

Pedro C. Cerrillo. *La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil*. México: Bonilla Artigas Editores, 2017; 244 pp.

Este libro, el último que publicó el querido y admirado maestro Pedro C. Cerrillo unos meses antes de fallecer, reúne parte de los temas y géneros poéticos a los que dedicó su vida de investigador y catedrático de Didáctica de la Literatura, en la Universidad de Castilla La Mancha, institución en la que también llevó a cabo una destacada labor como director del Centro de Estudios de Promoción de Lectura y Literatura Infantil (CEPLI).

El principal objetivo de *La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil*, a decir del propio autor, es “facilitar a los profesionales de la educación (particularmente, los de Infantil, Primaria y Secundaria) recursos para llevar a las aulas la práctica del cancionero popular infantil, poesía de siempre para lectores del siglo XXI, en la que se unen tradición, memoria, oralidad y folclore” (14-15). Para ello, la obra se ha organizado en diez capítulos y una introducción. Los dos primeros, titulados “La memoria olvidada” y “El paso de la oralidad a la escritura”, son de carácter general y exponen aspectos como lo culto y lo popular, oralidad, escritura, tradición popular y literatura. Los capítulos 3 al 9 se dedican a diversos estudios sobre los géneros que conforman el cancionero popular infantil en su totalidad, incluidas las adivinanzas. El capítulo diez, “El cancionero infantil en la escuela”, constituye un instrumento para facilitar a los educadores la transmisión de materiales, cuyo potencial educativo sigue vigente, a pesar de que, por desgracia, se está olvidando.

Es sobre la utilidad de un modelo educativo “sencillo y práctico, que formaba parte de manera natural de nuestra propia cultura, en la que éramos eslabones de una cadena de comunicación” (15), que el profesor Cerrillo reflexiona en el segundo capítulo, “La memoria olvidada”. Los recuerdos de su abuela, en las largas tardes del invierno castellano, en los años cincuenta del pasado siglo, contando historias del pueblo y cuentos de nunca

acabar, y cantando canciones populares, se incorporaron a su memoria junto con los juegos tradicionales compartidos con amigos y vecinos, para ser después transmitidos a las generaciones siguientes. Sin embargo, hay que afrontar el hecho de que las sociedades del siglo XXI han dejado de lado la literatura tradicional, pues el modelo de sociedad en que vivimos ha propiciado la ruptura de la cadena de transmisión oral de las composiciones que enriquecían esta literatura con la continua aparición de variantes de un mismo texto: “La memoria que funcionaba como la biblioteca del conjunto de la literatura oral ha sufrido un desvanecimiento que la conduce, irremediablemente, a una pérdida de sus anteriores valores” (20). Y es que la oferta de la televisión, los juegos electrónicos, Internet, las redes sociales... han impuesto otros juegos que, además, se adaptan a las características de los espacios urbanos más poblados (21).

Los capítulos dedicados a los diversos géneros van desde el que estudia las nanas, hasta el que aborda las adivinanzas, pasando por los juegos mímicos, las canciones escenificadas, las “oraciones” infantiles, las “suertes” y las “burlas”. En cada uno de ellos, el autor explica en qué consisten, así como los rasgos más importantes que los caracterizan, tanto formales como de la “práctica” de cada una de estas composiciones de la poesía popular infantil.

Las nanas (tercer capítulo) pertenecen al grupo de composiciones que necesitan de una voz adulta que las cante. La nana, llamada también “canción de cuna”, es una de las composiciones del cancionero popular infantil más vivo en la tradición de los países de habla hispana; la semejanza entre las nanas de diversos países latinoamericanos se explica por su origen español. En este apartado se hace un recuento de su llegada a los territorios americanos (42), así como de la existencia de estas canciones en las lenguas indígenas de las diversas comunidades originarias, algunas de las cuales han sido traducidas al español por quienes las han recogido. México no es la excepción: aquí se han documentado nanas en náhuatl que comparten elementos referenciales con las de origen hispano, como su sencillez comu-

nicativa y la aparición de figuras como el “Coco” (o Cuco), del cual se relata su origen (48-50), así como de otros seres que asustan al niño que no duerme: la loba, el brujo, el coyote, la cierva. De tal modo, en la nana se encuentra “la síntesis del amor filial y del miedo provocado; cariño y amenaza explícita; realidad y fantasía, arrullo y llanto” (57).

El estudio dedicado a los juegos mímicos (cuarto capítulo) refiere cómo éstos constituyen, como dice el título, “el primer intercambio social del niño” al interactuar con el adulto que ejecuta movimientos y gestos repetitivos que el infante aprende cuando comienza a emitir sus primeras palabras, de manera que va centrando su atención en partes del cuerpo que relaciona con diferentes sensaciones. Las acciones de estos juegos se agrupan según los elementos que en ellas intervienen: las manos, los dedos, la cabeza, los brazos... El autor describe la construcción de estos juegos, la cual se realiza sobre tres núcleos básicos: el adulto (emisor), el niño (receptor) y una serie de personajes, muchos de tradición religiosa: la Virgen, santos como Miguel, Roque, Juan, Pedro. En cuanto a su estructura interna, se organizan siguiendo ciertos procedimientos, como la repetición, la acumulación de elementos y la pregunta-respuesta (70-72).

La canción escenificada, que se aborda en el capítulo quinto, es uno de los géneros que, “aunque con dificultades, mantiene parte de la tradición”, y aunque los niños ya no suelen aprenderla “en la calle como parte de sus juegos colectivos, sino en las escuelas, [esto] no impide que sigan representando una cierta socialización del mundo de la infancia” (75). Los “corros” y “ruedas”, “combas”, “filas”, “grupos” y “columpios” son las modalidades de estas composiciones en las que predominan los elementos líricos, en unos casos, y narrativos, en otros. Las acciones a que dan lugar los juegos que acompañan las canciones escenificadas requieren palabras y gestos para su correcta interpretación (77), y pueden agruparse en masculinos: dola, burro, pídola, moscardón; y femeninos: corro, comba, columpio, filas.

De acuerdo con Pedro Cerrillo, el romance es el origen de algunas de estas canciones escenificadas; en ellas perviven

fragmentos de esas composiciones. Y aunque se han suprimido algunas secuencias narrativas, el procedimiento recreador ha permitido su conservación. Y es que los niños han sido los mejores guardianes del romancero hispánico, como lo reconoció Menéndez Pidal: “la última transformación de un romance y su último éxito es llegar a convertirse en un juego de niños”. Así, “El Infante Arnaldos”, “El Conde Olinos”, “Las tres cautivas”, “Hilos de oro” se cantan mientras las niñas juegan. Desde hace más de ciento treinta años, con ligeras variantes, tanto en España como en países de Latinoamérica, en el juego se recuerda la triste historia de Alfonso XII (80):

– ¿Dónde vas, Alfonso Doce?
 ¿Dónde vas, triste de ti?
 – Voy en busca de Mercedes
 que ayer tarde no la vi.
 – Tu Mercedes ya se ha muerto,
 muerta está, que yo la vi,
 cuatro duques la llevaban
 por las calles de Madrid.
 [...]

El análisis de estas composiciones ha llevado al investigador a afirmar que “no es perceptible un esquema claro en la organización de [sus] contenidos” (93); sin embargo, identifica y explica una serie de recursos que afectan, en mayor o menor medida, la ordenación de los elementos de cada canción: fórmulas de inicio y fórmulas de final: – “Estaba...”, “Érase...” o “y el cuento se acabó” –, y los diálogos, las repeticiones, el encadenamiento de estrofas, de versos, y la creación de estribillos (93-95). Este apartado se cierra con un interesante comentario sobre el “singular trasvase de lo escrito y lo oral” que se ha observado en estas composiciones (96-98).

“Las ‘oraciones’ infantiles y el peligro de su instrumentalización en la infancia” es el nombre del estudio que ocupa el capítulo sexto del libro, el cual se divide en cinco apartados: dos

definen los “subgéneros” – oraciones, ensalmos, conjuros y oraciones de tradición infantil –, y tres explican su instrumentalización, el proceso de pérdida de estas oraciones y los cambios en su transmisión y aprendizaje. Atención especial merecen en este capítulo las consideraciones sobre las dificultades en la clasificación de las “oraciones” o “canciones religiosas”, porque no sólo hay que establecer los contenidos que responden a objetivos comunicativos similares, sino a diferenciar las oraciones de tradición infantil de las que exceden esta condición (99).

¿Cómo definir la oración? Para Pedro Cerrillo es “una composición lírica por medio de la que se invoca a algún santo o personaje significativo de la historia sagrada, pidiéndole favor o auxilio [...] o agradeciéndole el que ya ha sido concedido” (101).

No habría mucha diferencia entre un conjuro y algunas oraciones, “como las que invocan a San Antonio como recuperador de objetos perdidos”, como la versión recogida por Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles*), de notable difusión por todo el territorio español (103):

San Antonio de Padua,
 que en Padua nacistes,
 en Portugal de criastes,
 en el púrpero donde Dios predicó predicastes.
 Estando predicando el sermón
 te bino un ángel con la embajá
 que a tu padre lo iban a “justiciá”.
 Por él fistes,
 El breviario perdistes,
 La birgen se te presentó,
 tres dones te dio.
 – Antonio, Antonio, Antonio,
 vuélvete atrás,
 que el breviario tú lo hallarás.
 Lo olvidao será recordao,
 lo perdío hallao,
 lo ausente presente.
 Santo mío,

que parezca lo perdió.

Las oraciones de tradición infantil se clasifican de acuerdo con lo que se solicite al personaje de la historia sagrada que se invoca: custodia (protección), perdón, amparo, encomienda, bendición (106). Resulta especialmente interesante el testimonio del propio Pedro Cerrillo sobre su experiencia como investigador para medir el proceso de pérdida (o conservación) de las oraciones (122-124).

El séptimo capítulo está dedicado a las “suertes”. El primer problema que se enfrenta al estudiar estas composiciones es la de su denominación: “suertes”, “retahílas para sortear”, “fórmulas de sorteo”, “fórmulas para echar suertes”, las cuales, en todo caso, se dicen o cantan para dar inicio a un juego en el que hay que decidir quién asume una función o un papel concreto en la ejecución del juego (127).

Las “suertes infantiles” son composiciones breves, con versos mayoritariamente anisosilábicos, con rimas no siempre regulares y, a veces, con estribillos: “Pero lo más importante de su caracterización es la frecuente presencia de esos contenidos sin significado lógico [...]. Se trata de fórmulas que se ejecutan mecánicamente, en las que lo importante no es tanto el contenido como los elementos rítmicos, incluso la mera sonoridad, por un lado, y su función como preludio del juego, por otro” (130).

Las fórmulas de sorteo y tipos de suertes abarcan las que son juegos en sí mismos (como “Piedra, papel, tijera”), y pueden ser duales (entre dos participantes) o grupales (de carácter colectivo). Asimismo, se clasifican por el uso del lenguaje, “que es, sin duda, el elemento característico esencial de este tipo de composiciones” (134):

a) Las suertes enumerativas: “De una, de dola, / de tela canela, / zumbaca tabaca, / que vira virón...”; b) Las suertes que no tienen significado lógico; su base son expresiones sin sentido, con valor rítmico y estribillos: “Bin, bun, ban / de la berebere Francia, / bin, bun, ban, / de la Francia francesa. / A la misioné, / a la garrafó, / bin, bun, ban...”; c) Las suertes con cierto significado por sus elementos argumentales o por sus personajes “protago-

nistas": "En la calle veinticuatro / una vieja mató a un gato / con la punta del zapato; / el zapato se rompió...".

En el inciso dedicado al valor y fuerza del sinsentido del lenguaje en estas composiciones, destaca, precisamente, el gusto por ese sinsentido, "el placer emocionante de la palabra absurda, incluso del puro disparate..." (138), donde "subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado". Y refiere a lo que Alfonso Reyes llamó *jitanjáforas*, así como a una serie de textos de poetas conocidos — Huidobro, Cortázar, Alberti, Cabrera Infante — en los que los autores efectúan la ruptura del lenguaje lógico y eligen vocablos exclusivamente por sus valores sonoros (140).

Por otra parte, las burlas infantiles (capítulo octavo) se definen como "un tipo especial de cantilenas que tienen como finalidad la manifestación, casi siempre pública, de una burla o mofa que dice un emisor y que es provocada por una actitud, un acontecimiento, un defecto físico, incluso un error o un simple descuido del receptor..." (154). Pero, a pesar de la claridad de la definición, el autor reconoce que no es fácil precisar las fronteras de los géneros del cancionero popular infantil (154). Por un lado, el tono más característico de las burlas se percibe también en algunas adivinanzas, como las que, tras plantear el dilema, terminan con expresiones como: "[...] el que no lo acertare / bien bobo es". En el caso de estas composiciones, se propone una clasificación de las burlas basada en los motivos: a) las que acompañan exclusivamente a determinados juegos, siendo parte imprescindible de los mismos; b) las provocadas por una acción o situación concreta: "El que fue a Sevilla / perdió su silla..."; c) las que el emisor recita tras provocar él mismo una situación que es desencadenante de aquellas: "Mira quién te llama. / ¿Quién? / El burro por la ventana"; d) burlas que se dicen contra alguien en concreto.

Los trabalenguas forman un tipo especial de burla por el muchas veces difícil reto que representa repetir expresiones largas y complicadas, sin sentido lógico, pero muy sonoras, como *arzobispoconstantinopolizar*. El objetivo es que el destinatario se equivoque y provoque la risa — la "burla" — de todos los presentes.

El apartado final de esta obra dedicada a los estudios de la poesía popular infantil se ha reservado a la adivinanza, “un género en ‘las dos orillas’ del Atlántico: México y España”. Se trata de un trabajo precedido por el libro elaborado en autoría conjunta por Pedro Cerrillo y María Teresa Miaja (2011): *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. El estudio tiene como objetivo analizar desde dos miradas — la española y la mexicana — representaciones de dos tradiciones hispánicas, sus diferencias y sus semejanzas en cuanto a sus variantes temáticas, de léxico, estilo, métrica y estructura.

A reserva de que los interesados en profundizar sobre el tema acudan al citado libro de Cerrillo y Miaja de la Peña, este capítulo ofrece al lector un interesante panorama para conocer la naturaleza de la adivinanza, y comienza por indicar la diferencia entre ésta y otras formas relacionadas, como el enigma y el acertijo. Posteriormente, trata, en primer lugar, de las tradiciones prehispánica y novohispana de la adivinanza mexicana, y luego, de la tradición española medieval, renacentista y barroca, para analizar, después, las funciones de la adivinanza en las dos “orillas”.

Los autores del trabajo finalizan llamando la atención sobre el lenguaje de la adivinanza: “un lenguaje muy rico que destaca por su expresividad, por la ampliación de determinados campos significativos, por la musicalidad, por los juegos de palabras y por las entonaciones muy marcadas...” (226), aspecto que, sin duda, contribuye a enriquecer el carácter lúdico y de diversión que ofrece la “práctica” del género.

La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil es obra de un Maestro, así: con mayúscula, que lo fue no sólo por el dominio y conocimiento que logró sobre las materias del campo de estudio al que dedicó su vida, su talento, su esfuerzo y sensibilidad, sino por su vocación por la enseñanza y por su interés en la conservación de lo mejor de una tradición literaria y cultural. Por tanto, esta obra no podría haberse concluido sin mencionar el potencial educativo — y didáctico — de los materiales estudiados. “El cancionero infantil en la escuela”, último capítulo de este

interesante y muy ameno libro, subraya las cualidades lúdicas e integradoras, pues en esta literatura está “parte de nuestra conciencia como colectividad.”

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Bibliografía citada

CERRILLO, Pedro C y María Teresa MIAJA, 2011. *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. España: UCLM.

Marco Antonio Vázquez, Marconio. *Cuéntamelo todo. El momento poético: un camino para la emoción genuina en la narración oral*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), 2018.

Me declaro admirador de Marco Antonio Vázquez, Marconio, a quien tengo la fortuna de conocer desde hace casi un cuarto de siglo; aprecio grandemente su manera de contar los cuentos, que es, acaso, su mayor talento, aunque no el único. Coincido con Roberto Ramos Trujillo cuando dice, en el prólogo del volumen que reseño, que: “Marconio es un extraordinario narrador oral, y la esencia de su arte radica en establecer una profunda comunicación dialéctica con el núcleo de percepción del auditorio. El éxtasis de su oficio se convierte en un acto casi demiúrgico, que nos hace soñar despiertos. En efecto, su filigrana fabuladora puede inaugurar una inédita dimensión de realidad” (viii).

Marconio, como él mismo nos lo dice, ha incursionado en el arte de contar cuentos desde hace más de dos décadas y, amén de que se ha nutrido para ello de su formación como literato, actor, guionista, editor, músico, cantor y cuentista, ha procurado