que forman parte del instrumento de análisis:**

Para operacionalizar las variables, es decir, el recurso del sinsentido y las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana, se siguieron los siguientes pasos:

*Definición conceptual de la variable:* ¿Qué es el sinsentido literario? ¿Dónde lo podemos encontrar? No se lo puede medir hasta no saber qué es y dónde se lo puede encontrar. Mirando en la historia de la aparición del sinsentido, se descubre que está ligado a las rimas infantiles de la tradición oral en diferentes países del mundo. Se sigue la pista de su movimiento, se llega a España y con ella a la herencia que deja en las tierras de la conquista; se observa la evolución en los cambios de las manifestaciones y de su uso. Se puede determinar claramente a las composiciones que conservaron el elemento, hasta nuestros días (*Disminución real de la variable*). Se concluye que, el sinsentido es un elemento literario que forma parte constitutiva de algunas de las composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana y le da su particular característica de composición vivaz, lúdica y atractiva al niño.

*Definición operacional de la variable:* Se analizan los tipos de sinsentido, su función, el contexto donde aparece, la evolución que sufre la manifestación; ¿dónde?, en las composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana recolectadas.

### **Resultados de la observación de campo, donde se recolectaron composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana:**

Las siguientes son las composiciones que en todos los colegios observados, la mayor parte de los niños y adultos conocían y habían jugado, en un alto porcentaje:

“El gato y el ratón”; “El lobo feroz” como lo conocen en la costa ecuatoriana o “El lobito”, en la ciudad de Quito; “El patio de mi casa”; “La pájara pinta” y “Arroz con leche”.

Las manifestaciones que se encuentran a continuación son también conocidas, aunque en menor porcentaje:

“El pan quemado”, versión quiteña (se adjunta grabación en los anexos); “Zapatito cochinito”, versiones quiteñas: antigua y moderna (en la moderna se ha modificado: “...cambia de piecito” y en la antigua se dice: “cambia de pie”); “Los países”; “Monja viuda soltera casada”; “Los colores o San Benito, nos coge el diablito”, versión quiteña (se adjunta letra en anexos)” y “Un puente se ha caído” o “La frutas”, versión quiteña; “De tin marín”, y “El florón”.

Menos número de personas observadas y entrevistadas conocen las siguientes composiciones:

“Las ollitas”; “El hombre ‘negro’, que ahora es verde (para no caer en el racismo)”; “El florón”; “Matantiru tiru lá”; ““Tiene tinta tu tintero”; “¡Ooah! Sin moverme, sin reirme”; “Mañana domingo se casa el viringo”, “Chupillita chupillita”; “Tengo una vaca ética pelética pelimpimpética”; “No te dejes coger de la guaracha – pacharaca”; algunos juegos golpeando las palmas de las manos, que eran mayormente practicados entre los años 70 y 80 y hoy muy pocos niños los conocen como: “Un marinerito me escribió un papel” y otros juegos como: “El rey pide - Ha llegado una carta”.

Finalmente, de los observados y entrevistados, solo un pequeño porcentaje conoce las siguientes versiones:

“Pito pito colorito”; “Pin pin serafín” y “La gallinita pupujada”, probablemente porque se trata de composiciones más antiguas, de las que se hablará con detalle en el corpus y que también constan en el libro de Darío Guevara.

Existen también ciertas manifestaciones que han aparecido más recientemente y que un buen número de jóvenes y niños las conocen y han practicado, probablemente desde inicios de los 90, hasta la actualidad, y son las siguientes:

“Me su me su” (este juego lo conocen personas que ahora tienen 30 años de edad); “Al fon fin fon fin colorado”; “Choco choco lala”; “Somos tres muñecas” y “Debajo de un puente, sale una serpiente”.

De todas estas manifestaciones, solamente de las siguientes, el sinsentido forma parte de su composición; además se trata de fórmulas para echar a suertes y canciones escenificadas particularmente; por lo tanto, han sido incluidas en el corpus:

*De tín marín;*  
*Pito pito colorito;*  
*Un puente se ha caído;*  
*Chupillita chupillita;*  
*La gallinita pupujada;*  
*Matantiru tiru lán;*  
*Al fon fin fon fin colorado.*

Estas composiciones fueron seleccionadas, porque para poder entender la razón y naturaleza del sinsentido en las composiciones, fue necesario hacer un rastreo de su procedencia en los libros que recopilan la tradición oral, como *Los romances de América* de Ramón Menéndez Pidal y los estudios de Ana Pelegrín y María Ángeles Santiago y Miras, y se logró identificar ciertos motivos que relacionaban a las composiciones con tres versiones antiguas específicamente. Por lo que se decidió realizar un análisis comparativo de las composiciones del corpus. Se descubrió que en la versión antigua de “La cadenita” se hablaba de un ladrón de panes y de un mal que se deseaba en su contra; luego se conoció de otras versiones donde aparecía este motivo de agresividad en contra de un tipo de personas: los moros, que habían invadido España, y se pudo conectar este motivo con ciertas composiciones que contenían el recurso del sinsentido, como: “De tén marín”. Luego se conectó esta composición por el tipo de estructura de fórmula para eliminar participantes en el juego con otras dos composiciones: “Pito pito colorito” y “Al fon fin fon fin colorado”. El siguiente grupo se lo relacionó con la antigua: “La carbonerita”, siendo el motivo que las une el “casamiento”; de las composiciones que tienen el sinsentido se escogió: “Matantiru tiru lán”, y por hablarse también de condes, reyes y gente de la nobleza se incluyó a: “Un puente se ha caído”. Finalmente, analizando a “Pez pecigaña” como lo hizo Ana Pelegrín, se encontró que “Chupillita chupillita” guarda mucha relación con esta composición y de la misma manera con composiciones que tienen estructura de encadenamiento y enumeración, por lo que fue fácil relacionarlas con la última composición del corpus que tenía el sinsentido: “La gallinita pupujada”.

Para concluir, vale la pena señalar que, aunque el trabajo de observación se hizo en Quito, no toda la muestra nació en esta ciudad. Es de conocimiento de todos, que a esta ciudad han emigrado gente de todos los rincones del país (Macas, Loja, Cuenca, etc.) y todos recuerdan haber disfrutado de estos juegos, en su tierra natal y después en la ciudad, los que llegaron cuando aún eran pequeños.

## **2.5.- Planteamiento del método para el análisis del corpus.**

“El poema para niños puede transmitir un sentido o contar un historia, pero ‘es esencialmente cierta duración de tiempo sembrada de objetos sonoros reunidos en cierto orden’”.

(Hernán Rodríguez Castelo,2011,p.138)

Según el presente estudio, el tipo de lírica infantil que nos atañe, transmite un sinsentido y también puede contar una historia, pero lo que más interesa de las composiciones que van a ser analizadas, es esa “cierta duración de tiempo sembrada de objetos sonoros reunidos en cierto orden”. El sinsentido “establece un tenso equilibrio entre sentido –presenta algo, cuenta algo- y musicalidad –ritmo y sonido- (op. cit., p.138)”. En nuestro caso se enfatiza la parte de la musicalidad, el ritmo y el sonido, que es la razón misma de la existencia del sinsentido en la composición. Esto es lo que se tratará de probar a través del análisis de las composiciones que han sido seleccionadas para formar parte del corpus de esta investigación.

El siguiente será nuestro instrumento de análisis que se ha tomado en base al método propuesto por Peña Muñoz; sin embargo, por la naturaleza lírica de las composiciones, ha sido necesario seleccionar de este método solamente ciertas categorías, cuya validez se explica a continuación.

### **INSTRUMENTO BÁSICO PARA EL ANÁLISIS DE LAS COMPOSICIONES DE LA LÍRICA POPULAR INFANTIL ECUATORIANA QUE CONTIENEN EL RECURSO DEL SINSENTIDO**

Primero, tiene que quedar claro que la parte más importante que se debe analizar en este tipo de composiciones es el texto; sin embargo, debido al origen, evolución e influencia que tuvieron, y aún tienen aunque en menor cantidad, cada una de estas composiciones, se tomará también en cuenta el aspecto de su esencia, el cual se debe detallar en la introducción:

## 1. INTRODUCCIÓN:

En donde se hablará de los factores predominantes que constituyen el acto de comunicación donde se da vida a la composición: el destinador, el destinatario, y un poco del contexto para comprender el tipo de composición que se está analizando. En cierta forma, hemos visto que el contexto en estas manifestaciones es más importante que el tema mismo. El código, el mensaje y el contacto en sí, que son lo más importante, serán analizados minuciosamente, a medida que se van desarrollando los puntos que conforman este instrumento. En esta parte se debe hablar del posible origen y evolución de la manifestación hasta llegar a nuestro medio y nuestros días. No se puede mencionar a un autor, pero se puede hacer una especulación sobre las posibles razones de la creación y porqué la adoptaron los niños para incluirlas en su repertorio tradicional. A medida que se vaya analizando la composición, estructura por estructura, iremos comprendiendo de lo que se trata, y así se podrá dar un sentido de unidad, de “estructura única, autosuficiente, absoluta -con las palabras usadas por Jakobson y Lévy-Strauss-”, como consta en el texto de Hernán Rodríguez Castelo (2011, p.150). Y por esta razón se ha escogido este instrumento, para poder analizar cada estructura que constituye la composición, particularizando el texto para comprender el contenido, y completar la apreciación de la obra gracias a la imagen que proyecte su esencia como herencia de la tradición oral; como diría Laura Hidalgo en su obra “Décimas Esmeraldeñas”, una recopilación y análisis socio-literario de las décimas o coplas populares de la provincia de Esmeraldas, en la costa ecuatoriana: “Todo hecho es histórico y social. La sociedad se pone en evidencia a través y por medio de manifestaciones –de ‘materializaciones’,... el contexto histórico, cultural, social, da al grupo una conciencia colectiva, una visión del mundo que se “materializa” muchas veces en el arte. Esta autora también habla de que estas manifestaciones sufren cambios y se manifiestan particulares, propias en la nueva realidad, y señala que: “... precisar las formas culturales creadas o recreadas en la nueva realidad” pueden ser de gran “ayuda para comprender la problemática del grupo humano protagonista y creador de esa cultura que habrá de interpretar”. Lo bueno es que las manifestaciones de este análisis no tienen que explicar ningún tipo de problemática social, solamente la particularidad de ser niño, pero que se pertenece a un grupo social específico.

## 2. EL CONCEPTO:

### 2.1. TÍTULO:

Será interesante explicar por qué a cada composición se le confirió como título, usualmente el primer verso de la estrofa, o la palabra o frase que más se repite, o en otros casos, existe una historia.

### 2.2. MOTIVOS:

Específicamente es la parte que particulariza a cada composición, y como Cerrillo explicara, el motivo será lo que diferencie a una composición de otra; a partir de esto veremos si se trata de una fórmula, un acertijo, un juego mímico, canción escenificada, etc.

## 3. LA ESTRUCTURA:

Esta parte será analizada cuidadosamente, ya que comprende todas las estructuras que hacen de la composición el todo:

### 3.1. INVENTIO:

Se buscará encontrar el propósito de la composición.

### 3.2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

Se separará esta categoría en dos partes: análisis del sinsentido, específicamente, y análisis de los elementos estilísticos.

Comenzaremos el análisis minucioso por la versificación (aunque no exista ninguna) y por la rima. Se analizará las partes que conforman la composición; la estructura sintáctica, pero sobretodo, la naturaleza de sinsentido de cada palabra, o de toda la estructura, si es el caso. Por lo que se procederá a un análisis lingüístico, fonético y retórico de la composición. Es importante como Rodríguez Castelo (2011) señala: la disposición de los sustantivos, adjetivos, la relación sintagmática y paradigmática de las palabras, las categorías de animación e inanimación. Son importantes los aspectos sonoros. Se encontrarán las palabras clave, los símbolos y las imágenes; todo lo que aporte a la forma y el sentido.

### 3.3. MEMORIA:

Aquí se puede hablar de las emociones y actitudes que la composición causa en el niño.

### 3.4. ACTIO:

Hablaremos del uso de los gestos, acciones, canto, retahíla, y tonos que acompañan a la composición.

De esta forma buscamos complementariedad entre la estructura y la forma, atendiendo, como nos sugiere Hernán Rodríguez Castelo, a la estructura para analizar la construcción de la obra y a la forma de modo particular para analizar su realización como texto lírico.

### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Se analizará quién habla, a quién se dirige y con qué fin lo hace.

### 5. ACONTECIMIENTOS:

Se contará el orden en que los hechos de la corta acción aparecen en la composición: (yo no fui, fue teté).

### 6. TONO:

El tono de la composición, también es importante.

### 7. COSMOVISIÓN:

Si la cosmovisión se trata de cómo se ve al mundo a través de la composición, hay mucho para hablar en esta parte del análisis. En esta última sección también se pretende explicar lo que a cada composición le hace particular, a pesar de pertenecer a un grupo más amplio de la lírica popular infantil ecuatoriana.

## 2.6.- Validez del método.

“En la vida ordinaria no empleamos las palabras en cuanto **significan** los objetos, sino en cuanto los **designan**’ (Rodríguez Castelo, 2011, p. 135). El poeta no se sirve de ellas por su utilidad, ‘sino para constituir con todos esos fantasmas sonoros que la palabra pone a su disposición, un cuadro a la vez inteligible y deleitable’”.

De lo que se trata en el análisis es de medir las propiedades, en este caso, del sinsentido, y de las fórmulas para echar a suertes y canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana. En lo referente al instrumento que se ha construido para este análisis, se puede asegurar que cumple con las dos condiciones básicas mínimas de calidad para garantizar que los resultados que proporcione serán, en primer lugar, consistentes, por lo tanto, confiables, y en segundo lugar, es válido porque es apto para ejecutar la función de analizar el sinsentido en las composiciones del corpus de esta investigación.

Este instrumento es el más adecuado porque, mediante un análisis minucioso del texto y de cada una de las estructuras de la composición, evaluará en los ámbitos: fonético, lingüístico y retórico, al recurso del sinsentido en las fórmulas para echar a suertes y las canciones escenificadas de la lírica popular infantil ecuatoriana que se han seleccionado en el corpus. El instrumento es completo porque nos permite analizar, no sólo esta parte estructural de la composición, sino llegar hasta su esencia de legado oral de una comunidad específica y especial, como son los niños, e indagar en el contexto histórico, cultural y social de la composición, especialmente en la primera parte cuando tratamos de identificar a los destinatarios y destinatarios que hacen posible que estas manifestaciones de juego, folclore y gran riqueza cultural, hayan perdurado y lo sigan haciendo. A través del breve análisis de la cosmovisión, comprenderemos que las composiciones, además de formar parte de un gran grupo de manifestaciones de la tradición popular infantil, son únicas de acuerdo a las características que presentan, y de este valor es justamente el sinsentido el que aporta riqueza. Luego, y de manera sorprendente nos iremos dando cuenta como, aún las suertes, fórmulas y acertijos, tienen algo que contar: acontecimientos, en relación a unos personajes, en un tiempo, un espacio, con un estilo y tonos particulares. En la poesía popular infantil hay materia poética, verbal, gestual, y una acción.

Finalmente, hay dos aspectos muy importantes que se deben tomar en cuenta: por tratarse de composiciones de tradición oral, estamos hablando de creaciones de autoría colectiva, y como consecuencia de muchas variaciones, pero que sin embargo, todas tienen un fondo común, que no varía, por lo que es fácil reconocer la versión "original". En segundo lugar, para poder entender el sentido de las composiciones, al momento de analizar las estructuras y particularmente el texto lingüístico, tendremos que remontarnos al origen de la composición, en el mejor de los casos lo más próximo a sus inicios, en España mismo, para poder comprender la connotación de ciertas palabras, gestos y aún acciones que denotan las razones de la aparición de la composición, y de esta manera, será posible identificar los cambios en las subsiguientes variaciones hasta llegar a la que estaremos analizando; entonces ciertos problemas para comprender semánticamente el sentido de la creación se podrán superar. De esta manera trataremos de mantener, como nos ha pedido Hernán Rodríguez Castelo (2011), el "tenso equilibrio entre sentido –presenta algo, cuenta algo- y musicalidad –ritmo y sonido-".

### **3. Análisis comparativo de las composiciones del corpus**

#### **3.1.- Aplicación del método para el análisis de las composiciones de la lírica popular infantil ecuatoriana que contienen el recurso del sinsentido.**

Como se explica en el marco metodológico, se analizarán las composiciones del corpus por los motivos y la función que las relacionan unas con otras, con base en la composición más antigua, previamente estudiada por uno de los autores señalados en el marco teórico, aun cuando no sea una composición del corpus, porque recuérdese se ha seleccionado para el corpus las composiciones que son más conocidas y que todavía se usan en la ciudad de Quito.

El primer grupo de composiciones están relacionadas por los motivos: pégalo, préndalo, sorpréndalo, quémelo, cógele; a través del motivo se transmite la idea de agresividad o violencia, y la función común en todas las composiciones es la de seleccionar por eliminación. Recuérdese que “El pan quemado” no está incluido en el corpus, a pesar de tener el elemento de la agresividad, ya que la versión quiteña actual, no contiene el sinsentido.

##### **3.1.1.- La Cadenita.**

Guevara (1965) cita a Honorato Vásquez en su libro *Folklore del corro infantil ecuatoriano*: “está deformado entre nosotros el diálogo de este juego de niños, oriundo de España y de remoto abolengo, pues a principios del siglo XVII lo consignó Alonso de Ledesma’. Y transcribe el diálogo español:

- Fray Juan de las cadenitas.
- ¿Qué mandáis, señor?
- ¿Cuántos panes hay en el arca?
- Veintiún quemados.
- ¿Quién los quemó?
- Ese ladrón que está cabe vos.-

Pues, pase las penas

Que nunca pasó". (p.90)

De esta versión antigua parecen haberse derivado otras, y todas conservan el motivo de "préndalo", "quévalo", que denota agresividad, que el niño no percibe en su real magnitud por razones del juego, pero que en distintas palabras demuestran lo mismo:

-Cadenita de cau, cau!

-Mande su señoría.

-¿Cuántos panes hay en la horca?

-veintiún quemados.

-¿Quién los quemó?

-Ese perro puto judío.

-Pues, préndalo... (p.90)

-Cadenita de cau, cau!

-¿Qué dice su señoría?

-¿Cuántos panes hay en la horca?

-Veintiún quemados.

-Ese perro judío.

-Pues, sorpréndalo...

En la versión original no se encuentra el sinsentido; en las siguientes que fueron traídas al Ecuador, aparece el sinsentido en el primer verso: el nombre Fray Juan de las cadenitas cambia, y ahora no se apela a una persona, sino a una "Cadenita de cau cau". Como el mismo Honorato Vásquez dijo, se deformó entre nosotros el diálogo de este juego. El nombre "cau cau" es una jitanjáfora creada con fines sonoros y de métrica. Además, en el tercer verso, los panes que estaban en el arca, ahora están en la horca, y el ladrón de la primera versión, se cambia a judío y con insultos, y de los deseos que tenía el fray para el ladrón de la primera, en las siguientes, se vuelve un accionar violento.

Nos explica Guevara (1965) que el “acusar de ‘perro judío’ al responsable de los panes quemados, es tradición española de la colonia. Recuérdese que se decía ‘perro judío’, al judío expulsado de España por la puritana Isabel La Católica”. En otras versiones más vemos el mismo motivo. Cambia el nombre de “cau cau”, por el de “cacao”, que tal vez tenía más sentido para los que escuchaban la composición, o cambia a “cao cao” y “jagua”, que siguen siendo sinsentido:

-Cadenita de cacao:

¿cuántos panes hay en la horca?

-Cien mil y un quemado. (Exageración numérica)

-¿Quién los quemó?

-El don Mazorca.

-Préndalo, préndalo por ladrón.

-Cao, cao,

por otro lado. (Sinsentido para justificar métrica)

¿Cuántos panes se han quedado?

-Veinticinco y un quemado.

-¿Quién lo quemó?

-El perrito ladrón.

-Quémenlo, quémenlo

por ladrón,

hasta que se haga chicharrón.

Cadenita jagua!

-Mande su señoría.

-¿Cuántos panes hay en la horca?

- Veintiún quemados.

-¿Quién los quemó?

-El perro judío.

-Préndalo, préndalo por ladrón.

En cuanto al tipo de composición, “La cadenita” se juega, desde tiempos de Darío Guevara de la misma forma; lo que significa que se trata de una canción escenificada, completamente parecida en estructura y modo como se juega, a “El pan quemado”. Según la explicación en el libro de este autor: “Los niños forman una fila de frente, generalmente en orden de estatura, de derecha a izquierda. El del extremo derecho, que es el más grande, pregunta al del otro extremo y al fin del diálogo, éste arrastra a la cadena o fila de niños y pasan por el arco de brazos formando...la cadena con los brazos cruzados y las manos fuertemente enlazadas. Finalmente, los extremos se estiran para ver en qué parte se rompe la cadena...” (p.91-92).

De nuestro corpus las composiciones que se asemejan a la más antigua de este grupo por el motivo: “préndalo”, “quémalo”, que denota agresividad y que contienen el elemento del sinsentido, son las siguientes:

### **3.1.2.- De tin marín.**

*Fórmula para echar a suertes; retahíla.*

*Versión tomada de Pídola Dídola, Tomo 2 p. 6, y alterada de acuerdo a la usanza quiteña actual:*

De tin marín  
de don pingüé,  
cúcara, mácara,  
títtere fue.  
Yo no fui,  
fue teté,  
pégalo, pégalo,

que ella fue.

*La versión de Francisco Delgado Santos (2001) utiliza “cógele, cógele” en lugar de “pégalo, pégalo”, e incluye como último verso:*

a-fue-ra.

(Por lo tanto, según esta versión: “afuera” es el motivo que se repite en ésta y la siguiente composición).

## 1. INTRODUCCIÓN:

Esta composición parece haber tenido la influencia de otra anterior: “La cadenita” de origen español, donde el emisor (los emisores) incitan a ejecutar alguna acción en contra del “ladrón” que quemó los panes. En la versión de “De tin marín”, se incita a “pegar” a “ella” (femenino), por haber hecho algo de que “yo” es acusado. La apelación en femenino puede deberse a una razón métrica, como se explica posteriormente en el análisis de la estructura, y además hay el justificativo de que eran niñas, sobretodo, las que utilizaban estos juegos. Para la versión de “Tin marín”, Guevara explica que es una rima con la cual los niños van seleccionando los diferentes miembros que tomarán parte en los juegos. La versión que consta en este corpus difiere en ciertas palabras con las que cita Guevara, pero el efecto del sonido y la musicalidad, es el mismo:

Tin Marín  
dos pingué  
cucaramacha  
chichiri fue:  
afuera.

Tin marín  
dos pinguay,  
cucarabachi,  
chic hi fue:  
afuera.

En el análisis que hace María Ángeles Santiago y Miras (2002), nos encontramos con una composición española antigua, donde nos sorprende la actitud de “pegar” al “chino” “un coscorrón”, actitud que se destaca en esta versión del corpus, propicia para ejecutar el motivo de eliminación que une al resto de manifestaciones de esta primera parte.

El emisor, o los emisores, de esta composición, así también como el receptor, o los receptores, son niños y niñas participando en esta breve actividad que ejecutan antes de empezar otro tipo de juego, con el fin de seleccionar participantes, o como “suerte” o “conjuro”, para saber quien fue el autor de algún hecho que los otros desconocen: la función y el contexto determinan el tipo de composición en que se ésta se convierte.

Como hemos visto a lo largo de este estudio, no se puede hablar de un autor, porque son manifestaciones de tradición oral y de autoría colectiva, aun cuando originalmente haya existido un creador; sin embargo, se puede especular sobre las posibles razones del apareamiento “de tin Marín”, y como vemos, en los análisis de “El pan quemado” y otras composiciones, está relacionado con el rechazo que en España se tenía a los invasores árabes o moros. En cuanto a los niños, los temas de que hablan estas composiciones les sirvieron con éxito, como fórmulas de suerte o conjuros, para eliminar participantes del juego o seleccionarlos, y algunas veces para “dar una pequeña lección al miembro perdedor del juego, o simplemente al escogido”.

## 2. EL CONCEPTO:

### 1. TÍTULO:

En la obra de Guevara se le da el nombre de “Tin marín” y en este corpus “De tin marín”; en todo caso varias fórmulas para echar a suertes se nominan en base al primer verso, que por lo general lo conforman, dos palabras, sinsentido, pero con sentido onomatopéyico, fonéticamente hablando, que expresan “fuerza”; es una apelación como cuando se llama a alguien y se quiere asegurar el llamado, por eso se lo repite dos veces; por otro lado, y muy especialmente por el efecto del sonido que se logra con la repetición, como cuando se martilla: pin pin; tin marín, y al fon fin fon fin, colorado.

### 2. MOTIVOS:

Se trata de una fórmula para eliminar o seleccionar. También sirve de acertijo para identificar al autor de algo, como dejando a la suerte que sea juez, que declara quien fue el autor de algo que los demás desconocen, todo en el sentido del juego.

## 3. LA ESTRUCTURA:

### 1. INVENTIO:

Realmente no fue creada para constituirse en un juego para niños. Se trata de una de las variaciones originalmente creada con otro propósito, el de resistencia cultural, si analizamos todas las composiciones que se asemejan con la versión más antigua: “La cadenita” (Guevara, 1965), sobre Fray Juan de las cadenitas. En el texto de Guevara se pueden observar otras versiones que expresan de

igual manera, esta idea de rechazo: “préndalo”, “sorpréndalo”, “quémenlo, quémenlo”, “cógele, cógele” (Pídola Dídola). La antipatía hacia los árabes o moros y judíos es evidente y hasta explícita: “¿Quién los quemó? Ese perro judío”. Ciertas composiciones pueden haberse derivado de la original que transmite rechazo y negativismo, como lo demuestra la segunda parte de “De tin Marín”; la primera estrofa, sin embargo, es una exposición de versos que recitan un conjuro, lo cual es propicio para elegir, seleccionar o eliminar; lo que quiere decir que se convirtieron en nuevas composiciones.

## 2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

De tin marín (4) (A)  
de don pingüé,(4) (B)  
cúcara, mácara (6) (C)  
títtere fue. (4) (B)  
Yo no fui, (3) (A)  
fue teté, (3) (B)  
pégalo, pégalo (6) (D)  
que ella fue. (3) (B)

Se trata de un poema de ocho versos, donde predomina la rima consonante, de rima ABCB y ABDB. Son versos de cuatro sílabas o tetracasílabos, tres sílabas y de seis sílabas, organizados en dos estrofas: la primera de tres versos de cuatro y uno de seis, y la segunda estrofa conformada por tres versos de tres y uno de seis.

## **SINSENTIDO:**

Encontramos jitanjáfora: “tin”, “cúcara” “mácara”. Definitivamente, aquí no se crea el sinsentido para dar musicalidad a la rima; en este caso el sinsentido en medio del primer párrafo es una combinación fónica que da como resultado un eco de fuerza o decisión, y en el tercer párrafo surge como un elemento *sorpres*a de la organización de la rima de la estructura binaria, como lo explicaría Ana Pelegrín.

De tín marín  
de don pingüé.

Cúcara, mácara,  
títtere fue.

Yo no fui.  
fue teté.

Pégalo, pégalo,  
que ella fue.

El fin del sinsentido en el primer y tercer versos es producir un placer fónico, y al mismo tiempo de novedad. Aun cuando hable de un “tin marín”, que tal vez es de algún lugar, o está relacionado con “don pingüé”: “cúcara mácara” es el elemento sorpresivo que aparece para alertarnos que alguien hizo algo y que se llama “títtere”. Luego interviene el protagonista que se exime de toda culpa y culpa en su lugar a “teté”, y además ordena al grupo que “peguén” a “teté”, que por la última estrofa sabemos que es mujer. Por otro lado, por las palabras poco comunes que aparecen y que en posición sintagmática remplazan a frases nominales de sujeto u objeto, que cumplen la función de nombres propios, este poema parecería un sinsentido completo, pero por su organización estructural vemos que tiene coherencia. Con las palabras de Pelegrín, la brevedad y el diálogo dinamizan este texto.

“Teté” no es una jitanjáfora, ni un sinsentido, es un nombre propio. En “tin Marín”, el “tin” puede también tratarse del primer nombre del señor Marín, y la ronda va a empezar desde ahí: desde este señor, para escoger a alguien. La preposición “de” que inicia el segundo verso es una repetición del primero (reiteración). En la versión quiteña sabemos que se trata de un “don” que se apellida “pingüé”, y que por el también pasará la ronda sorteando; aparece el elemento sorpresa, y se empieza a culpar a alguien, hasta que se termina agrediendo, o en el juego: eliminando “al culpable”, que es el participante al que le corresponde el último verso del poema.

Si observamos la composición en toda su estructura, los tres primeros versos que son, en general un sinsentido, sirven a manera de fórmula mágica o conjuro para introducir una novedad, y luego en un español muy claro entendemos de lo que se trata: se está culpando de algo a “títtere”, y luego se conoce el resto de la historia. En los dos últimos versos encontramos un sinsentido muy interesante: se pide que se le “pegue” a un hombre, y sin embargo se explica, que el culpable al que hay que pegar es un “ella” y no un “él”, como debería de esperarse. Si colocáramos un “él” en el último verso, no sonaría igual: “...pégalo, pégalo, que él fue”; más bien se da una ruptura del sonido, en lugar de musicalidad; por lo tanto, la razón de un “ella” donde los niños no encuentran diferencia en el género que debería usarse, se ha colocado una “ella” por cuestiones de métrica.

#### ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:

“Cúcara, mácara” puede tratarse de una hipérbole, porque está remplazando a otra u otras palabras para aumentar la admiración y la expectativa. En la reduplicación “pégalo, pégalo”, sentimos abundancia en la acción. También encontramos concatenación, sobretodo, semántica y sintáctica. En esta composición hay sinonimia: los nombres propios sinsentido remplazan nombres de sustantivos, que actúan como sujeto u objeto de la acción. Los tres primeros versos son una epífrasis de los cinco siguientes, si esta es eliminada, la idea se conserva clara y coherente. Y finalmente, hay una figura de intensificación emotiva de exclamación, que es la orden: “quémalo, quémalo”, y la frase aclaratoria por justificación: “que ella fue”. Vale la pena rescatar que la jitanjáfora “cúcara, mácara”, produce en esta composición el efecto del “abra cadabra” de cualquier conjuro”.

#### 3. MEMORIA:

El sinsentido en esta composición causa en el niño fascinación, por las características fónicas de aquellas palabras desconocidas, que no coinciden con los vocablos semánticamente bien definidos que conoce del idioma español, pero que a la vez entiende, como parte de un conjunto que para él en el juego tiene un sentido; de todas maneras, no va a poner su atención en el sentido semántico de

las palabras, sino en el juego y la diversión, y muchas veces repite de memoria, por el placer fónico del texto.

4. ACTIO:

Al uso de la rima el niño acompaña ciertas acciones y movimientos: no importa en la posición que estén los niños, el que selecciona señala con el dedo índice de cerca a cada uno, mientras entona la canción. El niño o la niña al que le corresponde el último verso de la rima, se separa del grupo, o si se trata de ser el escogido para formar parte de un grupo o de otro, en el caso de hayan dos, se coloca en el lugar donde se encuentra su grupo; así hasta que todos los niños son seleccionados.

4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Definitivamente aquí hay un “yo”, que da órdenes, que dispone algo, en este caso, escoge. Hay una primera persona que da una orden y que acomoda la situación en ventaja suya.

5. ACONTECIMIENTOS:

1. Se inicia con un sinsentido, donde, por la preposición “de” se conoce que se va a empezar a escoger algo, “de este” o “de esto”.
2. Se conoce que “títtere” fue quien hizo algo.
3. “Yo” esta constatando que “él(ella) no fue”.
4. “Yo” culpa a “teté”.
5. “Yo” ordena que se le pegue a “ella”, que en la **actuación** será el niño o niña al que le señalaron al final, cuando el último verso terminó con “fue”. En la historia también “yo” ordena que se le pegue a “ella”, y la inculpa de algo.

6. TONO:

Realmente hay un tono serio y grave en el discurso, pero el niño lo vuelve lo contrario: informal y divertido, al utilizar el discurso para el juego.

7. COSMOVISIÓN:

En esta composición, entre las palabras sinsentido, hay algunas de nuestro idioma, de las que conocemos el significado, como: “Marín”, “títtere” “teté” (pretérito del verbo tetar), pero que en el discurso son usadas con otra connotación; por lo tanto es a partir de esta

característica que también se da el sinsentido. La intención de esta composición en un inicio, no es la que tiene ahora: si alguna vez fue para expresar el enojo por un tipo de persona, hoy sirve a los niños para elegir en el juego, y es parte de la diversión.

“De tin marín” se parece a las siguientes dos composiciones: “Pito pito colorito” y “Al fon fin fon fin colorado” en cuanto al tipo de estructura y forma como se realiza el juego, porque son fórmulas de suertes: están constituidas por una primera estrofa de sinsentido, a manera de conjuro, que por su magia, es la encargada de introducir al niño a la razón misma del juego, por lo general explicada en español claro: eliminar participantes.

### **3.1.3.- Pito pito colorito.**

*Fórmula para echar suertes; retahíla.*

*Versión tomada de Pídola Dídola, Tomo 2 p. 8, y alterada de acuerdo a la usanza quiteña:*

Pito pito  
colorito,  
de la cera verdadera,  
pin pon, afuera.

#### **1. INTRODUCCIÓN:**

Esta es una de las fórmulas más breves que utilizan los niños para seleccionar participantes. Se trata de un verdadero sinsentido de cuatro versos, cuya estructura se asemeja a todas las demás del tipo de suertes: tres versos, mínimo, a manera de conjuro o fórmula mágica que introducen la acción, en este caso, la de eliminar: “afuera”. A pesar de la brevedad y eficacia de esta fórmula, es menos conocida que la anterior, “De tin marín”, en la ciudad de Quito en la actualidad, tal vez porque su procedencia sea más antigua.

En su obra Darío Guevara señala que se trata de “otra forma de seleccionar, por suerte, quienes deben integrar los equipos o bandos de un juego”, y anota las siguientes tres versiones:

Pito, pito,  
colorito,  
de la cera  
verdadera;  
pin, pon,  
afuera.

Pito, pito, colorito,  
¿dónde está mi tamborito?  
A la cera verdadera,  
pin pon afuera:  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.

Pito, pito, colorito,  
¿dónde vas tan bonito?  
De la cera verdadera,  
pin pon afuera.

Guevara incluye estas versiones en el grupo que denomina: *Rimas del juego*. En la segunda versión se incluye también la enumeración, como en otras fórmulas que seleccionan. En la versión de Francisco Delgado Santos en *Pídola Dídola*, se incluye un verso más anterior al último verso que es el de la eliminación:

Pito pito  
colorito  
de la cera  
verdadera,  
¿dónde está mi tamborcito?  
Pin – pon, a-fue-ra.

El emisor tanto como el receptor del juego, son los niños; lo realizan antes de empezar algún otro tipo de actividad o juego. No se puede precisar el origen de la versión, pero sí su relación en cuanto a estructura y palabras simbólicas, en este caso: “afuera”, es un motivo que se repite en otras composiciones como la anterior, “De tin Marín”, y la palabra “colorito”, que se relaciona con la siguiente composición: “Al fon fin fon fin colorado”.

2. EL CONCEPTO:

1. TÍTULO:

El primer verso y en el caso de la versión de este corpus, el segundo verso, representan el título de esta composición. Se trata de un sinsentido con valor fonético y métrico.

2. MOTIVOS:

Se trata de una fórmula para eliminar o seleccionar.

3. LA ESTRUCTURA:

1. INVENTIO:

Esta versión parece tratarse más bien de un resumen de alguna u algunas otras versiones anteriores.

2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

Pito pito (4) (A)  
colorito, (4) (A)  
de la cera verdadera, (7) (B)  
pin pon, afuera. (5) (B)

Se trata de un poema de cuatro versos, una sola estrofa, de rima consonante: AABB. Los dos primeros versos son de cuatro sílabas o tetracasílabos, el tercero es de siete y el cuarto de cinco sílabas.

**SINSENTIDO:**

Todo el poema es un hermoso y breve sinsentido. Solamente la última palabra del último verso, es una palabra en claro español: “afuera”. No se trata de un verbo, es una metonimia. Se conoce que el imperativo debe empezar con el verbo; aquí se quiere dar una orden y el verbo que se debe usar es “ir”, convertido en orden: “Ve” (tú) afuera; sin embargo, solamente se está usando el complemento circunstancial de lugar: a dónde se quiere enviar a la persona. “afuera”.

Encontramos la jitanjáfora: “colorito”; palabra creada por cuestiones de métrica, para mantener la musicalidad; sin embargo, de alguna forma, esta palabra guarda relación simbólica con otras palabras usadas en la lírica popular infantil de los juegos: el color “colorado”; esta es su definición de acuerdo a la RAE: “Que por naturaleza o arte tiene color más o menos rojo”. Con respecto al primer verso, es increíble el efecto que produce la combinación fónica de la palabra “pito” al ser pronunciada; debido a la pronunciación de la “p”, en combinación con la “t”: las dos son fonemas consonánticos sordos, donde no hay vibración, pero hay explosión, son fonemas oclusivos; por lo tanto, pronunciarlos a los dos en una palabra, repetida dos veces, se convierte en un juego divertido. Ahora si se quisiera interpretar su existencia en el discurso, sobretodo se trata del juego y la musicalidad, pero “pito pito” fue escogido, tal vez, porque se refiere a un nombre propio, al que en el segundo verso se le adjetiva: se dice de él, con cariño, que es “colorito”; luego se le asigna un lugar de pertenencia: “de la cera verdadera”; que es un sinsentido, porque cera (sustancia sólida, blanda, amarillenta y fundible), es cera, y no necesitamos saber que sea “verdadera” o no, pero esa misma palabra “verdadera”, nos está asegurando, que viene de un lugar, o de alguna cosa, de “confiar”. Por último se le nombra a “pin pon”, que viene a ser otro nombre propio, ya que se encuentra sintagmáticamente en la posición de una frase nominal. “Pin pon” es un nombre también familiar del cancionero popular infantil.

Aunque “pito pito” y “pin pon” son palabras graciosas, no se trata de un sinsentido, sino de los nombres de dos frases nominales a las que se les designa en el discurso: primero hay una descripción sobre la primera frase nominal, y por último es a la segunda frase nominal a la que se le elimina.

Si observamos la composición en toda su estructura, los tres primeros versos, sirven a manera de fórmula mágica o conjuro para introducir la orden, inmediata, de que “pin pon” se vaya “afuera”; que en este acaso sería el niño o niña al que le tocó que le señalen cuando la canción llegó a “rá”, la última sílaba de la palabra “afuera”.

## ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:

Anteriormente se señaló acerca del uso de “afuera” al final de la composición; se trata de un desplazamiento metonímico. Por otro lado, en el uso de “pito pito” hay una repetición; además encontramos un diminutivo en “colirito”. En el verso: “de la cera verdadera”, hay sinonimia de connotación, pero lo interesante del sinsentido en este punto, es que “cera”, es ilógico que sea un lugar “sinónimo” de donde viene “pito pito”.

### 3. MEMORIA:

Lo divertido de este sinsentido para el niño es su brevedad y musicalidad. Lo ilógico de todo lo que se dice causa fascinación en el niño, y lo dice mientras su lengua juega al pronunciar las palabras, y la rima total, y sobretodo, al decir un verso, que no tiene relación por lo largo y absurdo, pero que por lo mismo es divertido, como decir: “de la cera verdadera”; al fin “verdadera” es pronunciada para que rime con “afuera”, que es a donde tienen que ir, si a cada uno le llegó esa suerte.

### 4. ACTIO:

Esta rima acompaña acciones y movimientos: no importa en la posición que estén los niños, el que selecciona señala de cerca a cada uno mientras entona la canción. El niño o la niña al que le corresponde la última sílaba, de la última palabra, del último verso, se separa del grupo.

### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Hay una voz que guía el juego, introduce de manera mágica la acción y elimina a alguien del juego.

### 5. ACONTECIMIENTOS:

- a. Se le nombra a “pito pito”.
- b. Rápidamente se sabe de él que es “colorito”.
- c. Puede ser que toda la situación y no solo “pito pito” sean de la “cera verdadera”.
- d. Finalmente, viene la eliminación: se le manda a “pin pon” fuera del juego.

## 6. TONO Y COSMOVISIÓN:

Existe una eliminación, seria y grave en cierto modo, pero sobretodo, diversión al decir un discurso tan absurdo.

La siguiente composición tiene afinidad con las dos anteriores versiones por la función de selección por eliminación.

### **3.1.4.- Al fon fin fon fin colorado.**

*Es una fórmula para echar a suertes en retahíla cantada.*

*Interpretada a la rueda con todos los participantes sentados. Los niños extienden las palmas de las manos para hacer una cadena al ritmo de la canción: las dos palmas hacia arriba; la de la izquierda estará debajo de la mano derecha del compañero, sirviendo de base; la derecha pega la izquierda del compañero y así sucesivamente; la derecha es la que continúa la cadena de palmadas, hasta que se termina la canción. Si el niño(a) al que le tocó que le golpean al final de la canción no quita mano y es golpeado al momento de decir: "...que salga su cuñado", tiene que salir del juego y es eliminado.*

*Versión practicada desde finales de los años 90 y todo el 2000; tomada de Sara Santos y Carmen Muñoz de 18 años, Unidad Educativa "Giovanni Antonio Farina" en Quito:*

Al fon fin fon fin colorado,  
al fon fin, colorín.  
Academia de safari: fas fes fis fos fus.  
Plátano amarillo, tomate, colorado:  
Qué salga la niña que tiene enamorado,  
y si no lo tiene,  
¡qué salga su cuñado!

## 1. INTRODUCCIÓN:

Esta fórmula es muy colorida. Tiene todos los elementos que usualmente acompañan una fórmula como: los versos introductorios que recitan la fórmula mágica, y dentro de ellos encontramos una muy sonora repetición; tenemos el color simbólico de las rimas

infantiles, y enumeración (Enunciar sucesiva y ordenadamente las partes de un conjunto), en este caso se dicen las cinco sílabas que se forman de la unión del fonema “f” con todas las vocales, y finalmente, hay la fórmula que explica quién va a ser eliminado.

Aparentemente no existe una composición que se pueda considerar base de su creación; sin embargo, se puede observar claramente, por todos los elementos que la componen, que fueron varias, o si no todas las composiciones que hacen la función de sorteo, las que influenciaron su apareamiento; esto se puede afirmar por tratarse de una manifestación más reciente.

El emisor y el receptor es el niño, exclusivamente. No es trata de una fórmula corta que se utiliza para el sorteo antes de iniciar otro juego; esta manifestación es un juego en sí misma: un juego de eliminación.

## 2. EL CONCEPTO:

### 1. TÍTULO:

El título, que es el primer verso, anuncia un juego en sí; se debe al juego sonoro que se produce al pronunciar seguido las vocales “o”, “i”, y al hacerlo dos veces, el hablante tiene que mover sus labios para cerrarlos y abrirlos, lo que causa diversión; más aún cuando estas vocales están unidas al fonema “f”, que es un fricativo, en el resultado hay fricción y movimiento de la boca.

### 2. MOTIVOS:

Es un juego donde se va eliminando poco a poco a cada participante que no está atento, para evitar que se le golpee, cuando llega el final de la canción.

## 3. LA ESTRUCTURA:

### 1. INVENTIO:

Esta manifestación parece haber sido creada, claramente, para el propósito del juego: la eliminación de participantes. Es muy interesante la idea de la coordinación del movimiento entre los participantes, y la completa atención que tienen que poner en el juego. Es un trabajo grupal muy bien organizado y cooperativo, porque lo hacen en una rueda de perfecta coordinación. El

participante que logró mantenerse firme en la atención al juego y la coordinación, es el que gana.

## 2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

Al fon fin fon fin colorado,	(9) (A)
al fon fin, colorín.	(6) (B)
Academia de safari: fas fes fis fos fus.	(13) (C)
Plátano amarillo, tomate, colorado:	(14) (A)
Qué salga la niña que tiene enamorado,	(14) (A)
y si no lo tiene,	(6) (D)
¡qué salga su cuñado!	(7) (A)

Es un poema de siete versos en una estrofa de secuencia binaria, interrumpida por un verso que es el elemento “novedad”, que aparece repentinamente. Hay cuatro versos afines que mantienen una rima consonante, que dan la unidad al poema, y el número de sílabas es irregular. Por simetría, en cuanto al número de sílabas, el primer y el último verso aproximadamente tienen el mismo número de sílabas (7 y 9); el segundo y el penúltimo tienen el mismo número de sílabas (6); los dos versos, el cuarto y el quinto, tienen catorce sílabas, y el verso que tiene el elemento novedad: “Academia de safari: fas fes fis fos fus”, tiene trece sílabas.

### **SINSENTIDO:**

“Fon fin” es una jitanjáfora; es una frase muy musical, que causa una sensación divertida en la boca al pronunciarla, y es mejor si se la pronuncia dos veces. En general, el sinsentido está en toda la composición. La primera estrofa es como una invitación para jugar: Vengan a jugar “Al fon fin fon fin colorado”, y con el segundo verso nos aclara que es más divertido aún porque, no solo es “fon fin colorado”, sino “fon fin colorín”, como si a la vez al nombre le pusiera un diminutivo y un aumentativo. La razón de las dos palabras que empiezan con “f” y que se repiten dos veces, es como anotamos anteriormente, para hacer que el niño mueva sus labios y toda su boca, repetidas veces y casi hasta sople, cuando entona la canción. Al final del primer verso tenemos la palabra

“colorado”: en una de sus variaciones, el color que es un símbolo en la literatura infantil; lo mismo que la última palabra del segundo verso: “colorín”; “colorín colorado el cuento se ha acabado”, aunque las dos palabras se encuentran en posición invertida, se consigue el mismo fin: emoción y magia, como cuando en los cuentos se termina la historia; con respecto a este juego, el “colorín” y el “colorado” sirven para iniciarla. Hasta el momento conocemos tres palabras símbolo de los juegos infantiles, que en una familia de palabras representa, un color o el color: “colorito”, “colorado”, “colorín”.

En cuanto a la estructura binaria que se observa en este poema, es la siguiente:

**Digo:** Al fon fin fon fin colorado

**Añado:** Al fon fin colorín

**Elemento novedad:** Academia de safari fas fes fis fos fus

**Digo:** Plátano amarillo, tomate, colorado

**Añado:** Qué salga la niña que tiene enamorado

**Digo:** Y si no lo tiene

**Añado:** Qué salga su cuñado.

Si analizamos el verso que es el elemento novedad o sorpresa, nos damos cuenta de que tiene mucha relación con el texto, porque lo entrelaza por medio del sonido: el fricativo “f”, nos ayuda a continuar con el juego, recitando toda la serie de las sílabas formadas con esta consonante y las cinco vocales; decirlo es como cantar la clave de sol, pero con más fuerza y decisión; es como el sonido de una espada que se ondula de lado a lado y el “fus” suena a remate. Con respecto al elemento: “Academia de safari”, es muy moderno, lo que ratifica la posibilidad de que esta composición sea reciente. Una “academia” es un lugar donde vamos a aprender algo; es un lugar que tiene cierto tipo de organización reconocida por el resto de la gente; este concepto se desestabiliza cuando junto a este sustantivo encontramos una frase nominal absurda; se trata de una academia de “safari”, ¿cómo pueden estar las dos cosas juntas?, si la una suena

a ciencia, y la otra a excursión en la selva; de todas maneras las dos juntas suenan bien. Continúa el cuarto verso donde se nombra varios tipos de plátano; el único tipo de plátano que realmente no existe es “tomate”, porque si hay uno amarillo y otro colorado, por lo que no son sinsentidos; uno termina confundiendo con los plátanos tomate y colorado creyendo que son sinónimos. A partir de este verso, el resto del discurso tiene sentido.

Por lo tanto, esta composición tiene cuatro versos sinsentido a manera de fórmula mágica que introducen el motivo principal del juego: descubrir quién es la “niña” que tiene enamorado, de otra manera, tendrá que salir su cuñado, que es la fórmula de la eliminación. La razón de usar el femenino “niña” es más por métrica.

#### ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:

En este poema hay gradación; se repiten palabras completas en un orden, como la palabra “colorado”, que rima con “enamorado” y “cuñado”. El discurso nos hace creer (alusión) que, el color “tomate” que viene a ser el sinsentido, es el nombre real de un color del plátano, porque se encuentra entre los adjetivos que están calificando a esa fruta; de otra forma también puede tratarse de que “tomate” es un sustantivo que ha sido adherido y “colorado” es su adjetivo. También tenemos concatenación en “fas fes fis fos fus”. Hay sinonimia entre los términos “colorado” y “colorín”, y este último parece ser un diminutivo. Existe un cruce sintáctico en el tercer verso, pero su existencia tiene una razón, la de ser el elemento sorpresa. Hay armonía imitativa en el poema por el sonido que emite el fricativo “f” con todas las vocales, como imitando una espada u otro instrumento que al blandirse rompe el viento; al fin y al cabo, eso puede ser lo que se aprenda en la “academia de safari”.

#### 3. MEMORIA:

El sonido de la fricativa “f” en unión con las vocales abiertas y cerradas, causa fricción y a la vez un cerrar y abrir de la boca, a tal punto que parece que silban la melodía; este efecto aumenta cuando en el elemento novedad, se habla de una “academia de safari”, que suena tan serio y a la vez gracioso, y se encuentran de

nuevo con la “f” al pronunciar “safari” y terminan haciendo un recuento de la pronunciación de esa misma consonante con todas las vocales. Luego enumeran todos los tipos de plátano que conocen, y también terminan diciendo tonterías. Finalmente, los niños hacen broma sobre “los enamorados”, que es algo muy prohibido a esa edad, y por último, aun cuando no tenga el enamorado, tienen que hablar del cuñado, y al fin y al cabo comprometer a la “niña” con alguien, lo que causa diversas sensaciones y emociones en el niño.

#### 4. ACTIO:

La acción que acompaña a esta composición es un ejercicio complicado que requiere concentración y una buena coordinación por parte de todo el grupo, que se encuentra sentado en un círculo, realizando el juego en cadena, hasta que los participantes son, uno a uno, eliminados.

#### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Hay una voz que dice la fórmula y dispone una acción.

#### 5. ACONTECIMIENTOS:

- a. Se incita a jugar a este juego que se llama “fon fin” y es “colorado”, y además “colorín”.
- b. Se nombra a una “academia” que es de “safari”.
- c. Se menciona al “plátano” con varios de sus tipos; o si se quiere, menciona al plátano que es amarillo y al tomate que es colorado.
- d. Se pide que salga la niña que tiene enamorado.
- e. Se pide que salga el cuñado si la niña no tiene enamorado.

#### 6. TONO y COSMOVISIÓN:

Sobretudo, el tono que tiene este poema es de diversión. Es un poema donde todo es un sinsentido, desde la nominación de una “academia de safari” hasta que salga el “cuñado” de la niña, más que en tono de burla, se lo dice con la finalidad del juego y la diversión. Visto desde esta perspectiva, todas las palabras sinsentido aparecen solo para crear la rima; tal es el caso de la palabra “tomate” en el cuarto verso, realmente no se encuentra ahí para confundirnos con una clase de plátano, sino porque rima, combina rítmicamente de una manera perfecta, mejor que cualquier otra palabra, para completar

la simetría de ese verso que termina en “colorado” y de esta manera pueda rimar con “enamorado”.

El siguiente grupo de composiciones se relaciona por el motivo del casamiento: de querer casarse con alguien, así mismo que por el tipo de estructura por tratarse de canciones escenificadas. Comenzando por la más antigua, citaremos las siguientes:

### **3.1.5.- La carbonerita.**

*Finales del siglo XIX, mediados del XX: Santiago y Miras (2002, p.24-25):*

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

Luego de esta lectura, es más fácil comprender la relación de “Un puente se ha caído” con esta versión original, ya que la quiteña es una mezcla de dos versiones:

Este puente se ha caído,  
lo mandaremos a componer.  
¿Con qué plata y qué dinero?  
Con la cáscara del huevo.  
Canción:  
¡Qué pase el rey que ha de pasar,  
que el hijo del conde se ha de quedar!

En lo que se refiere a “Un puente se ha caído”, lo analizaremos seguidamente, ya que se trata de una de las composiciones que contiene el sinsentido, a diferencia de las otras versiones que hablan de casamiento, excepto por “Mañana domingo se casa el Biringo”, que es una *burla*, no una fórmula de sorteo, y “Matantiru tiru lán”, y se relaciona con esta última por el tipo de estructura: “Un puente se ha caído” y “Matantiru tiru lán” son canciones escenificadas.

Continuando con la explicación de “La carbonerita”, en el estudio de Santiago (2002) encontramos una segunda versión:

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

Darío Guevara recogió varias versiones de “La carbonerita”, la siguiente es la primera:

¿Quién dirá que la carbonerita?  
¿Quién dirá que la del carbón?  
¿Quién dirá que no soy casada?  
¿Quién dirá que no tengo amor?  
-La carbonerita se quiere casar  
con el Conde, Conde de Cabrá.  
-Yo no quiero al Conde de Cabrá,  
yo no quiero al quiquiriquí.

Sólo quiero a esta niña,

a esta niña para mí.

Versiones similares a esta de la tradición popular infantil ecuatoriana son también: “La pájara pinta”, “La viudita del Conde Laurel”, “Arroz con leche”, y con el mismo motivo de querer casarse, escoger a alguien, o que alguien le quiera, están: “El patio de mi casa”, “Mañana domingo se casa el viringo” y “Matantirutirulá”. En cuanto a la relación del Conde, sea de Laurel o Cabrá, que tiene con toda esta historia, además de “Un puente se ha caído”, tenemos otras versiones, como: “Mirón, mirón” y “Lirón, lirón”. Y del corpus se han escogido las siguientes para ser analizadas:

### **3.1.6.- Matantiru tiru lán.**

*Canción escenificada de fila; retahíla cantada.*

*Versión Quiteña (Versión más cercana: la recogida por Carmela Vergara de Mera para el Folklore del Corro Infantil Ecuatoriano de Darío Guevara p. 44, con los cambios encontrados en la investigación de campo).*

Buenos días mi señorío:

Matantiru tiru lán.

¿Qué deseaba mi señorío?

Matantiru tiru lán.

A una de sus hijitas:

Matatiru tiru lán.

¿A cuál de ellas la deseaba?

Matantiru tiru lán.

A la niña (niño) \_\_\_\_\_:

Matantiru tiru lán.

¿En qué oficio la (o) pondría?

Matantiru tiru lán.

En oficio de cocinera (carpintero):

Matantiru tiru lán.

¡Ese oficio no le gusta!

Matantiru tiru lán.

En oficio de dentista:

Matantiru tiru lán.

¡Ese oficio sí le gusta!

Matantiru tiru lán.

Pues hagamos la fiesta entera  
con la niña (el niño) en la mitad.

Arbolito de naranja,  
peinecito de marfil,  
a la niña (al niño) más hermosa  
del colegio de Guayaquil.

### **Libro de Darío Guevara: Finalización española:**

Pues daremos la vuelta entera  
todos juntos y en general.

Carnerito, carnerón,  
tan chiquito y tan ladrón,  
roba plata del cajón  
sin permiso del patrón.

### **Finalización ecuatoriana:**

Celebremos la fiesta todas,  
Matantirulirulá.  
Arbolito de naranja,

peinecito de marfil,  
de la niña más bonita  
del colegio de Guayaquil.

## 1. INTRODUCCIÓN:

Se trata de una canción escenificada, que se realiza en dos filas horizontales que se miran entre sí; la una está conformada usualmente por niños y la otra por niñas, y de lo que se trata es de escoger pareja. El juego mantiene la solemnidad que posiblemente pudieron haber tenido las danzas medievales, o al menos se quiere imitarlas, más bien utilizar tal formalidad para un juego infantil. El discurso usa esta formalidad para el juego y la diversión. Se habla de un “señorío”, aunque realmente debería ser “señoría”, que es la manera de apelar a quien tiene una dignidad; de la misma forma se habla de querer casarse con “su hijita”, lo cual nos recuerda los romances españoles y de América como los recogidos por Ramón Menéndez Pidal, que tomaban el tema del amor de muchas formas: la hija del rey que se quiere casar, la infanta que se enamora de quien no debía, las hijas hacendosas del rey, la dama y el pastor, los celos, el adulterio, el conde y la princesa acusada; amor entre nobles, amor entre plebeyos, plebeyos que se enamoran de nobles y nobles de plebeyos. De esta manera algunos símbolos se repiten: querer casarse (con alguien de noble estirpe), ofrecerle un modo de vida que le guste; también se habla de condes, reyes, infantas y mujeres (niñas) hermosas.

El emisor y el receptor son niños asumiendo, a manera de juego, el rol de un adulto que se quiere casar y visita a un noble personaje para pedirle a su hija y a cambio le ofrece dar la vida que ella quiera.

## 2. EL CONCEPTO:

### 1. TÍTULO:

El título de esta composición es un completo sinsentido y se trata del estribillo de la canción que es lo que más se repite.

### 2. MOTIVOS:

La canción escenificada nos cuenta sobre alguien que se quiere casar con una de las “hijitas” de su señoría (“señorío”).

### 3. LA ESTRUCTURA:

#### 1. INVENTIO:

Pudo haber sido creada explícitamente para el juego infantil. Lo importante aquí es que se busca recrear una actividad que no estaba al alcance de cualquier persona: como es, el querer casarse, y querer hacerlo con la hija de su señoría, e ir a pedirle esta fortuna y ofrecerle algo a cambio.

#### 2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

Buenos días mi señoría:	(9)	(A)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
¿Qué deseaba mi señoría?	(9)	(A)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
A una de sus hijitas:	(7)	(C)
Matatiru tiru lán.	(7)	(B)
¿A cuál de ellas la deseaba?	(8)	(D)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
A la niña (niño) _____:	(¿?)	(¿?)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
¿En qué oficio la (o) pondría?	(9)	(A)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
En oficio de cocinera (carpintero):	(9)	(E)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
¡Ese oficio no le gusta!	(9)	(F)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
En oficio de dentista:	(8)	(G)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
¡Ese oficio sí le gusta!	(8)	(F)
Matantiru tiru lán.	(7)	(B)
Pues hagamos la fiesta entera	(10)	(A)
con la niña (el niño) en la mitad.	(8)	(B)
Arbolito de naranja,	(8)	(C)
peinecito de marfil,	(7)	(D)

a la niña (al niño) más hermosa (8) (E)  
del colegio de Guayaquil. (8) (D)

Es un poema de dos estrofas: la primera de 20 versos, y la segunda de seis; en su mayoría de siete sílabas, ocho y nueve sílabas, y una de diez; de rima irregular. La única constante es el estribillo, y los versos: primero y tercero, porque la última palabra se repite, y mantienen rima asonante con el verso 11; igual que los versos 15 y 19 porque se repite la misma palabra al final del verso. En la segunda estrofa los versos 4 y 6 mantienen también rima asonante. El primer verso es todo un ritual de cortejo, y la segunda parte es la danza de alegría con la niña que fue escogida.

#### **SINSENTIDO:**

La única jitanjáfora es el título y estribillo de esta canción escenificada: Matantiru tiru lán. La palabra “señorío” de esta versión debería ser realmente “señoría”, que es como se debe dirigir a una dignidad como se pretende en este juego; en ese caso se debería decir “su señoría” en lugar de “mi señoría”. Al decir: “Buenos días mi señorío”, hay mejor coordinación y fluidez en la combinación métrica, que cuando se dice: “Buenos días su señoría”. En cuanto a la segunda estrofa, aparecen dos versos que no tienen sentido, pero sirven para la rima y armonía de la estrofa, que son: “Arbolito de naranja y peinecito de marfil”. “Arbolito de naranja” no rima con nada, pero hace de giro entre la primera parte en donde se invita a iniciar la “fiesta” y la segunda parte de la segunda estrofa donde se propone premiar a la “niña más hermosa”, la afortunada; “peinecito de marfil” está ahí para rimar con “Guayaquil”.

La combinación fónica de la frase “Matantiru tiru lán” es muy rica, por la unión del fonema “t”, que es oclusivo, y el fonema “r”, que es vibrante, por lo que el sonido para salir primero explota y luego vibra, lo que causa una sensación divertida en la lengua, mejor aún si es pronunciado varias veces, y finalmente está la “l” para dejar salir al aire con toda libertad.

Si observamos como está estructurada toda la composición, la primera parte, que es como un ritual de conquista hasta convencer a la “escogida”, se trata de una concatenación de acciones, una relacionada con la otra hasta que uno de los participantes es escogido; el estribillo, que es el sinsentido, mantiene la unidad. Para la segunda parte los participantes cambian de posición: en lugar de permanecer frente a frente en filas horizontales, hacen un círculo para celebrar y festejar “a la” escogida.

#### ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:

“Matantiru tiru lán” es el estribillo de esta canción y se convierte en una forma de repetición, base del ritmo, que da unidad al poema, pero como cualquier estribillo, no habla del tema en que estriba la composición, sino que se trata de un sinsentido semántico. Como toda composición de la poesía popular destinada al canto, esta canción escenificada tiene una estructura de canción paralelística, porque está formada por una sucesión de pareados, cada uno de ellos concluye con el verso que actúa a modo de estribillo. El poema se construye por un grupo de dos versos: el segundo el estribillo, y el primer verso, es el que presenta el tema, que se va desarrollando en los pareados siguientes.

En esta composición también encontramos interrogación y exclamación.

#### 3. MEMORIA:

El movimiento juega un papel importante en este juego. Los niños se mueven de un lado al otro haciendo pedidos y propuestas. La formalidad del pedido a su “señoría” se rompe cuando el grupo canta el estribillo que es un sinsentido, una especie de fórmula de sonido, muy armónica y divertida.

#### 4. ACTIO:

El juego tiene dos instancias: la formal, donde los niños caminan hacia el lado de la fila opuesta y la hacen retroceder mientras preguntan; luego inmediatamente que el otro grupo inicia la respuesta se cambian los papeles y los que preguntaron tienen que retroceder mientras los que responden caminan hacia ellos. Cuando la “niña” es escogida, todo el grupo se coloca en un círculo y canta el segundo verso a manera de festejo. Algunos niños terminan la canción

alborotando los cabellos de la “escogida” que se encuentra en la mitad del círculo.

#### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

En esta canción escenificada hay una persona que hace un pedido y una propuesta a otra persona, a quien se dirige formalmente. Luego todos los involucrados comparten y celebran el hecho de que finalmente la petición es cumplida.

#### 5. ACONTECIMIENTOS:

1. Se inicia con un saludo por parte del peticionario.
2. “Mi señorío” pregunta qué es lo que desea.
3. El pedido es una de las “hijitas” de “mi señorío”
4. Pregunta a cuál de ellas es a la que quiere.
5. El peticionario responde.
6. “Su señorío” pregunta el oficio que le daría.
7. El peticionario hace varias propuestas hasta que a la “niña” seleccionada le agrade algún oficio.
8. Cuando finalmente le propone un oficio que le agrada, entonces todos lo celebran.

#### 6. TONO:

Entre la formalidad del ritual de la petición, el tono del juego es muy divertido, porque los dos grupos de participantes tienen que ir y venir de un lado al otro hasta que el peticionario logra descubrir el oficio que le agrada a la escogida.

#### 7. COSMOVISIÓN:

El representar a manera de juego un acto de pedida de matrimonio a alguien de abolengo, porque se lo hace con toda la parsimonia y circunspección, es un hecho burlesco; sin embargo el niño lo ve como un juego muy entretenido.

### **3.1.7.- Un puente se ha caído.**

*Canción escenificada de fila y ronda; retahíla y luego canción.*

*La versión de Darío Guevara lleva por título “Mirón mirón”, Folklore del corro infantil ecuatoriano p. 48. La siguiente es la versión que en la actualidad los niños usan en Quito.*

*Dos niños se toman de las manos, uno frente del otro, como pretendiendo hacer el puente; sacuden sus brazos que están agarrados mientras cantan y todos los demás dan vuelta a su alrededor, hasta que uno es detenido por los dos cuando termina la canción; ese momento le piden que escoja una fruta, la que previamente había escogido cada niño que hace el puente. Al final cuando todos los niños han sido retenidos, los dos grupos hacen fuerzas hasta que uno venza al otro y traiga consigo al mayor número de niños.*

Este puente se ha caído,

lo mandaremos a componer.

¿Con qué plata y qué dinero?

Con la cáscara del huevo.

*Canción:*

¡Qué pase el rey que ha de pasar,

que el hijo del conde se ha de quedar!

#### **1. INTRODUCCIÓN:**

Es una canción escenificada. Los emisores y receptores son los niños. La versión quiteña empieza con: “Este puente se ha caído...”, otras versiones tienen toda una estrofa que le antecede, que empieza con “Mirón, mirón”, según la versión de Darío Guevara, que sería lo lógico, ya que se está aludiendo a aquella persona que se queda mirando algo que no le interesa, en este caso “el puente que se ha caído”, en otras versiones: “la puerta que se ha caído”. Consta en el libro de Guevara otra versión que empieza con “Lirón, lirón”, donde podemos observar una muestra de la transformación que sufren ciertas palabras, dependiendo del grupo que adopta la composición; sin embargo, el contenido y hasta la acción en el juego son muy similares.

- Mirón, mirón,  
 ¿de dónde viene tanta gente?  
 - De la casa de San Pedro.  
 - ¿Qué noticias nos ha traído?  
 - Que la puerta se ha caído.  
 - Mandaremos a componerla.  
 - ¿Con qué plata y qué dinero?  
 - Con la cáscara del huevo.  
 Pase el rey que ha de pasar;  
 el hijo del conde se ha quedar.

2. EL CONCEPTO:

1. TÍTULO:

El título de esta composición es la novedad del acontecimiento: “Un puente se ha caído”; además en la versión quiteña, la parte “más importante de la historia” y desde donde se comienza el juego.

2. MOTIVOS:

Es una canción escenificada donde se habla del “rey” y del hijo del “conde”, cuya relación con el resto de la historia es absurda. Además se habla de un puente que se ha caído y no saben como componerlo.

3. LA ESTRUCTURA:

1. INVENTIO:

El tema de los reyes y los condes se puede observar claramente en esta composición, pero también el caso de un puente o una puerta caída que necesitan componer y de lo cual hacen burla.

2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

	Este puente se ha caído,	(9) (A)
	lo mandaremos a componer.	(9) (B)
	¿Con qué plata y qué dinero?	(9) (C)
	Con la cáscara del huevo.	(8) (C)
Canción:		
	¡Qué pase el rey que ha de pasar,	(10) (D)
	que el hijo del conde se ha de quedar!	(12) (D)

Se trata de un poema de dos estrofas: la primera de cuatro versos y la segunda de dos, de rima asonante: CC y DD, y de versos de básicamente nueve sílabas, uno de ocho, otro de diez y el último de doce.

### **SINSENTIDO:**

No hay jitanjáfora. Los dos primeros versos tienen sentido, pero el tercer y el cuarto verso, con el afán de hacer burla de la situación de poner remedio al problema, y como se ve que no tienen dinero, entonces, se dice que se puede conseguir dinero de la “cáscara del huevo” para arreglar el puente; por lo tanto, el sinsentido del cuarto verso es más bien una burla. Luego, de la nada, sin ningún contexto que los relacione con el puente que se ha caído, aparecen “el rey” y “el hijo del conde”. “El hijo del conde” es el que se ha de quedar: esta parte del discurso es un hecho textual del juego: el niño que llega a pasar por “el puente” hecho por los brazos de los dos niños que lideran, en ese momento de la canción se queda en medio de los dos niños. Por lo tanto, vemos que el sinsentido favorece la construcción del texto, porque la hace propicia para lo que pide el juego, especialmente en la segunda estrofa. Si el puente que se ha caído, representan los brazos de los niños, el resto de la estrofa que contiene el sinsentido del primer párrafo, sirve para completar el tema de la composición que es buscar una solución al problema del puente caído.

Más importante que el texto en esta composición es el juego y la acción. Si observamos la composición en su totalidad, el sinsentido completa el contenido, no por el contenido en sí, sino por el juego; porque en la primera parte los niños hacen “el puente” con los brazos y recitan los primeros versos en donde se discute como componer el puente; esto lo dicen mientras el resto de niños dan vueltas alrededor de los dos niños al ritmo de la canción; el primer párrafo les da tiempo suficiente para darse varias vueltas hasta que empieza el segundo párrafo y en ese momento se preparan para atrapar a uno de los participantes; cuando la canción dice “que pase el rey que ha de pasar y el hijo del conde se ha de quedar”, el niño que llegó al puente al momento final, es el que debe quedarse en medio de los dos.

## ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:

En este poema encontramos los sinónimos: “plata” y “dinero”, se trata de una repetición por gradación. En la idea de tratar de componer el puente, si aparentemente no tienen dinero: “¿Con qué plata y qué dinero?”, la frase “con la cáscara del huevo” vendría a ser una metonimia por alusión, si se estuviera usando para decir que se arreglará el puente con poco dinero, pero realmente sabemos que la connotación del sinsentido aquí es pura ironía; en otras palabras no les importa arreglar el puente. En el poema también encontramos exclamación.

### 3. MEMORIA:

No importa lo que se diga, lo que importa es jugar. La conversación sobre como arreglar el puente se da para completar el diálogo para el juego, pero realmente no interesa si se le arregla o no al puente. Es bueno tener palabras como “el rey” y “el hijo del conde” en los juegos, porque puede hacer sentir importante al niño, aun cuando sabemos que a este le interesa más el ritmo de la canción que lo que dice.

### 4. ACTIO:

Ya conocemos la mayor parte de la acción que acompaña a este juego. Una vez que se acaba la canción y un niño queda dentro, entre los brazos del puente simulado por los dos niños que lideran, entonces se le pide escoger entre dos frutas; dependiendo de la fruta que escoja irá a un lado, o al otro lado detrás del otro niño. Luego de que escogen la fruta todos los niños participantes y se encuentran sea detrás de un niño o del otro, halan con fuerza de un lado y del otro, para que se rompa la cadena, y el grupo que queda con más participantes, gana.

### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Hay una voz lírica que cuenta que un puente se cayó, que lo mandarían a componer; alguien más le cuestiona, que con qué plata lo harán, y alguien responde que con la cáscara del huevo, y la misma voz lírica, más animada aún, pide que pase el rey, y nos dice que el siguiente que es el hijo del conde, se va a quedar.

#### 5. ACONTECIMIENTOS:

- a. Se cuenta que un puente se ha caído.
- b. Se anuncia que se lo mandará a componer.
- c. A alguien le preocupa saber con qué plata lo harán.
- d. Y alguien que toma relajadamente las situaciones difíciles dice que lo harán con la cáscara del huevo.
- e. De repente, se pide al rey que siempre pasa, que pase esta vez.
- f. Finalmente conocemos que el hijo del conde se va a quedar retenido.

#### 6. TONO:

Hay cierto tono burlesco en esta composición, especialmente cuando se responde que arreglarán el puente con la cáscara del huevo.

#### 7. COSMOVISIÓN:

A pesar de que en este tipo de composiciones se habla de reyes y de condes, los niños no comprenden el significado real de esos vocablos, además, ni les interesa saberlo, porque más divertido de lo que dicen es el juego mismo, y lo bueno es que esta canción se ajusta a todas las acciones del juego.

El motivo que une al último grupo, es la sucesión de una variedad de diferentes acontecimientos que se relacionan entre sí; por lo tanto su estructura de retahíla es similar: se trata de muchas cosas que se suceden en un orden, lo que da la imagen de encadenamiento o enumeración.

Ana Pelegrín (1992) identificó un juego antiguo: “Pez pecigaña”, en la mención de juegos pastoriles de Gaspar Reyes del siglo XVI, y posteriormente mencionado por Carlos Ros en el siglo XVIII, quien lo denomina: “Pecigaña: pizperigaña”. Para el tiempo de Pelegrín la versión es conocida como: “Pipirigalia”. Explica que en un inicio, se trataba de un “juego con que se divierten los muchachos diciendo ciertas palabras y dándos unos pellizcos en las manos” (p.77). Gracias al estudio de Pelegrín y al relacionar al juego con las manifestaciones de la tradición oral ecuatoriana, el juego es reconocible a pesar de la variación; es decir, que ciertas características de esencia no se pierden, ni aun después de llegar a América. Una de esas es su estructura de encadenamiento.

La tradición oral moderna, sin embargo, lo incorpora en diferentes versiones de España y Latinoamérica con variantes y adiciones, en las cuales se reflejan las palabras y la acción ritualizada de dar en las manos. Acción de pellizcar, tocar, o dar ligeros golpes en las manos o pies acompañándose de aquellas “ciertas palabras” que es la retahíla que acompaña el juego, de las que reúno unas cuantas versiones de los siglos XIX y XX (p.78).

Pelegrín agrupa las versiones que encontró en dos subgrupos: 1. Pez pecigaña: ¡Pido para el obispo! y 2. Pez pecigaña: Mano cortada. La autora descubre que la sucesión de acontecimientos tiene un orden: existe una estructura binaria cuyo esquema es: digo A y añado B, y a esta estructura binaria se añade el proceso de encadenamiento, como en el siguiente ejemplo:

Pez pecigaña (...) (A)

Vino por la sal, (B)

sal menuda (A)

para la cuba, (B)

cuba de barro. (A)

Tapa caballa, (B)

caballa morisco, (A)

tapa Tobisco. (B)

Nótese la estructura: digo una cosa y añado otra y como los sustantivos del final del verso entrelazan el discurso. Pues resulta que estos sustantivos son símbolos en la tradición española, que llegaron en sus composiciones a nuestras tierras, algunos fueron conservados, otros cambiados y habituados al nuevo ambiente. Por lo tanto, el aparente sinsentido de esos nombres tiene un verdadero significado: Pelegrín explica que los términos “pez”, la “ristra de chorizos”, “bota” y “tonel” tienen relación a las festividades de carnaval; el pez porque de él colgaba una cuerda. Cuenta de un “Aleluya del Morisco” que narra escenas del carnaval, donde el pez por varias razones se convirtió en símbolo: “En el entierro del Carnaval un pez, la sardina, se convierte curiosamente en el símbolo del espíritu carnavalesco” (p.88). El término pez, luego tiene una acepción equivalente a vino y bota.

### **3.1.8.- *Pez Pecigaña / Pida para el Obispo.***

Pez pecigaña

jugaremos a la 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,

lapa corona,

que no te la robe

la pícara ladrona.

#### **Versión mano cortada:**

Manita tuerta

llega a tu puerta,

si no me lo das,

al infierno te vas.

Pipis y gaña:

-¿a qué jugaremos?

-La mano cortada.

¿Quién la cortó?

-El rey y la reina.

¡Quita la mano

que te pica el gallo!

¿De dónde viene el ganso?

-De tierras del garbanzo.

-¿Qué trae en el pico?

-Tocino mal cocido.

-¿Quién lo ha cocido?

-La vieja mereja.

-¿Dónde está la vieja?

-Arando tierras.

-¿Dónde están las tierras?

-Las gallinas la escarbaron.

-¿Dónde están las gallinas?

-Poniendo huevos.

-¿Dónde están los huevos?

-Les frailes se los comieron.

-¿Dónde están los frailes?

-Diciendo misa.

-¿Dónde está la misa?

-Debajo de la camisa.

Por otro lado, Darío Guevara (1965) incluye en su obra varias versiones con estas mismas características como: "Pumpuñete", el cual dice tratarse de un juego ecuatoriano donde se fusionaron tres juegos españoles: Pumpuñete, Pirigaña y Misinito; otro juego es "La reina coja" (en esta versión se le nombra al ángel y al diablo) y "El ángel, el diablo y los colores". Con toda

esta explicación será más fácil referirnos a la composición del corpus que contiene el elemento del sinsentido y las características anteriormente anotadas:

### **3.1.9.- Chupillita chupillita.**

*Canción escenificada de grupo; retahíla cantada.*

*Versión tomada de Zumbambico de Fausto Segovia Baus, p. 45:*

*Los niños colocan una mano sobre la otra y con los dedos pellizcan la parte superior de la mano del compañero. Se canta y se mueven las manos. El juego se trata de completar la canción sin dejar de pellizcarse.*

¡Chupillita, chupillita!

¿Qué es de la gallinita?

Se fue a poner un huevo.

¿Qué es del huevo?

Se comió el padrecito.

¿Qué es del padrecito?

Se fue a celebrar misa.

¿Qué es de la misa?

Se hizo polvo y ceniza.

¿Qué es de la ceniza?

Se hizo jabón.

¿Qué es del jabón?

Se fue a lavar ropa mamita.

¿Qué es de la ropa?

Se fue en el agua.

¿Qué es del agua?

Se secó.

¿Qué es del secado?

Se voló.

¿Qué hizo, mamita?

Arroz con leche.

¿Con qué lo tapó?

Con el rabo del gato

Mishiringato

Mishiringato

Mishiringato

## 1. INTRODUCCIÓN:

Darío Guevara (1965) explica que este es un juego parecido a “Pumpuñete”. En realidad, “Pumpuñete” y “La chupillita” son muy similares en la mayor parte de sus versiones, excepto por el inicio de la canción. La introducción de las versiones conocidas como “Pumpuñete” empiezan con una pregunta: “¿Qué es este?, ¿Qué es eso?, ¿Qué es esito?” y para esto la respuesta es: “Puñete, pumpuñete”, “Pun, puñete”, “Pumpuún, pumpuñete”; luego aparece la retahíla de descripciones que, si bien en algunas versiones disminuyen en otras aumentan, pero los símbolos que se utilizan en todas son más o menos constantes. Por otro lado, “La chupillita” empieza directamente con la pregunta: “¿Qué es de la gallinita? o ¿Qué es de la chiquillita?, y la respuesta es: “Se fue a lavar la ropa”; “Se fue a poner huevo” y “Se fue a traer agüita”, y empieza la retahíla de descripciones, que aquí, más que en “Pumpuñete”, son muy parecidas, y no aumentan o disminuyen, y los símbolos se repiten. La diferencia sería que “Pumpuñete” tiene una introducción más larga que “La chupillita”, antes de describir lo que hace la “gallinita” o la “pava”. Todas las versiones de “Pumpuñete” y “La chupillita” terminan hablando de un gato.

Como explica Ana Pelegrín (1992), los sustantivos de los que se habla en las diferentes versiones, son símbolos de la tradición española, que tienen su origen en la celebración del carnaval y el miércoles de ceniza. Debido a que estas festividades posteriormente se celebraron en nuestro país a partir de la conquista, entonces estos símbolos también se convirtieron en parte de nuestra tradición, por eso son una constante en todas las

versiones, como el agua, la misa, polvo y ceniza y el padrecito, y en todas se repite el jabón, lavar la ropa, arroz con leche, el huevo y el rabo del gato.

Este juego es una canción escenificada, cuyos emisores y receptores son los niños.

## 2. EL CONCEPTO:

### 1. TÍTULO:

Explica Darío Guevara que el término “chupillita” tiene una mezcla de kichwa y español: “Chupilla” viene de “chupa” que significa “cola” en kichwa, y el sufijo en diminutivo del idioma español “illa”: se trata de “una especie de chaqueta corta, elegante por sus adornos y muy usada por las mujeres del vulgo conocidas con el nombre de cholas” (p.63). Sin embargo, aclara, esta “prenda representa a la persona y, por consiguiente, *Chupillita* –diminutivo de diminutivo- es sinónimo de *cholita* o mestiza del pueblo”.

Creemos que el título de “chupillita chupillita” es exuberante fonéticamente hablando, por la combinación de los sonidos de las consonantes “ch”, la “p”, la “ll” o doble “l” y la “t”. También consideramos que la composición lleva ese título por cuestiones de métrica, aparte de la acepción que haya tenido el término en nuestra cultura en el tiempo del que se habla en el libro de Darío Guevara, creemos que métricamente este término rima perfectamente con la última palabra del primer verso.

### 2. MOTIVOS:

El motivo de esta composición es hacer divertida la descripción en retahíla de varios símbolos, para que los niños puedan seguir el rastro de ellos mientras juegan a pellizcarse las manos. El juego es doloroso, pero el dolor se vuelve diversión a manera que van enumerando cada uno de los acontecimientos de la historia, y los niños observan que pueden controlar el dolor a la vez que controlan la narración. El juego de “Pez pecigaña / mano cortada” de la tradición española, Pelegrín nos cuenta se trataba de una burla / castigo del niño mayor al menor. En nuestro medio, el tema de castigo y dolor se conservó, aunque los niños no sepan la verdadera razón de por qué se pellizcan y causan dolor; de todas maneras, el juego les parece divertido.

El esquema primero se ha vuelto al revés. El “Pido para el Obispo” —burla de menores a los mayores—, se convierte en “la Mano cortada” —burla/castigo del mayor al menor (p.112).

### 3. LA ESTRUCTURA:

#### 1. INVENTIO:

Lo que hicieron los niños en esta versión fue tomar la idea de la retahíla original de las versiones traídas de España, “pez pecigaña”, y de otras como dice Darío Guevara, mezclar las introducciones y los finales, y conservar ciertos símbolos para poder seguir la secuencia de la retahíla. En cuanto al juego, tiene relación con lo que se sabe del juego más antiguo, de usar las manos para pellizcar, pegar o hacer cosquillas, y sacar o esconder manos o pies.

#### 2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

¡Chupillita, chupillita!	(8)	(A)
¿Qué es de la gallinita?	(8)	(A)
Se fue a poner un huevo.	(8)	(B)
¿Qué es del huevo?	(5)	(B)
Se comió el padrecito.	(8)	(C)
¿Qué es del padrecito?	(7)	(C)
Se fue a celebrar misa.	(8)	(D)
¿Qué es de la misa?	(6)	(D)
Se hizo polvo y ceniza.	(9)	(E)
¿Qué es de la ceniza?	(7)	(E)
Se hizo jabón.	(5)	(F)
¿Qué es del jabón?	(5)	(F)
Se fue a lavar ropa mamita.	(10)	(A)
¿Qué es de la ropa?	(6)	(G)
Se fue en el agua.	(7)	(H)
¿Qué es del agua?	(5)	(H)
Se secó.	(3)	(I)
¿Qué es del secado?	(6)	(J)
Se voló.	(3)	(I)
¿Qué hizo, mamita?	(6)	(A)

Arroz con leche.	(5)	(K)
¿Con qué lo tapó?	(5)	(I)
Con el rabo del gato.	(7)	(L)
Mishiringato	(5)	(L)
Mishiringato	(5)	(L)
Mishiringato	(5)	(L)

Es un párrafo de 26 versos, la mayor parte de ellos pareados en rima consonante principalmente, y asonante en los versos 17, 19, 22. La mayor parte de versos son de ocho, nueve y siete sílabas, uno de diez, y los versos cortos son de cinco y seis sílabas; hay dos versos de tres sílabas.

#### **SINSENTIDO:**

Empezando por el primer verso: aun cuando se conozca el significado de “chupillita” y fonéticamente este vocablo tenga relación con el kichwa y el español, por su pronunciación se trata de una palabra muy divertida, y más aún cuando se la repite dos veces. Se trata de la combinación de los sonidos de varios fonemas, empezando por la “ch”, que es un africado, palatal, sordo, que se pronuncia con la vocal “u” para lo cual se tiene que cerrar la boca; luego viene el fonema oclusivo “p”, que produce una pequeña explosión; enseguida hay que pronunciar el lateral, palatal, sonoro “ll”, mientras todo el tiempo se mantiene la boca cerrada para pronunciar las vocales que los acompañan, y se termina en otra pequeña explosión con la “t” y la boca abierta para pronunciar la “a”. Por otro lado, el hecho de que sea “el diminutivo de un diminutivo”, le hace convertirse en un sinsentido.

Además en el poema encontramos la jitanjáfora “mishiringato”. En relación con las versiones más antiguas como en “Pumpuñete”, donde la alusión al gato en la retahíla terminaba con un sinsentido que trataba de imitar el sonido que hace un gato, como: “misingato”, “miau-miau-miau”, “mirarau, mirarau, mirarau”, o terminaba en frases como: “mise al gato”, “mísero gato”; las tres versiones de “la chupillita” de Darío Guevara terminan en: “misiri gato, misiri gato”, “misi gato, misi

gato” y “misingato, misingato”; la versión de este corpus tiene una terminación que suena fonéticamente kichwa como su introducción: “mishiringato”, y divertida por la combinación de sus fonemas: “sh” y “r”.

Otro ejemplo de sinsentido es “el secado” que se “voló”: no puede referirse al segundo plato de la comida, conocido como “seco” en algunos lugares; se trata más bien de un pasado participio que tiene la función de sustantivo, que fue creado del verbo “secar” para poder continuar con la concatenación de sucesos. Ahora también puede tratarse de la ropa que está seca; esa sí puede volarse, pero como nuestro tema es el sinsentido, “secado” puede significar lo mejor que se le pueda ocurrir a la mente del niño. Por otro lado, otro sinsentido es lo que hace “mamita” para tapar el “arroz con leche”, que es colocar “el rabo del gato”.

En cuanto a la estructura se puede decir que sinsentido sólo hay en dos versos: en “¿Qué es de la misa? Se hizo polvo y ceniza” está presente por cuestiones de métrica principalmente, y el segundo sería el “arroz con leche” que tapó mamita con el “rabo del gato”, lo cual se dice para hacerle a la historia divertida y para poder ponerle fin a la retahíla, y para concluir en nuestra versión, no se imita el sonido que hacen los gatos, sino que el sinsentido “mishiringato” suena más bien a una frase afectiva hacia el gato.

#### ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:

Lo más significativo de este poema, es la construcción de la retahíla que sigue todos los esquemas formales conocidos de este recurso literario. Para que esto sea posible, existen en el poema unos símbolos que se repiten en otras versiones, que parecen proceder de la tradición original, y que son enunciados con el fin de que se de un orden en el encadenamiento de los versos. Estos símbolos empiezan en nuestra versión, con la “gallinita”; la gallinita pone el huevo, “huevo” es el siguiente símbolo, además sirve para concatenar la rima consonante del verso, así como el resto de símbolos que se repiten y encadenan los versos. El huevo fue comido por el “padrecito”, el padrecito fue a dar “misa”, la misa se hizo “ceniza”, la ceniza “jabón”, el jabón fue usado por la “mamita”

para lavar la ropa que se fue en el “agua”, el agua se secó, el secado se voló; mamita hizo arroz con leche que tapó con el rabo del gato.

En este poema, por lo tanto, encontramos: reduplicación, germinación, concatenación y gradación (encadenamiento). Los que se repiten son elementos idénticos.

### 3. MEMORIA:

Con respecto a la actitud del niño frente a este juego es que, aunque éste no entiende la razón de causarse dolor o castigo, el pellizcarse durante toda la retahíla se convierte en una especie de reto para el niño que tiene que hacer dos cosas a la vez: soportar la molestia y tratar de repetir toda la letanía. Luego de la investigación que hace Pelegrín nos damos cuenta de la historia que hay detrás de algunas versiones antiguas: nos dice que se trataba de burlas o castigos. La composición nos llegó con este mensaje, pero el niño ecuatoriano la ha acogido por la diversión y el reto.

### 4. ACTIO:

Es un juego que se realiza con las manos; todos los participantes se pellizcan mientras recitan la retahíla y prueban su capacidad de memoria.

### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Hay una voz lírica que hace una pregunta a “chupillita chupillita” y luego empieza a contar una serie de acontecimientos concatenados, hasta terminar diciendo que la mamita tapó el arroz con leche con el rabo del gato, y llama o adula figurativamente a este animal diciendo: “mishiringato”.

### 5. ACONTECIMIENTOS:

- a. Se le pregunta a “chupillita chupillita” si ha visto a la gallinita.
- b. Se conoce que se fue a poner un huevo.
- c. Se sabe que el huevo fue comido por el padrecito.
- d. Se pregunta por el padrecito y se conoce que se fue a celebrar misa.
- e. La misa se hizo polvo y ceniza.
- f. La ceniza se hizo jabón.

- g. Se conoce que “mamita” se fue a lavar la ropa con el jabón.
- h. La ropa se fue en el agua.
- i. El agua se secó.
- j. El secado se voló.
- k. Mamita hizo arroz con leche.
- l. Mamita tapó el arroz con leche con el rabo del gato.

6. TONO:

El tono de esta retahíla es de burla; luego de que nos cuentan toda la letanía, terminan diciendo que mamita usó el rabo del gato para tapar algo.

7. COSMOVISIÓN:

Es preciso señalar que los símbolos que se mantienen de las versiones anteriores en esta composición son claramente los relacionados con la religión católica (el padrecito, la misa, polvo y ceniza, la ceniza), una característica de nuestra cultura, que sobre todo es creyente. Es también importante destacar la abundancia de diminutivos (chupillita, gallinita, padrecito, mamita) que sería otra particularidad de nuestra cultura; este hecho parece tener una razón cultural, más que por tratarse de lírica para niños.

La siguiente composición tiene una estructura similar, pero en este caso el orden está dado por la enumeración:

**3.1.10.- La gallinita pupujada.**

*Fórmula para echar suertes, retahíla.*

*La versión del Folklore del corro infantil ecuatoriano tiene como título: “La gallinita papujada”. La siguiente versión es de la Lic. Betty Cepeda (61 años), como ella jugaba en su niñez, y comparada con la información de la investigación de campo.*

*Consiste en que los niños se sientan formando una ronda con los pies extendidos y uno en el centro pasa la mano por los pies, diciendo:*

Una gallinita pupujada,

puso un huevo en la arada,  
puso uno, puso dos,  
puso tres, puso cuatro,  
puso cinco, puso seis,  
puso siete, puso ocho.  
Meta su morocho.

*Entonces el niño seleccionado guarda el pie.*

Santa Teresa me dijo que todos los hombres  
tienen cabezas de ratones y patas de salchichones.

*Y sigue el juego hasta que no queda sino un solo pie salido, cuyo dueño es el ganador.*

(La versión de la antología de Darío Guevara dice: “Meta su perro mocho”, en lugar de “Meta su morocho”)

## 1. INTRODUCCIÓN:

Esta fórmula para echar a suertes no se realiza antes de ninguna otra actividad, sino que se trata de un juego completo. Como en otras composiciones donde hay enumeración, el niño puede practicar los números, a la vez que se divierte con el orden o el desorden al decirlos, y con la rima que se crea con ellos. Santiago y Miras (2002) dice que se trata de “las fórmulas mágicas de enumeración” que tienen una característica, crean “pausas rítmicas”, gracias a las cuales es posible reemplazar sustantivos u otras palabras en lugar de los números cuando se realiza el conteo. El emisor y el receptor de este juego es el niño, exclusivamente.

## 2. EL CONCEPTO:

### 1. TÍTULO:

El título tiene relación con el primer verso y es un sinsentido que suena muy divertido para el niño. En una versión anterior a la de este corpus, que es la recogida por Darío Guevara, la gallinita de la que se habla en el juego es “papujada”, este término tiene una significación como la que se encuentra en el

diccionario de la RAE: “Dicho de las aves, especialmente de las gallinas, que tienen mucha pluma y carne en el papo (buche)”. En cuanto a la “gallinita” de esta versión, su descripción no es “papujada”, sino que se trata de una “gallinita pupujada”, donde se observa la alteración fonética de ese término, a causa de los “cruces fonéticos” como explicaría Santiago y Miras.

## 2. MOTIVOS:

Es un juego en el que se eliminan participantes mientras se canta la retahíla, y el que se queda hasta el último es el ganador.

## 3. LA ESTRUCTURA:

### 1. INVENTIO:

Esta manifestación parece ser la mezcla de otras dos versiones. Lo que es claro es que se deriva de la versión de la “gallinita papujada” de la que habla Darío Guevara. En su libro hay muchos ejemplos de composiciones que incluyen enumeración.

### 2. ELOCUTIO Y DISPOSITIO:

Una gallinita pupujada,	(10)	(A)
puso un huevo en la arada,	(10)	(A)
puso uno, puso dos,	(7)	(B)
puso tres, puso cuatro,	(7)	(C)
puso cinco, puso seis,	(7)	(D)
puso siete, puso ocho.	(8)	(E)
Meta su morocho.	(6)	(E)
Santa Teresa me dijo que todos los hombres	(14)	(F)
tienen cabezas de ratones y patas de salchichones.	(17)	(F)

Es un poema de dos estrofas, una de siete versos y otra de dos, concatenados por el orden de la enumeración; tomando en cuenta el final de cada verso, los

números están distribuidos de dos en dos. Hay dos versos de 10 sílabas, tres de 7, uno de 8, otro de 6, y los dos últimos son de 14 y 17 sílabas respectivamente. La rima es consonante en los versos uno y dos; seis y siete, y asonante en los dos versos de la segunda estrofa.

### **SINSENTIDO:**

No se puede decir que “pupujada” sea una jitanjáfora; es una alteración fonética de la palabra “papujada”. Un segundo sinsentido está en el último verso de la primera estrofa, donde el niño tiene que meter su “morocho”, palabra que ha sido colocada en ese lugar para que rime con “ocho”; por lo tanto, la acepción de “morocho”, no corresponde con su verdadero significado, por lo que es un sinsentido.

La segunda estrofa que está como adherida a la anterior, es rica en sinsentido: Es la forma más divertida de emitir un insulto a alguien. Con la excusa de que es una “santa” la que lo ha dicho, en estos dos versos, lo que se está haciendo es ofender a los hombres diciendo que ellos tienen “cabezas de ratones y patas de salchichones”; recordemos que los seres humanos no tienen “patas” sino piernas y pies, y peor cabeza de ratón.

### **ELEMENTOS ESTILÍSTICOS:**

En cuanto a la acepción que se le da al término “morocho”, hay metonimia por contigüidad sintagmática; solamente que la alusión que se hace es el sinsentido, ya que “morocho” no corresponde a ningún nombre de las partes del cuerpo del niño al que se le pide que “meta su... ‘morocho’”. “Morocho” remplaza al pie del niño.

En la segunda estrofa hay comparación, pero se trata de una ironía y eufemismo: “...todos los hombres tienen cabezas de ratones y patas de salchichones”; para no insultar a los hombres con palabras descorteses, esta parte de la composición se encarga de hacer una descripción de ellos, que lo que causa no es enojo, sino risa; muy aparte o no de que se deba aceptar lo que se dice. Por cómo estos

versos le suenan al niño: las cabezas de ratones, las patas y salchichones, símbolos que le son familiares en su mundo de juegos, le parece muy divertido, y sin entender lo que verdaderamente se está sugiriendo en estas oraciones, las incorpora, como parte del juego.

### 3. MEMORIA:

Es un juego muy agradable, para el cual los niños tienen que sentarse en círculo en el suelo y esperar entre el grupo ser eliminados, o ser el elegido gracias a la suerte, como ganador, después de que han contado números y han dicho un poco de incoherencias.

### 4. ACTIO:

Los niños se sientan en círculo con las piernas extendidas; el niño que lidera pasa la mano por cada pie mientras cantan, hasta que al decir “meta su morocho”, tienen que guardar ese pie, y si resulta que tienen que guardar los dos pies, entonces deben salir del juego. El niño que se queda con un pie extendido, es el ganador.

### 4. EMISOR O VOZ LÍRICA:

Hay una voz lírica que nos cuenta que una gallinita “pupujada” puso en la arada, primero un huevo, luego dos, y así hasta poner los ocho; entonces ordena que meta “su morocho”. Finalmente, termina asegurando que “Santa Teresa” le dijo algo, y como se lo dijo, así debe ser: “...que todos los hombres tienen cabezas de ratones y patas de salchichones”.

### 5. ACONTECIMIENTOS:

- a. Una gallinita “pupujada” puso un huevo en la arada.
- b. Luego puso dos huevos.
- c. Puso tres.
- d. Puso cuatro.
- e. Puso cinco.
- f. Puso seis huevos.
- g. Puso siete.
- h. Y puso ocho.

- i. Se le ordena a alguien que meta su “morocho”.
- j. Se conoce que una santa le ha dicho que los hombres tienen cabezas de ratones y “patas” de salchichones.

#### 6. TONO y COSMOVISIÓN:

En esta composición hay un tono de ironía, en la manera sutil de insultar a alguien. De todas maneras, como los niños no se preocupan por comprender la connotación real de todo lo que dicen, como hablan de santos, ratones, salchichones, morochos y gallinitas pupujadas, además de que cuentan varios números, este juego les parece sumamente divertido. El contar es un buen ejercicio para el niño, y en este juego lo hacen, además de que practican la coordinación, en lo que dicen y en los movimientos que ejecutan.

#### **4. Interpretación de los resultados del método aplicado para el análisis del corpus**

El instrumento que fue diseñado como se propuso en el marco metodológico, consiguió medir el sinsentido en las composiciones de la lírica popular infantil del corpus; así también como muchos otros aspectos importantes de estas, tales como la estructuración del texto, e inquiriendo en su esencia, se pudo averiguar en manifestaciones antiguas las probables razones de la existencia de ciertos vocablos y estructuras de sinsentido en las composiciones actuales sin una aparente explicación; de la misma forma se logró agrupar ciertas composiciones con características similares y en base a un análisis comparativo, fue posible conocer aspectos importantes de las composiciones del corpus. Este diseño consideró principalmente la estructura del texto lírico para evaluar la métrica de las composiciones y ámbitos como el lingüístico, fonético, retórico, y las relaciones sintácticas; por lo que se asegura que con este método se consiguió realizar los objetivos propuestos.

## CONCLUSIONES

En cuanto al cumplimiento de los objetivos, se puede decir que todos se han cumplido con éxito. Se logró construir un corpus de canciones escenificadas y fórmulas para echar a suertes que contenían el recurso del sinsentido, con la información recogida de fuentes secundarias y de una observación de campo, que ayudó a seleccionar las versiones más conocidas y practicadas hasta la actualidad por los niños de la ciudad de Quito.

Con base en los análisis del sinsentido de la lírica popular infantil disponibles de los que se tuvo conocimiento, como el de Ana Pelegrín y Ángeles Santiago y Miras, tomando como base el método de análisis propuesto por Peña Muñoz, del cual se extrajeron las categorías relacionadas con la lírica popular infantil, se pudo diseñar el modelo que se puso en ejecución y se logró llevar a cabo, a cabalidad como se esperaba, el análisis del sinsentido en las composiciones del corpus.

Con respecto a una de las inquietudes al inicio del estudio de saber cómo nuestro pueblo había dado especial vida a las composiciones, se pudo confirmar esto en todas las composiciones, especialmente en aquella en la que sinsentidos similares al kichwa aparecen.

Se confirmó que el sinsentido es un elemento esencial presente en, especialmente las fórmulas para echar a suertes y algunas canciones escenificadas, y otras composiciones de otros de los subgéneros, por su carácter único; gracias a su magia, flexibilidad semántica para ser interpretado, candidez, vivacidad, absurdo y un efecto sonoro armónico siempre divertido. Es un elemento característico de la esencia de muchas composiciones de la lírica popular infantil, sin importar como haya aparecido en ellas, a propósito o por un cruce fonético.

Por otro lado, es necesario señalar que a pesar de que se nombró como tipos de sinsentido, la jitanjáfora, greguería, trabucación y al “nonsense”, sinsentido en su aspecto más general, lo que

se pudo encontrar en todas las composiciones fue solamente ejemplos de “nonsense” y jitanjáforas.

Se llegó a la conclusión de que existe un esquema métrico irregular, pero que sobre todo, el ritmo poético de estas composiciones se encuentra en la armonía fónica, que principalmente la dan nuevos vocablos, con significantes que abren la posibilidad de significados variados en el niño como diferentes son las emociones y sensaciones del emisor y receptor de estas manifestaciones. La versificación en la poesía oral infantil es irregular, sin hilazón lógica que une palabras sinsentido, tal vez sin una significación lógica, pero concadenadas de cierta forma que se vuelve rítmica, sonora, musical, y lo que es más aún, la rima da a la composición su significado total con una función clara y concreta, como tratarse de una fórmula para seleccionar, eliminar o escoger; es decir, que más que valerse del significado textual, se vale del sentido que adquiere el mensaje.

El “texto dramático” del que habla Ana Pelegrín se presenta en estas composiciones de manera diferente. No se trata de obras que exhiben pequeñas escenas dramáticas, porque en ninguno de los juegos del corpus, los niños realmente dramatizan lo que dice el texto de la composición; como en: “Este puente se ha caído...” no es que se representa al puente que se está cayendo, o se dramatiza la forma como lo van a componer. En la mayor parte de las composiciones lo que existen son movimientos, gestos y acciones que no tienen ninguna relación con lo que se dice en el texto; son actos expresivos que fueron hechos para el juego, para que el niño salte, corra, se aten de manos, seleccione, haga y juegue a la ronda. La única composición del corpus que representa lo que dice el texto, se puede decir que sea “Matantiru tiru lán”, pero en sí todos los movimientos que se realizan son más para la finalidad del juego, que por hacer una representación “dramática”.

Este trabajo propone dejar como inquietud para futuras investigaciones el análisis del sinsentido de otros tipos de composiciones de la lírica popular infantil, como los trabalenguas. Se podría citar como ejemplo una composición rica en sinsentido: “Tengo una vaca ética pelética pelimpimpética”, sobre la cual se pudo discutir con uno de los grupos con los que se hizo la observación de campo. De la conversación referente a lo que significa el sinsentido de esta

composición, salieron interesantes comentarios de los niños que compartimos: “Si la vaca no fuera ética, el juego no tendría chiste”. “Quiere decir que la vaca no es pelada ni peluda, solo es una vaca con piel y ya”. “Esta vaca es moral, muy peluda, algo loca y divertida”. “Significa que la vaca es pelada, peluda, pelimpimpuda y medio calva”.

Para encontrar las raíces de ciertos elementos que muchas de las composiciones tienen en común, se tuvo que remontar al origen de la composición, en el mejor de los casos lo más próximo a sus inicios, en España, para poder comprender la connotación de ciertas palabras, gestos y aún acciones que denotan las razones de la aparición de la composición, y de esta manera fue posible identificar los cambios en las subsiguientes variaciones hasta llegar a la que se analizó.

Se confirmó que es posible agrupar las composiciones de acuerdo a su motivo, tipo de estructura y función; de esa manera fue más fácil comprender el sinsentido de algunas composiciones. Se descubrió, por ejemplo, que las encadenadas mantienen unos símbolos desde las versiones originales, y al llegar a nuestras versiones, lo que particularmente se conservó fueron los símbolos religiosos relacionados con el *miércoles de ceniza* (padrecito, misa, polvo y ceniza, ceniza) de donde parte la tradición española; se observó que se agregaron símbolos propios (arroz con leche) y aumentaron diminutivos que caracterizan a nuestra cultura ecuatoriana (mamita, padrecito, gallinita, chupillita).

## RECOMENDACIONES

Haciendo una conclusión general, se puede decir que el instrumento para el análisis del sinsentido en las manifestaciones de la lírica popular infantil aquí propuesto, es muy efectivo, por lo que se recomienda su aplicación.

Es factible señalar que algunas manifestaciones que se presentaron durante la observación, no se encuentran incluidas en ninguna de las antologías ecuatorianas; sin embargo, son conocidas y practicadas en Quito, aunque en la actualidad en menor porcentaje. Nos gustaría incluirlas para futuros estudios, y se encuentran en la sección de los anexos.

Se recomienda de la misma forma, profundizar el estudio en el tema del sinsentido, que se manifiesta no solamente en la lírica popular infantil, sino en los diferentes géneros de la literatura. Hay mucha referencia con respecto a la existencia del sinsentido mucho antes de que exista la escritura. Gracias a la tradición oral se pudo preservar este fenómeno; siempre hubo motivo para hacer de los relatos una parodia o una burla, o se conoce que se alteraba la historia al ser transmitida, de persona en persona y de lugar en lugar, lo que dio ocasión a que aparezca el sinsentido. Como haya sido intencional o involuntario, el sinsentido no es creación individual, aun cuando haya sido así su origen, como dijo Alfonso Reyes (1942), es dominio y tradición de una colectividad, de adultos y de niños, y en esto posteriormente se han inspirado muchos más poetas, músicos y artistas, todos los tipos de artistas.

Debido a que el presente estudio centró su atención en las diversas manifestaciones de la lírica popular infantil ecuatoriana, tuvo que evidenciar el hecho de que esta grande riqueza va desapareciendo de nuestra tradición, por falta de iniciativa para mantenerlas en uso; a pesar de que el Gobierno Nacional obliga en las planificaciones de la sección básica a aplicar las manifestaciones de la lírica popular infantil ecuatoriana en las clases de cultura física y otras actividades escolares. Muchas maestras lo hacen por iniciativa propia, pero es penoso conocer que en la mayor parte de establecimientos, no se toma en serio esta responsabilidad. Es muy reducido el número de niños que las practican con sus profesores; menor aún es el número de

niños que las practican o aprenden en casa, con sus familiares y vecinos. En el recreo, se observó y conoció a través de las entrevistas, que los niños no hacen nada por practicar las rondas, juegos y rimas ecuatorianas como lo hacían hace unos años; no lo hacen por iniciativa propia, prefieren realizar otro tipo de actividades que por lo general, están más relacionadas con los juegos de violencia y acción que imitan de las series televisivas o lo que se pone de moda a través de los medios de comunicación. Por lo que se recomienda, al igual que lo han hecho todos los estudiosos del folclore de nuestro país, que tomemos conciencia de esta situación y se busquen alternativas que propongan programas de preservación de nuestras tradiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

Crespo, Teresa. (1991). *Baúl de tesoros*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Delgado Santos, Francisco. (1984). *Ecuador y su literatura infantil*. Quito: Subsecretaría de cultura.

Delgado Santos, Francisco. (2001). *Colección Pídola Dídola, 1, 2, 3 y 4*. Quito: Editorial Radmandí.

Delgado Santos, Francisco. (2004). *Pequeña-Pequeñita y el cazador cazado*. Quito: Editorial Norma.

Fromkin, Victoria, et al. (1998). *An introduction to language*. USA: Harcourt Brace College Publishers.

Garrido, M., Dolezel, L., Hernández, J., García, M., Paz, J., Garrido, A., Pozuelo, J., Albaledejo, T., Domínguez, J., Spang, K. (2009). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Editorial Síntesis.

Guevara, Darío. (1965). *Folklore del corro infantil ecuatoriano*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.

Hidalgo, Laura. (1982). *Décimas esmeraldeñas. Recopilación y análisis socio-literario*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Menéndez, Ramón. (1953). *Romancero Hispánico. Teoría e historia, 1*. Madrid: Espasa-Calpe.

Menéndez, Ramón. (1972). *Los Romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ministerio de Educación y Cultura; Consejo Nacional de Deportes y Convenio Ecuatoriano-Aleman. (1994). *Guía didáctica 1. Juegos, rondas y canciones*. Quito: Convenio Ecuatoriano-Alemán.

Pazos, Julio. (1991). *Literatura popular: versos y dichos de Tungurahua*. Quito: Corporación Editora Nacional y Ediciones ABYA-YALA.

Peña Muñoz, Manuel. Presentación para la asesoría de la asignatura de *Análisis de Clásicos Latinoamericanos de la Literatura Infantil y Juvenil*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.

Pombo, Rafael. (1916). *Fábulas y Verdades*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Reyes, Alfonso. (1942). *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Rodríguez Castelo, Hernán. (2011). Análisis de las obras clásicas de la Literatura Infantil y Juvenil. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Segovia, Fausto. (1984). *Zumbambico*. Quito: Editorial El Conejo.

Segovia, Fausto. (2005). *La pájara pícara. Canciones, rimas y trabalenguas*. Quito: Grupo Editorial Norma.

### **Páginas web**

Cerrillo, Pedro. (1991). *Del Cancionero Popular al Cancionero Infantil. Lírica Popular de Tradición Infantil*. En P. Cerrillo y P. García (Eds.), Poesía infantil. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha. Publicación/Institución Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Universidad d Alicante. Recuperado de <http://cervantesvirtual.com/portal/platero/portal/lirica/index.html>

Cerrillo, Pedro. (1986). *Hacia una clasificación de la Lírica Popular de Tradición Infantil*. En P. Cerrillo (Eds.), Lírica popular española de tradición infantil. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. Recuperado de <http://cervantesvirtual.com/portal/platero/portal/lirica/index.html>

Cerrillo, Pedro. (2005). *Aprovechamiento didáctico del cancionero infantil*. Síntesis (trabajo publicado en CLIJ, 195, 2006, pp. 15-24). "El Cancionero Infantil en la escuela" del libro La voz de la memoria, del propio autor (Ediciones de la UCLM, 2005). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-aprovechamiento-didctico-del-cancionero-infantil>.

Lear, Edward. (2012). *A Book of Nonsense*. Recuperado de <http://www.nonsenselit.org/Lear/BoN/bon010.html>

Pelegrín, Ana. (1992). *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil. 1750-1987*. Tesis "Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750-1987". Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3039401.pdf>

Santiago y Miras, M. (2002). *La función lúdica del lenguaje en las canciones populares infantiles*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en mayo del 2011, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/infantil.html>

## APÉNDICES

Apéndice 1:

### Nuevas manifestaciones que no se incluyen en otras antologías:

#### 1. A mi burro, a mi burro

A mi burro, a mi burro:

Le duele la cabeza, el médico le ha dado un jarabe de cereza.

A mi burro, a mi burro:

Le duele la garganta, el médico le ha dado una corbata blanca.

A mi burro, a mi burro:

Ya no le duele nada, el médico le ha dado, un jugo de naranja.

(Jenny Maldonado (30 años) alumna de Ciencias de la Educación de la Universidad Técnica Particular de Loja, Quito)

#### 2. Pichirilo amarillo

Retahíla de suertes, años 70s a 80s:

Un “pichirilo” es un automóvil “escarabajo” de la compañía alemana Volkswagen. Era común encontrarlos en las calles de Quito. Lo difícil era ver uno que sea amarillo, y por esa razón, cuando se lograba encontrarlo, se cantaba la siguiente rima:

Pichirilo amarillo,  
me cojo el tobillo;  
me ajusto el tornillo,  
para ver a mi chiquillo.

Nuevos juegos desde 1990 en adelante:

#### 3. Choco choco lala

Se juega golpeando rítmicamente las palmas de la mano:

Choco choco lala

choco choco tete:

choco la,

choco te:

choco la te.

#### **4. Somos tres muñecas**

Juego escenificado de corro: (No pueden jugar más de tres niñas) Se juega golpeando rítmicamente las palmas de la mano y haciendo mímica:

Somos tres muñecas

nacidas en París:

(Las niñas que participan se pelean por tomar los nombres en primer lugar, la última se queda sin nombre)

Mi nombre es Violeta;

mi nombre es Fifi;

yo no tengo nombre

pero soy feliz.

Hay, Violeta, ¿por qué eres tan coqueta?

Hay, Fifi, ¿por qué eres tan así?

Y, tú, sin nombre, te vas a morir...

aplastada la nariz, por una lombriz.

Ese instante todas las niñas se tapan la nariz con la mano, y "sin nombre" tiene que quitarles la mano de la cara; hay forcejeo: a la que logra quitar la mano de la nariz, a esa niña le aplasta la nariz.

Composición de la costa ecuatoriana:

#### **5. Viene la serpiente de tierra caliente**

Viene la serpiente de tierra caliente,  
que cuando se ríe, se le ven los dientes.

Si que está demente, critica la gente:  
porque come plátano con agua ardiente.

La serpiente un día fue a la zapatería,  
pero como no tiene pies, no se pudo comprar.

## 6. La Catalina

Poema popular, cantado en la ciudad de Quito hasta los años 80. Realmente se trata de una canción popular infantil española. (La referencia la dio una alumna de segundo nivel de Ciencias de la Educación de la UTPL):

Estaba la Catalina sentada en un laurel,  
sintiendo la frescura de las aguas caer.

De pronto pasó un soldado y le hizo detener:

¡deténgase mi soldado que una pregunta le quiero hacer!

¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?

-Yo no he visto a su marido, ni tampoco sé quién es.

-Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,  
y en la punta de su espada lleva escrito "San Andrés".

-Yo no he visto a su marido, ni tampoco sé quién es,  
y me ha dejado recomendando que me case con usted.

-Eso sí que no lo hago; eso sí que no lo haré;  
siete años he esperado y otros siete esperaré.

Si a los catorce no regresa, al combate yo me iré;  
a mis dos hijas mujeres conmigo llevaré,  
y a mis dos hijos varones a la Patria entregaré.

-Calla, calla, Catalina, calla de una vez,  
que estás hablando con tu marido y no has podido reconocer.

Y así se acaba la infeliz historia de esta valiente mujer.

*de figura: neutral  
el pedido y pedido  
de veros y mundo  
firmado a su cargo*

San Rafael, 28 de mayo del 2012

Sr. Dr.  
Jorge Rodríguez

UNSE

*Antorizado  
11-06-2012*

Rector de la Unidad Educativa Municipal Experimental "Sucre"

Presente

De mi especial consideración:

Solicito al Sr. Rector me permita recolectar información, opiniones y actitudes de dos grupos de estudiantes, sexto y séptimo años de educación básica de esta institución que usted acertadamente dirige, a través de la técnica de "grupo focal". El objetivo es llevar a ejecución el proyecto de tesis para obtener el título profesional de la Maestría en Literatura Infantil y Juvenil, que tiene como tema "EL CANCIONERO INFANTIL QUITIÑO DE LOS ÚLTIMOS 40 AÑOS, COMO CONTENIDO DE UN POSIBLE LIBRO ÁLBUM".

Anticipo mis debidos agradecimientos y reitero mis sentimientos de consideración.

Atentamente,

*Martha Prado*

Lic. Martha Prado

Estudiante de la UTPL

Maestría en Literatura Infantil y Juvenil

29-05-2012 10:46



12:42

28 MAY 2012 20:51

**ESCUELA FISCAL MIXTA "REPUBLICA DEL PARAGUAY"**

**NOMINA: Sexto "B"**

**2011-2012**

Profesora: Lic. Verónica López

No	NOMBRES Y APELLIDOS					
1	ACURIO VIZUETE SOLANGE NAYELI					
2	ALBA QUILO LILLIBETH JHADIRA					
3	BETUN JIMA CARLOS SANTIAGO					
4	BORJA CALUGUILLIN EDITH MACIEL					
5	CACUANGO SIMBAÑA ALISON MAYERLY					
6	CAIZA CUJILEMA ALEXIS ISAAC					
7	CAIZA GUALACEO EDGAR MICHAEL					
8	CAIZAGUANO ANDRANGO ANGEL SEBASTIAN					
9	CAMPUES LOPEZ CINTHYA LISBETH					
10	CATUCUAMBA MALES JOHANA FERNANDA					
11	CATUCUAMBA PERALTA ALISON TATIANA					
12	CEVALLOS TOAPANTA ANGEL LIZANDRO					
13	CHURTA FUENTES GANDY JORDANO	CARCHI				
14	CORNEJO QUILLI NICOLE MELANIE					
15	ERAS PINTA JONATHAN JOSE					
16	FLORES LEMA JENNIFER ESTEFANIA					
17	GALLO MENDEZ KEVIN PAUL					
18	LLUGSHA CHACHALO MARLON JOEL					
19	LUCANO CORDONES LESLY ORNELLA					
20	MALES TITUAÑA MARIA JOSE					
21	MENDEZ MORALES FERNANDA ELIZABETH					
22	MORA PACHECO JOYCE SAMANTHA					
23	PALMA MORALES BRANDON WILSON					
24	PASTAZ QUEREMBAS LIZBETH ARACELY					
25	PAUCAR LEMA ALEX JAVIER					
26	PULLAS TABOADA JOSE FRANCISCO					
27	RIVADENEIRA CABEZAS PATRICIO ISRAEL					
28	RODRIGUEZ MOLINA RICARDO JAVIER	CUA YAGUIL				
29	ROSETO ROBLERO MARIA EMILIA					
30	SANGO GUALOTO WILLIAM PAUL					
31	SINGO SANY ESTEBAN JAVIER					
32	SUAREZ CADENA RENATO LEANDRO					
33	SUAREZ GARCÍA GÉNESIS ABIGAIL					
34	TORRES CAMPO JORDAN ANGELO					
35	TORRES CHALA JHORDY RICARDO					
36	TUGLEMA CAÑAR ADRIANA FERNANDA					
37	ULCUANGO GUANOLEMA DAYANA FERNANDA					
38	VALENCIA VASQUEZ ALAN FERNANDO					
39	VEGA CALUGUILLIN BRENNAN SEBASTIAN					
40	VICENTE ILLESCAS JORGE RENE					
41	VINUEZA CHASILUISA ISAAC ALEJANDRO					
42	YANDUN ANRANGO JOEL ALEXANDER					
43	ZORIA CARRILLO BRITANY LAYESCA					

# Unidad Educativa Católica

## Giovanni Antonio Farina

EDUCAMOS CON SUAVIDAD Y FIRMEZA

### PADRON

7o. Año de Básica  
Paralelo: C

No.	APELLIDOS Y NOMBRES	# MAT.	FOLIO	OBSERVACION
1	ALMINATE VASQUEZ RODNY ISRAEL	32627	32627	.....
2	BOADA YEPEZ FREDDY MARCELO	37607	37607	.....
3	BONILLA TORRES ESTEBAN XAVIER	34687	34687	.....
4	CARRERA RODRIGUEZ ALEXANDER DAMIAN	31167	31167	.....
5	CLAVIJO CASTRO DANIEL ALONSO	34697	34697	.....
6	CRIOLLO MORALES ARIEL ALEXANDER	30857	30857	.....
7	CUEVA AGUILAR NICOLAS IÑAKI	57847	57847	.....
8	GUALLE ALVAREZ JOSE ANIBAL	57667	57667	.....
9	GUTIERREZ CEVALLOS FERNANDO DAVID	55327	55327	.....
10	IZA AREQUIPA ANDRES SEBASTIAN	30887	30887	.....
11	MIÑO BACA DAVID ALEJANDRO	34537	34537	.....
12	NAVARRETE BUENAÑO ESTEBAN GABRIEL	57617	57617	.....
13	OJEDA BUSTAMANTE PABLO JAVIER	39337	39337	.....
14	QUIROZ OSCULLO CARLOS ALFONSO	34727	34727	.....
15	RODRIGUEZ ESPIN LUIS FRANCISCO	50427	50427	.....
16	RUBIO RECALDE CHRISTOPHER STEVEN	37645	37645	.....
17	AMOGUIMBA MOLINA LIDIA ESTEFANI	30937	30937	.....
18	ANDRADE GALLARDO MARIA CAMILA	34747	34747	.....
19	BAQUERO CUSTODIO NICOLE ALEJANDRA	39387	39387	.....
20	BERNAL HEREDIA NATALIA JEZABEL	60127	60127	.....
21	BUSTOS MERA KAREN LIZBETH	34757	34757	.....
22	CALDERON FONSECA KAREN ESTEPHANIA	32637	32637	.....
23	CALDERON VELASCO ALISSON TATIANA	57657	57657	.....
24	CANTUÑA AVILA MARIA GABRIELA	34567	34567	.....
25	DAVILA OÑA SOFIA ALEJANDRA	34797	34797	.....
26	DELGADO GUALOTO SANDRA GISSELA	30987	30987	.....
27	DIAZ GRANJA CARLA VANESSA	34577	34577	.....
28	FERNANDEZ HERRERA NICOLLE SALOME	39377	39377	.....

Apéndice 3:

**Ficha de Entrevista para profesores:**

<b>LUGAR:</b>	<b>Fecha:</b>	<b>N°</b>
<b>Nombre:</b>	<b>Cargo:</b>	
<b>PREGUNTAS:</b>		
1. ¿Los niños conocen las rondas tradicionales? ¿Cuáles?		
2. ¿Lo niños practican las rondas durante los recreos? ¿Qué hacen usualmente en los recreos?		
3. ¿Existe algún programa o proyecto que promueva en sus alumnos la práctica de la tradición infantil?		
4. ¿Qué porcentaje practican rondas en casa con familia y vecinos?		
5. ¿Cuál es su juego, ronda o canción infantil favorita y por qué?		
<b>Título o Tema:</b>	<b>Tiempo que duró la actividad:</b>	
<b>Informe:</b>		
<b>ACTITUD OBSERVADA</b>		
Interés sobre el tema	<b>mucho – poco – nada</b>	
Conocimiento sobre el tema	<b>100% - 50% - 25%</b>	
<b>APORTE DE NUEVAS IDEAS PARA LA INVESTIGACIÓN</b>		

Apéndice 4:

**Ficha de Grupo de Enfoque:**

<b>LUGAR:</b>	<b>Fecha:</b>	<b>N° de grupo programado</b>
<b>Aspectos a observar (Indicadores):</b> 1. Conoce las rondas. ¿Cuáles? 2. Aplica, ¿Qué hace en los recreos? 3. Actitud con respecto a las rondas y a conservar o no las rondas tradicionales		
<b>Título o Tema:</b>	<b>Tiempo que duró la actividad:</b>	<b>N° de personas en el <i>focus group</i>:</b>
<b>Informe:</b>		
<b>ACTITUD OBSERVADA</b>		
Interés sobre el tema	<b>mucho – poco – nada</b>	
Conocimiento sobre el tema	<b>100% - 50% - 25%</b> del total del grupo	
<b>APORTE DE NUEVAS IDEAS PARA LA INVESTIGACIÓN</b>		

Apéndice 5:

**Ficha de Observación:**

<b>LUGAR:</b>	<b>Fecha:</b>	<b>N° de ficha</b>
<b>Aspectos a tratar:</b> 4. Conoce rondas. 5. Aplica: ¿cuáles? 6. ¿Qué otras actividades son llevadas a cabo durante los recreos por los niños?		
<b>Título o Tema:</b>	<b>Tiempo que duró la actividad:</b>	
<b>Informe:</b>  ¿Quiénes participan? ¿Cómo participan? ¿Cuándo participan? ¿Por qué participan?		
<b>ACTITUD OBSERVADA</b>		
Interés sobre el tema	<b>mucho – poco – nada</b>	
Conocimiento sobre el tema	<b>100% - 50% - 25%</b> del total del grupo	
<b>APORTE DE NUEVAS IDEAS PARA LA INVESTIGACIÓN</b>		

Apéndice 6:

**FORMATO PARA ENTREVISTAS**

**PREGUNTAS PARA LA ENTREVISTA A PROFESORES:**

**(INTERNET Y EN PERSONA)**

1. ¿Los niños de primaria de su institución practican rondas tradicionales quiteñas (ecuatorianas) durante los recreos? ¿Qué actividades usualmente realizan?
2. ¿Existe algún programa o proyecto en el colegio, que promueva y estimule en sus alumnos la práctica de la tradición infantil quiteña como rondas, rimas, juegos, etc.?
3. ¿Qué porcentaje de niños en su grado piensa que practiquen rondas en casa con familia y vecinos?
4. Aproximadamente ¿qué porcentaje de niños en su clase conocen juegos tradicionales como "el florón", "el gato y el ratón"? ¿Qué tanto por ciento sabe juegos como "matantiru tiru lá"; "el rey pide" (...tres pasos de gigante, un paso de hormiga...); "chupillita" o "la gallinita papujada"?
5. ¿Cuál es su juego, ronda, rima o canción infantil favorita, y de qué se trata?

**PREGUNTAS PARA LA ENTREVISTA A LOS ALUMNOS:**

1. ¿Practicas las rondas tradicionales ecuatorianas durante los recreos?  
Sí                                  No                                  ¿Por qué?
2. ¿Existe algún programa o proyecto en tu colegio que estimule la práctica de rondas y juegos tradicionales?
3. ¿Practicas las rondas en tu casa, con tu familia y en el barrio?
4. ¿Cuáles son las rondas o los juegos tradicionales que practicas con más frecuencia en la casa o el colegio?  
  
El florón  
El gato y el ratón

Matantiru tiru lá  
El rey pide  
Otro

5. ¿Qué otros juegos conoces?

De tín marín  
Pito pito colorito  
Pin pin Serafín  
El pan quemado  
Un puente se ha caído  
Chupillita  
Tengo una vaca ética pelética  
Sin moverme, sin reirme  
Mañana domingo se casa el viringo

6. ¿Qué haces usualmente durante los recreos?

7. ¿Crees que se deben conservar o no las rondas tradicionales?

8. ¿Para qué nos pueden servir las rondas y los juegos tradicionales?

9. ¿Cuáles de las rondas y juegos tradicionales conservarías, y por qué?

10. ¿Cuál ronda, juego o canción te gustó más y por qué?