



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ALGUNAS CATEGORIAS EN LAS CANCIONES DE LA LIRICA INFANTIL MEXICANA.

T E S I S

DE GLORIA LIBERTAD JUAREZ SAN JUAN
PARA OBTENER EL TITULO PROFESIONAL
EN LA LICENCIATURA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS



ASESORA: DRA. MA. TERESA MIAJA DE LA PEÑA

MEXICO, D. F.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Nicolasa y Samuel.
Mis mejores maestros.**

**A todos mis maestros,
porque, de alguna manera,
algo de ellos permanece en
mi.**

**Para Dany, Arón y Chepo,
entusiastas intérpretes de
canciones**

**Para Amy ,
mi estrella fugaz,
con todo mi amor.**

AGRADECIMIENTOS.

A la Dra. Teresa Miaja, mi asesora, por ofrecerme, junto con su asesoría, su apoyo, confianza y un invaluable ejemplo de perseverancia.

A los miembros del jurado: Dr. Aurelio González Pérez, Mtra. Gloria Estela Báez Pinal, Dra. Araceli Campos Moreno y Dra. Ma. Ana Beatriz Masera. Por brindar su atención y tiempo para la revisión de esta tesis.

A mis compañeras educadoras:

Gutiérrez Nájera: Érika, Paty, Soco, Adriana, Marthita, Margarita, Mary Carmen, Gina, Pera, Laurita y Lulú.

Las "brasileiras": Yola, Norma, Gaby, Lupita, Chayo, Marsela, Sonia, Marisa, Lupita Lara, Elsa, Irma, Guldina.

Las "diocesanas": Queta, Magda, Sofi, Norma, Marta, Gaby, Tere, Lupita, Rocio, Mary, Lupita.

Garibay: Anita, Azucena, Gaby, Lupita, Mayra, Paty, Érika, Lulú y Lorena

Quiéncs, con entusiasmo y alegría, siempre estuvieron dispuestas a ayudarme: ya sea proporcionándome cantos, o bien, alentándome de todas las maneras posibles a concluir esta tesis. Este trabajo también es de ustedes chicas. Muchas gracias.

A mis hermanos: Loyda, Hilda, Samuel, Ruth, Andrés, Chita, Adelita, Esther, David y Víctor, por su cariño.

A Lupita Torres, por su desinteresada y generosa amistad y por hacer más agradables las clases compartidas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. EL JUEGO	9
1.1. Freud y el juego	10
1.2. Piaget	11
1.2.1 La construcción del pensamiento	
1.2.2 El desarrollo del dominio de las operaciones intelectuales	13
1.2.3 La función simbólica	17
1.3 Freinet y el trabajo-juego	19
1.4 Juego y cultura	21
2. LA ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE COMO PERÍODO PRIMARIO DE ESTIMULACIÓN A LAS VOCALIZACIONES CON INTENCIÓN LÚDICO-POÉTICA	26
2.1 Los arrullos	27
2.2 Estímulos para el movimiento corporal	30
2.3 Los sonidos	32
2.4 La función poética	34
3. ALGUNOS RECURSOS EN LAS CANCIONES	41
3.1 Algunos recursos en las canciones	
3.1.1 La enumeración en las canciones infantiles	42
3.1.2 Algunos aspectos a considerar para una clasificación de las canciones enumerativas	43

3.1.3	Clasificación de las canciones de acuerdo a los conceptos serie-secuencia	45
3.2	Las series	50
3.2.1	Series ascendentes	52
A	Estructura lineal	
a)	Corporal	
b)	Notas musicales	53
c)	Numérica	54
	Cardinal	
	Ordinal	59
d)	Sustitución vocálica	60
e)	Temporal	63
f)	Vocálica	65
B	Estructura aglutinante	67
a)	Corporal	
b)	Numérica	68
c)	Vestimenta	69
d)	Vocálica	70
3.2.2	Series descendentes	71
A	Estructura lineal	
a)	Corporal	
b)	Numérica	73
c)	Vestimenta	74
B	Estructura aglutinante	76
a)	Corporal	
3.3	Las secuencias	78

3.3.1	Espaciales o distributivas	79
	a) Con encadenamiento	
	b) Aglutinantes	81
	c) Cíclicas	82
3.3.2	De acción	83
	a) Aglutinantes	
	b) Cíclicas	92
3.4	El paradigma como eje integral en algunas canciones enumerativas	93
3.4.1	La clasificación de las canciones de acuerdo a la integración de sus elementos en un todo paradigmático	
	a) Acciones	94
	b) Animales	95
	c) Cuerpo humano	97
	d) Instrumentos musicales	98
	e) Juego idiomático	100
	f) Números	101
	g) Oficios	104
	h) Temporalidad	107
	i) Topónimos	108
	j) Vocales	109
3.5	La omisión	110
3.5.1	Tipos de omisión	
	a) Silábica	111
	b) Léxica	
	c) De frase	

CONCLUSIÓN	118
ANEXO	130
BIBLIOGRAFÍA	141

**Algunas categorías en las canciones de la lírica infantil
mexicana**

INTRODUCCIÓN

En mi desempeño como maestra de música en preescolar, he tenido la oportunidad de conocer una gran cantidad de rimas, cantos, juegos y canciones, los cuales constituyen una valiosa herramienta en la sensibilización artística del niño.

En la escuela el niño tiene contacto con expresiones musicales de todo tipo: música comercial infantil y adulta, cantos escolares, lírica infantil, entre otros. Esto es importante, puesto que el niño se verá obligado a seleccionar, entre un ecléctico repertorio, sus canciones favoritas.

Veamos paso a paso las diversas expresiones musicales que contactan con el niño. La lírica es la poesía esencialmente oral, que no se escribió nunca, que nadie sabe de dónde vino y hasta dónde llegará: es lírica infantil porque es poesía destinada particularmente para el público infantil.

Las canciones infantiles de la lírica popular, poesía folklórica o poesía tradicional, por mencionar algunos nombres con los que se le conoce, tal vez por su arraigo en el pueblo, - pertenecen a él, de ahí surgieron - contienen una fuerza que impacta al cantor y que las hace parecer eternamente nuevas. Son, como expresa Margit Frenk, "lo que la gente va haciendo de ellas al repetir las, aquí y allá, hoy y mañana, en un proceso de recreación permanente".¹

Independientemente a lírica tradicional, también existen canciones infantiles que llegaron para permanecer en el gusto infantil: el hecho de poseer una autoría conocida no es un obstáculo para su preservación y trascendencia. Algunas canciones

de Gabilondo Soler son un claro ejemplo de ellas. Sin embargo, son raras las ocasiones en que esto sucede puesto que la música comercial infantil, debido a su propósito netamente mercantil, adolece de la espontaneidad y frescura que contiene la lírica tradicional, de ese "algo" que hace perdurar las creaciones a lo largo del tiempo, de ese "toque especial" e indecible que los niños identifican al primer momento y que los hace apropiarse de la canción. De ahí que el "artista" recurra muy frecuentemente a las canciones tradicionales y populares para asegurar su éxito. Popularidad momentánea, en muchos de los casos, puesto que la lírica tradicional y la popular no necesitan ser entonadas por el artista infantil del momento para estar vigentes. Sin proponérselo el artista difunde la tradición y no su "arte"

"La canción es una serie de estrofas que se cantan con la misma tonada." ² Esto es, si las canciones poseen una línea musical, son canciones, en el sentido estricto de la palabra; si no poseen dicha melodía, son simplemente poesías, hechas para recitarse, para decirse; sin embargo, no necesitan de la melodía, pues su música es el ritmo y la sonoridad de las palabras e irremediablemente están unidas de manera indisoluble al canto. En este estudio, ambos tipos se denominan simplemente canciones, por la musicalidad contenida en ellas; ya como línea melódica, ya como línea rítmico-sonora.

Existen dos tipos de variantes en las canciones de la lírica infantil. Si bien, la mayoría de las canciones, propiamente dichas, están ligadas a una línea melódica específica; suele suceder que la melodía, al pasar de boca en boca, se distorsione. Esto ocasiona que la canción llegue, incluso, a cantarse con una melodía totalmente

¹ Margit Frenk. Cancionero Folklórico de México. El Colegio de México, México, 1977, p. xix.

distinta a la original. El mismo fenómeno ocurre con el "texto" de la canción, pues cada cantor elegirá el suyo. He ahí el origen de las variantes.

Las rimas que no poseen línea melódica, como ya se mencionó anteriormente, suelen apoyarse en movimientos físicos como juegos digitales y de manos, mímica, acciones, entre otros. Esto no excluye el que las canciones propiamente dichas también realicen movimientos corporales.

Los cantos didácticos infantiles sirven para la enseñanza de los temas contenidos en los diversos programas educativos. Iniciando con valores cívicos, siguiendo con temas diversos como hábitos de cortesía e higiene personal, entre otros, para finalizar con juegos propiamente dichos. Estos cantos generalmente son compuestos por educadores o músicos estrechamente ligados a la enseñanza, que plasman en su obra una intención netamente educativa, haciendo a un lado la intención estética. Y, yo considero que es precisamente por esta razón, por la que aparecen en el aula los cantos comerciales, tradicionales y populares, en un afán inconsciente de maestros y alumnos de acercarse a la belleza.

El principal interés de este trabajo es el estudio de la presencia y las características de la enumeración, el todo paradigmático de los elementos enumerados y la omisión de elementos en la lírica infantil. El gusto que he percibido en los niños por estos recursos, la incitación que ejerce sobre los nuevos creadores de música infantil a utilizarlos y una considerable cantidad de canciones enumerativas que los niños entonan; determinan su importancia.

² Mercedes Díaz Roig. *El Romancero y la Lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976. p. 12.

La enumeración parece haber sido adoptada de otras expresiones musicales adultas, en las que aparece. Mercedes Díaz Roig estudiosa del Romancero asevera:

“ En mayor o menor medida todos los romance y muchas coplas utilizan la enumeración, la cual puede usarse con muy diversas finalidades y cumplir una multiplicidad de funciones muchas veces simultáneas. Así, puede describir, desglosar, informar, caracterizar o ambientar, al mismo tiempo que colma nuestro deseo de nombrar y detallar una realidad respondiendo a necesidades tanto del creador, o cantor, como del oyente.³

Por lo que se ha realizado el acopio y la clasificación de las canciones infantiles enumerativas de acuerdo a sus características, incluyendo el todo paradigmático en el que se agrupan los elementos de la enumeración, y una pequeña selección de canciones con omisión. Con esto se pretende dar a conocer el importante papel que juegan en el desarrollo integral del niño, por lo menos en dos aspectos: el didáctico que captura la atención y ejercita la memoria, y el lúdico que libera y hechiza con su belleza. A la vez, se pretende también la preservación de estos cantos como fuente de tradición y cultura.

En el Capítulo I se consideró necesario dar a conocer algunas teorías acerca del juego, pues es el espacio ideal en el que se crean y recrean las canciones recopiladas; y estudiar la injerencia que tienen, según los expertos, sobre el desarrollo emocional e intelectual en el niño. Las perspectivas de análisis de Freud, Piaget, Freinet y Huizinga difieren entre sí, de tal manera que, al complementarlas, se crea una imagen más completa de lo que el juego brinda al niño.

³ *El Romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976, p. 125

El Capítulo II presenta la importancia de la lírica destinada a los niños más pequeños, lactantes y maternas; esta lírica realiza un papel primordial, puesto que, además de ejercitar el desarrollo de las funciones motoras del infante, contiene los elementos lúdico-poéticos que estimulan sus sentidos. El ritmo lento y pausado de la palabra dulce y el amoroso arrullo, que le proporcionan seguridad y placer.

En el Capítulo III, se realiza la presentación de las canciones enumerativas recopiladas en la investigación. Los criterios de selección y clasificación de las mismas fueron, como todos, arbitrarios. En cuanto a la selección, ésta se basó en la presencia de la enumeración o bien, de una enumeración en ciernes; incluso, se documentó un caso con una enumeración agregada, y de la omisión de elementos en los cantos. Respecto a la clasificación, el paradigma y los conceptos numéricos serie-secuencia constituyeron una gran ayuda.

La recopilación de los cantos se realizó principalmente en los jardines de niños; maestras, niños y material escrito constituyen la principal fuente de esta investigación. Se recopilaron ciento veintinueve cantos, de los cuales diecinueve son canciones de autor. Los ejemplos son de todo tipo: poesías, rondas, juegos de manos, digitales, juegos de palabras o simplemente cantos. Las canciones se presentan versificadas, y se señalan sus características principales, sin llegar a ser un análisis exhaustivo, ya que no es el propósito de este estudio. Los cantos considerados secuencias se presentan en su mayoría en su totalidad con la finalidad de apreciar claramente las peculiaridades de la enumeración. La notación musical de los cantos, a la que se tuvo acceso, se presenta en el anexo.

En efecto, la mejor recompensa recibida al realizar este trabajo ha sido el deleite experimentado al incursionar en este mundo de juego-rima-canto.

EL JUEGO

Hace tiempo que ha ido cuajando en mi la convicción de que la cultura humana brota del juego —como juego— y en él se desarrolla.

J. Huizinga.

1. EL JUEGO.

Juego: Es una constante antropológica que se encuentra en todas las civilizaciones. Es inconcebible un período de la humanidad sin juego, y a lo largo de la historia. Parece unido a conceptos tan complejos como los de "rito", "sagrado" o "diversión". Está conectado con la risa y la diversión. Más que una forma de actividad especial con características propias, puede considerarse como una actitud a la que va unida un cierto grado de elección y una ausencia de coacción por parte de las formas convencionales de usar objetos, materiales o ideas. En ello reside su conexión con el arte y con las diferentes formas de creación.¹

Mientras que los adultos consideran al juego una actividad complementaria e informal, para el niño es una necesidad natural que toma con absoluta seriedad.

Si se observa al juego seriamente y se analiza con atención, se encontrarán los elementos por los que se debe valorar en su justa dimensión. Para esto es necesario conocer los estudios y teorías de mayor trascendencia que lo analizan.

Por supuesto que este trabajo se inclina a mostrar al juego como ese espacio de placer puro, en el que se crean y recrean las rimas infantiles. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que no solamente obedece al principio del placer: también está ligado a pulsiones de tipo afectivo y a actividades mentales y físicas. Es por esta razón que pedagogos, psicoanalistas, sociólogos, filósofos, médicos y otros estudiosos, han tratado de responder a la interrogante ¿Por qué juega el niño? Las diversas perspectivas de respuesta a esta cuestión, enriquecen notablemente el concepto juego.

1.1 FREUD Y EL JUEGO

Para Freud, el juego en el niño es una manera de dominar la angustia que le producen sucesos desagradables, entre ellos la desaparición de su madre:

Vemos en los niños reproducir en sus juegos todo lo que les ha impresionado en la vida, mediante una especie de reacción contra la intensidad de la impresión a la que tratan, digamos, de dominar. [...] También se constata que el carácter desagradable de un acontecimiento no es incompatible con su transformación en un objeto de juego, con su reproducción escénica. Que el médico haya examinado la garganta del niño o la haya sometido a una pequeña operación: ahí están los recuerdos penosos que el niño no dejará de evocar en su próximo juego [...] sustituyendo la actividad de juego a la pasividad con que soportó el acontecimiento penoso, infringe a su compañero de juego los sufrimientos de que él fue víctima, y ejerce así sobre la persona de éste la venganza que no puede ejercer sobre la persona del médico.²

Melanie Klein presenta una postura similar, y considera a la angustia el factor a controlar en el niño por medio del juego:

Comprendemos también, en la pasión que la niña manifiesta por sus muñecas, una necesidad de ser consolada y tranquilizada. [...] cuidando y vistiendo a sus muñecas, con las que se identifica, se prueba que tiene una madre afectuosa, y tiene menos miedo de quedar abandonada, sin hogar, ni madre.³

Y resalta la angustia ocasionada por las pulsiones sexuales:

Un juego de niños que destaca especialmente los elementos masculinos utiliza coches, caballos o trenes: es una penetración simbólica en el interior de la madre. [...] la intrepidez, la destreza y la astucia con las que se defiende de sus enemigos en sus juegos guerreros les augura la victoria contra el padre castrante. el miedo al padre castrante, el miedo al cual se disminuye.⁴

Por medio del juego el infante se identifica con el objeto que provoca su angustia, toma el control de éste, y así obtiene el mismo poder que el objeto ejerce sobre él; de esta manera vence su temor.

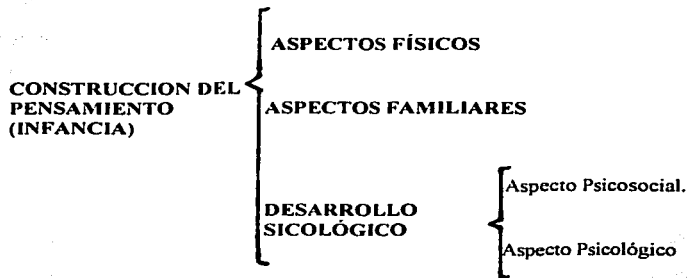
1.2 PIAGET

Independientemente a la funcionalidad catártica que Freud considera en el juego, existen otras perspectivas no menos interesantes; una de éstas es la injerencia del juego, como función simbólica en la construcción del pensamiento infantil, como explica Piaget:

Ahora bien, a las acciones que constituyen el pensamiento, acciones interiorizadas, en primer lugar, hay que aprender a ejecutarlas materialmente; exigen, en principio, todo un sistema de acciones efectivas, de acciones materiales. Es necesario un largo ejercicio de la pura acción para construir las subestructuras del pensamiento ulterior.⁵

1.2.1 La construcción del pensamiento

Piaget, en su obra *Problemas de Psicología Genética*,⁶ dirige su atención a esta construcción del pensamiento y a la inteligencia. Para esto, considera al tiempo un factor indispensable que delimita el desarrollo de la inteligencia humana a un período de infancia. Los aspectos físicos y familiares de este desarrollo no le interesan y solamente elige para su análisis el desarrollo psicológico del niño, que tiene para él dos aspectos: psicosocial, - todo lo que el niño recibe del exterior -, y el aspecto espontáneo o psicológico, siendo este último el objeto de su estudio, como se aprecia en el cuadro:



Este último, el aspecto sicológico es el desarrollo de la inteligencia misma: "lo que el niño aprende por sí mismo, lo que no se le ha enseñado, sino que debe descubrir solo"; Es un razonamiento lógico que el niño tardará años en realizar pues tendrá que entender leyes lógicas como: Si A es igual a B y B es igual a C, entonces A es igual a C. El desarrollo de este razonamiento es gradual, de procesos simples a los más complejos. Los procesos y operaciones intelectuales generalmente se manifiestan en determinado período de tiempo y, permanecen hasta su dominio. A menudo sirven de base para estructurar otros procesos de mayor dificultad.

Piaget denomina *operaciones* a las acciones interiorizadas reversibles, que presentan leyes que las contienen y que se caracterizan totalmente como un sistema. Las clasificaciones, por ejemplo, son estructuras operatorias que han sido formadas por operaciones individuales de selección y agrupamiento.

1.2.2 El desarrollo del dominio de las operaciones intelectuales

I. Período de la inteligencia sensorio-motriz

- E 1 Ejercicios reflejos
- S 2 Primeras costumbres
- T 3 Coordinación de la visión y la aprehensión.
- A
- D 4 Coordinación de los esquemas secundarios
- I
- O 5 Diferenciación de esquemas
- S 6 Interiorización de esquemas

A) Pre-operatorio

- E. 1 Función simbólica y representación de esquemas
- E. 2 Configuraciones estáticas y relacionadas con la acción

II. Período de preparación y de organización de las operaciones concretas de clases, relaciones y número

- E. 3 Representaciones pensadas en formas semireversibles

B) Operatorio

Clasificaciones, correspondencias simples, correspondencias seriadas, adición, multiplicación, fracciones.

III. Período de las operaciones formales. Proposiciones, razonamiento de hipótesis, entre otros.

El desarrollo del dominio de las operaciones intelectuales, comprende fases específicas, denominadas estadios, que muestran: 1. Una constante en el orden de sucesión de adquisiciones, 2. Carácter integrado. Las estructuras de una edad dada se convierten en parte integrante de la edad siguiente. 3. Un comportamiento de niveles de preparación y terminación. Dentro de los

estadios es necesario distinguir entre los procesos de formación y las formas de equilibrio final de las estructuras.

Con base en lo anterior, Piaget divide el desarrollo intelectual en tres grandes periodos:

I. Periodo de la inteligencia sensorio-motriz.

Este periodo comprende desde el nacimiento hasta la aparición del lenguaje. Antes del lenguaje hay una inteligencia, pero no hay pensamiento. Inteligencia es la solución de un problema nuevo para el sujeto, es la coordinación de los medios para alcanzar un cierto objetivo que no es accesible de manera inmediata: mientras que el pensamiento es la inteligencia interiorizada y se apoya sobre un simbolismo no sobre la acción directa.

Pensar es por ejemplo clasificar, u ordenar, reunir o disociar. Pero todas estas operaciones hay que haberlas ejecutado materialmente en forma de acciones, para luego ser capaz de construirlas en el pensamiento. El periodo comprende seis estadios:

1. Ejercicio reflejos (Succionar)
2. Primeras costumbres (Chupar el dedo)
3. Coordinación de la visión y la aprehensión (Tomar objetos sin dificultad)
4. Coordinación de los esquemas secundarios (Buscar el objeto desaparecido)

5. Diferenciación de los esquemas de acción por reacción circular terciaria y descubrimiento de nuevos medios. (Alcanzar un objeto demasiado alejado tirando del soporte en el que está situado)
6. Interiorización de esquemas y solución a algunos problemas con detención de la acción y comprensión brusca. (Si quiere abrir una abertura demasiado pequeña, abre la boca para simbolizar la solución buscada, que es aumentar la abertura)

II. Período de preparación y de organización de las operaciones concretas de clases, relaciones y número.

Las operaciones concretas son las que tratan sobre objetos manipulables o inmediatamente imaginables, opuestas a operaciones que versan sobre hipótesis o enunciados simplemente verbales. Este período se subdivide en:

A) Preoperatorio

B) Operatorio.

El período A de representaciones preoperatorias, se subdivide en tres etapas:

1ª. Etapa. (De dos y medio a cuatro años) Se caracteriza por la aparición de la función simbólica y comienzo de la interiorización de esquemas de acción en representaciones:

Tortitas, tortitas,
tortitas de maíz
con mucho azúcar blanco
y granitos de anís. ⁷ ≡

(≡ Anexo notación musical)

La función simbólica aparece cuando el niño palmea e interioriza la acción de hacer tortitas.

2º Etapa. (De cuatro a cinco y medio años) Existe una manifestación de organizaciones representativas basadas sobre configuraciones estáticas o sobre la asimilación a la propia acción:

Chip, chip, viene y va
el serrucho de papá.
chip, chip, come y come
con sus dientes de metal. ⁸

Los árboles son altos, altos,
altos, altos, altos,
y tú eres chiquitito,
cara, caracolito
¿Qué le vamos a hacer? ⁹

En el canto del serrucho, es obvia la asimilación de la acción. El niño mueve su mano imitando la acción de serruchar; por su parte el canto de los árboles es una excelente forma de comprender la configuración estática

3º. Etapa. (De cinco a siete u ocho años) Regulaciones representativas articuladas. Estas representaciones se piensan en formas semi-reversibles. (Clasificaciones o relaciones de orden).

Yo tengo una casita
que es así, así,
y cuando sale el humo
sale así, así,
y cuando quiero entrar,
yo golpeo así, así, así.
me lustro lo zapatos,
así, así, así.

Yo tengo una casota [...] ¹⁰

El niño representa con mímica cuerpo la casa, el humo, el golpear la puerta y lustrar zapatos, en ese orden; al reiniciar el canto, el niño adecuará sus

representaciones a la dimensión determinada en los objetos. Puede, o no, realizarse un orden creciente o decreciente en los objetos a representar, siempre y cuando la representación primaria haya sido dominada.

El periodo B de operaciones concretas. (Entre siete u ocho a once o doce años) Serie de estructuras en vías de terminación que se pueden estudiar de cerca y analizar en su forma. Estas estructuras son las clasificaciones, las correspondencias término a término, correspondencias simples o seriales y multiplicativas.

Sol, seca el agua,
 que no quiere apagar el fuego,
 que no quiere quemar al palo,
 que no quiere pegarle al perro,
 que no quiere morder la oveja,
 que no quiere comerse la hierba,
 que no quiere limpiarme el pico
 para ir a la boda de mi tío Perico. ¹¹

El niño debe seguir la secuencia lógica de los elementos que van presentándose en la enumeración. La secuencia lógica es producto del análisis del contexto en el canto.

III. Período de las operaciones formales. (A los 12 años) Aparecen las proporciones, la capacidad de razonar sobre dos puntos de referencia. La lógica de las proposiciones, la capacidad de razonar sobre hipótesis y enunciados: "A toda acción corresponde una reacción igual pero en sentido contrario." ¹²

1.2.3. La función simbólica

Después del período de la inteligencia sensorio-motriz, ya dentro de la fase pre-operatoria, aparece la función simbólica, hecho de suma importancia

puesto que es el primer proceso intelectual en el niño sobre el que se estructurará el pensamiento infantil.

La función simbólica es definida por Piaget como la característica principal del pensamiento infantil. Tiene diversas manifestaciones: imitación diferida, juego simbólico, lenguaje, dibujo, entre otras. El niño construye mentalmente a partir de la interacción con otros sujetos u objetos de su contexto, y los representa por medio de una simbología individual. Un dibujo, por ejemplo, es representado por el niño con significantes que difieren de los signos convencionales, solamente el niño sabe lo que dibujó, nadie más puede descifrar sus significantes, - se muestra, además, que el proceso de construcción de la función simbólica es un proceso único e individual- posteriormente, sus dibujos ya mostrarán más semejanza con los signos convencionales.

El juego es el espacio ideal en el que el niño adquiere la capacidad de interiorizar sucesos, situaciones o hechos, los que expresará de acuerdo a su desarrollo y libre elección, ya sea - como ya se dijo- con juego simbólico, con imitación, imitación diferida y/o el lenguaje.

La imitación es la primera manifestación de la función simbólica. En el momento, el niño puede imitar lo que otro está haciendo. Posteriormente se da la imitación diferida, que es la imitación realizada en ausencia del modelo correspondiente, o la imaginaria mental, que puede concebirse como una imitación interiorizada.

En el juego simbólico o juego del "como si", el niño es capaz de imaginarse una realidad que no le es dada. El lenguaje aparece con el juego

simbólico, pero se desarrolla independientemente de éste porque el niño necesita fuentes de representación simbólica que el lenguaje aún no le puede proporcionar.

El pensamiento representativo tiene dos aspectos diferentes: el aspecto figurativo y el aspecto operativo. En el figurativo se encuentra todo lo que se refiere a las configuraciones como tales. Guiado por la percepción y sostenido por la imagen mental, este aspecto es preponderante en el pensamiento "pre-operatorio" del niño de dos a siete años.

El aspecto operativo del pensamiento es relativo a las transformaciones al objeto, desde la acción hasta las operaciones. Hay que recordar que las clasificaciones, series numéricas, correspondencias y seriaciones, son algunos ejemplos de estructuras operatorias; como ya se expresó anteriormente. (vid supra, p. 16)

Basándose en la teoría psicogenética de Piaget, se puede aseverar que las canciones infantiles enumerativas actúan en el pensamiento representativo del niño sobre los dos niveles: en el aspecto figurativo porque generan una imagen mental de lo que el niño está interpretando, y en el aspecto operativo, porque el niño, al entonar canciones enumerativas, construye estructuras operatorias como son las series y secuencias.

1.3 FREINET Y EL TRABAJO JUEGO

Freinet ve en el juego una actividad natural en el niño: "No hay que buscar explicaciones mágicas o religiosas para ciertas manifestaciones que en sí mismas son muy naturales."¹³ La necesidad de jugar ha sido una constante del

hombre de todos los tiempos:

Será sin duda a causa de que tocamos el universal destino humano y las lejanas repercusiones de una herencia inscrita en las reacciones naturales de los individuos, que los mismos juegos se encuentran, con algunas variantes, en cualquier parte del mundo; juegos que desafían el tiempo y sobreviven, a través de los siglos, en formas misteriosamente idénticas.¹⁴

Para Freinet este juego, es sencillamente el trabajo que el niño en su subconsciente parece intuir que está destinado a realizar, por lo que busca actividades con elementos de trabajos específicos, aunque para él sean juegos:

Esos trabajos específicos son como un plagio maravilloso adaptado a sus necesidades, a su mente, a su ritmo de vida. Y el plagio está tan bien hecho y es a menudo tan total, que ni siquiera nosotros mismos reconocemos ya en él la imagen de nuestra propia actividad y llamamos a este acierto asombroso ¡juego!¹⁵

De esta manera, amplía el concepto juego (trabajo-juego) hasta una dimensión que abarca todas las actividades de supervivencia del ser humano. Para que llegue a ser la función esencial, natural, que responda a las necesidades específicas de los niños.

Hay ciertas actividades que son específicas del hombrecito [...] y constituyen la satisfacción normal de nuestras necesidades naturales más poderosas: inteligencia, unión profunda con la naturaleza, adaptación a las propias posibilidades físicas y mentales, sentimiento de poder, creación y dominio, eficacia técnica inmediatamente sensible, utilidad familiar y social manifiesta [...] por eso tales actividades son juegos al mismo tiempo.¹⁶

Así, el juego llega a ser la vida misma:

Y las horas pasaban en medio de una actividad a la cual no faltaba, para ser verdaderamente la vida, sino que se la transpusiera a una escala mayor, con un ritmo menos rápido y también con otra amplitud de sensaciones.¹⁷

En este sentido, Lenore Terr asevera que en los adultos, el trabajo, cuando es divertido y proporciona un gran placer, da como resultado una sensación de felicidad y libertad solamente equiparable a la de los niños cuando juegan.

Las personas se deben parar a examinar su vida. Y deben hacerlo a intervalos frecuentes. Como adultos, la mayoría de nosotros ya no juega[...] Si nunca jugamos, debemos empezar a hacerlo. En el mundo actual, el juego es una llave perdida. Abre la puerta de nuestra alma.¹⁸

1.4 JUEGO Y CULTURA

Para Huizinga, los investigadores han considerado al juego únicamente como un elemento satisfactor de necesidades de relajamiento y de deseos, o como descarga inocente de impulsos dañinos. El juego, por lo tanto, es considerado un medio para obtener algo. Es evidente que el juego también debe ser estudiado por lo que él mismo encierra y significa.

Todas estas explicaciones tienen de común el supuesto previo de que el juego se ejercita por algún otro móvil, que sirve a alguna finalidad biológica. Se preguntan por qué y para qué se juega [...] La mayoría de las explicaciones sólo accesorariamente se ocupan de la cuestión de qué y cómo sea el juego en sí mismo y qué significa para el que juega. Abordan el fenómeno del juego con los métodos de medida de la ciencia experimental, sin dedicar antes su atención a la peculiaridad del juego, profundamente enraizada en lo estético [...] ningún análisis biológico explica la intensidad del juego, y, precisamente en esta intensidad, en esta capacidad suya de hacer perder la cabeza, radica su esencia, lo primordial.¹⁹

La función del juego no debe ceñirse a la vida animal o a la etapa infantil humana: es necesario buscarla en la cultura a la que ha acompañado desde sus

inicios; el mito y el culto son un claro ejemplo de esto:

Mediante el mito, el hombre primitivo trata de explicar lo terreno y, mediante él, funde las cosas en lo divino. En cada una de esas caprichosas fantasías con que el mito reviste lo existente juega un espíritu inventivo, al borde de la seriedad y de la broma. Fijémonos también en el culto; la comunidad primitiva realiza sus prácticas sagradas que le sirven para asegurar la salud del mundo, sus consagraciones, sus sacrificios y sus misterios, en un puro juego, en el sentido más verdadero del vocablo.²⁰

Las fuerzas de la vida cultural como derecho, artesanía, arte, poesía y ciencia tienen su origen en el mito y el culto, así la cultura se cimienta en el terreno de la actividad lúdica.

El culto primitivo significa algo más, pues en él se representa el orden del mundo y se ayuda a sostenerlo; y ese mismo orden es un modelo a seguir en la organización tribal.

Huizinga va más allá al cuestionar el cómo transcurre el proceso que comienza en una visión de hechos cósmicos y finaliza en la realización lúdica de esos sucesos. La respuesta que admite la existencia de un instinto lúdico generador de la elaboración lúdica de los hechos cósmicos, no le satisface; tampoco la confusa explicación de Frobenius:

La experiencia de la naturaleza y de la vida, que no ha cobrado todavía expresión, se manifiesta en el hombre arcaico como una "emoción"[...]< la humanidad se siente conmovida por la revelación del destino>, la figuración surge en el pueblo, lo mismo que en los niños y en los hombres creadores de la "emoción". La realidad del ritmo natural en el devenir y en el perecer ha impresionado su sensibilidad y esto ha conducido a una acción forzada y refleja.²¹

Huizinga la interpreta como un proceso de transmutación espiritual, pero que no aporta nada. Finalmente él mismo se da por vencido para explicar dicho proceso y declara:

Todo lo más que se puede decir del proceso operante en la figuración, es que se trata de una función poética, y como mejor se la caracteriza es designándola función lúdica.²²

Acaso nunca lleguen a conocerse qué complejos mecanismos, cerebrales o psicológicos intervienen en la génesis del juego, lo que importa, al final de cuentas, es que, hasta la extinción de la especie humana exista un hombre jugando.

-
- ¹ *Enciclopedia Técnica de la Educación. vol. VI, Educación Preescolar.* Madrid, Santillana, 1975, Juego p. 1203.
- ² Jean Arfouvilloux. "El juego", *Antología de apoyo a la práctica docente del nivel preescolar.* SEP, Dirección de Educación Preescolar, México, 1993, p. 57.
- ³ *Ibid.*, p. 65.
- ⁴ *Ibidem*
- ⁵ Jean Piaget. *Problemas de psicología genética.*, trad. Margarita Michelena, Ariel, Barcelona, 1978, p.20.
- ⁶ Ariel, Barcelona, 1978, pp.24-58.
- ⁷ Tradición oral. Recopilado en la Estancia Infantil del Hospital de Pemex, Azcapotzalco, DF, 1984.
- ⁸ Tradición oral. Informante: Educadora Rosario Topete, 23 años, Azcapotzalco, DF, 1983.
- ⁹ Luis María Pescetti. Programa Infantil Bizbirije, Canal Once, Televisora del IPN, 1998. La canción es interpretada por el autor.
- ¹⁰ Tradición oral. Informante: Ma. Del Carmen Almaraz. Jardín de Niños "Manuel Gutiérrez Nájera", Azcapotzalco, DF, 1993.
- ¹¹ *Antología de Rimas, Poesía, Trabalenguas, Retahilas, Fábulas, Leyendas, Cuentos y Mentiras. Curso-Taller: Iniciación a la Lectura.* SEP, Dirección de Educación Preescolar, México, 2000. s.p.
- ¹² Alvaro Rincón Arce y Alonso Rocha León. *A B C de Física. Primer Curso.* Editorial Herrero, México, 1986, p.32. Tercera Ley de Newton.
- ¹³ Celestine Freinet. *La educación por el trabajo.* FCE, México, 1980, p. 143.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 152.
- ¹⁵ *Ibidem*
- ¹⁶ *Ibidem*, p.148.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 171.
- ¹⁸ Lenore Terr. *El juego. Por qué los adultos necesitan jugar.* Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, pp. 40-41.
- ¹⁹ Johan Huizinga. *Homo Ludens.* Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 33-34.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 63.
- ²¹ Leo Frobenius. *Kulturgeschichte Afrikas.* p. 122, cit. Johan Huizinga *op.cit*, p.56.
- ²² Johan Huizinga. *op.cit* p. 69.

2. LA ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE COMO PERÍODO PRIMARIO DE ESTIMULACIÓN A LAS VOCALIZACIONES CON INTENCIÓN LÚDICO-POÉTICA

**Agua azul verde amarilla,
agua de estrella estrellada
he aquí junto a tu orilla
mi mirada.
(¡Qué sabroso usar palabras
para no decirte nada!)**

Jaime Sabines

2. LA ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE COMO PERÍODO PRIMARIO DE ESTIMULACIÓN A LAS VOCALIZACIONES CON INTENCIÓN LÚDICO-POÉTICA

La adquisición del lenguaje es considerada el acceso progresivo al dominio de las reglas que permiten producir enunciados correctos.¹ Según Locke,² "este proceso requiere capacidades neurales, cognitivas, motoras, perceptuales, emocionales, lingüísticas y sociales."

El conocimiento del proceso de la adquisición del lenguaje ha constituido un verdadero problema para los expertos. Existen diversas teorías para explicarlo; sin embargo, aunque todas ellas aportan valiosas consideraciones, no existe todavía un conocimiento pleno de dicho desarrollo.

Con la adquisición del sistema fonológico se crea en el niño el instrumento para comunicarse con sentido con su ambiente. Al hacerlo tiene que aprender semejanzas y diferencias de sonidos categoriales y específicas de la lengua. Este aprendizaje consiste en parte no despreciable en la realización de la coordinación del movimiento motor y de la capacidad de percepción acústica. Pese a toda la influencia que el ambiente ejerce sobre el desarrollo fonológico, lo cual hace plausible la teoría del aprendizaje del lenguaje, llaman la atención ciertas coincidencias, como la que todos los niños comiencen aproximadamente en el mismo momento de su vida, a introducir diferencias fonológicas. También existen ciertas concordancias elementales, independientemente de las lenguas, respecto a los primeros sonidos de que disponen con seguridad los niños; estas circunstancias hacen pensar en la participación que pueda tener el fundamento biológico sobre el lenguaje.³

Este estudio no pretende incursionar en esta intrincada malla que forman las teorías en cuestión. Pero, por la pertinencia de sus afirmaciones, se recurre a la teoría de la adquisición del lenguaje de Roman Jakobson,⁴ con la simple

finalidad de delimitar las vocalizaciones primarias del infante que son ajenas al estricto concepto de habla, de acuerdo a la perspectiva de este autor,

Para comprender este tipo específico de vocalizaciones, es necesario tomar en cuenta, además de la capacidad motora articuladora, el contexto social, afectivo, motivacional al habla; puesto que es innegable que el desarrollo verbal no es un hecho aislado, sino que forma parte y depende del desarrollo integral del niño.

El desarrollo del lenguaje en el niño requiere una estimulación adecuada. Primordialmente el carácter de ese estímulo debe ser alegre, festivo y multifacético, puesto que, por medio de canto, ritmo, mímica y toda clase de movimientos corporales el niño goza, ríe, toca, ve, escucha y aprende su lengua materna.

El lenguaje es conducta, es decir, un aspecto de la actividad cuya estructura no puede considerarse como esencialmente divorciada de la actividad humana no verbal⁵

2.1 LOS ARRULLOS

Las canciones de cuna son el primer estímulo para el nuevo ser, incluso, antes de su nacimiento. Es poco probable que exista una cultura en el mundo que no lleve a cabo esta funcional tradición. Las nanas y arrullos constituyen un repertorio obligado de todas las madres; algunos ejemplos españoles y portugueses se remontan al siglo XVII.⁶ La madre entona dulces sonidos al pequeño y, de esta manera, el niño al dormir, despierta al mundo y a la belleza de la palabra y la música:

Que ruru, que ruru,
que tan, tan, tan, tan,

que leche, que atole,
para San Juan.

Duérmete mi niño
que tengo que hacer,
lavar y planchar
y ponerme a coser.⁷

Generalmente, los arrullos describen un ambiente rodeado de naturaleza: la luna, las estrellas, aves, animales, flores y algún elemento que simbolice el mal, como "el coco" o el lobo:

A la ruru niño
duérmase ya
porque viene el coco,
se lo comerá.

Pajarito pinto
de marzo y abril.
arrullen al niño,
que se va a dormir⁸

La loba, la loba
salió de pasco
con su traje rico
y su hijito feo.

La loba, la loba,
vendrá por aquí
si este niño mío
no quiere dormir.⁹

También son frecuentes los arrullos con temas religiosos, por lo que los ángeles, la Virgen y el niño Jesús velarán la dulce calma del sueño infantil:

Arrorró, mi niño
la luna llegó,
porque a su casita
se ha marchado el sol.

Arrorró, mi niño,
Arrorró, arrorró.

Duérmete bebito
en tu cuna azul
velará tu sueño
el niño Jesús ¹⁰

El ángel del sueño
a orillas del río
junta arena y piedras
luciérmagas, grillos,
luna, caracoles,
pájaros y nidos...
para hacer un pueblo
con cuatro caminos,
con árboles altos,
torres y molinos,
plazas y faroles,
puentes y navios.
Él vendrá a llevarte
cuando estés dormido. ¹¹

Por otra parte se han recopilado arrullos que no poseen la temática y ambientación tradicionales. Son romances o coplas a los que, tal vez por su belleza, las madres les concedieron esa utilidad:

Frijolito pinto,
de color morado,
¡ay qué vida llevan
los enamorados!
yo me enamoré
de una linda joven
no era tan hermosa,
pero era graciosa. ¹²

Además de la funcionalidad de los arrullos, en cuanto hacen dormir al infante; éste se convierte en receptor de sonidos y vocablos estructurados con una determinada e impecable rítmica que tratará de imitar. El bebé aprende a

arrullarse por sí mismo, emitiendo sonidos vocálicos largos, y si se siente solo o tiene alguna necesidad, recurre al llanto; así se pone en contacto con los demás. De esta manera adquiere dos condiciones previas para el lenguaje: la vocalización y la noción de comunicación.

2.2 ESTÍMULOS PARA EL MOVIMIENTO CORPORAL

Los estímulos lúdico-poéticos que recibirá posteriormente, son encaminados a la adquisición de la noción de esquema corporal y a la coordinación motriz fina:

Tengo manita,
no tengo manita,
porque la tengo
desconchabadita .¹³

Pollito asado,
muy bien dorado.
para papito
que no ha cenado.¹⁴

Pon, pon, ta, ta,
pon, pon, ta, ta,
mediecita
pa' la papa

Pon, pon, pon,
pon, pon, pon,
mediecita
pa'l jabón

Que se le asoma,
que se le acaba,
que se le quema
la calabaza.¹⁵

Los juegos que se realizan con el infante en esta etapa, son casi siempre los mismos: mano que se cae, cosquillas, juegos digitales, dedo índice en la

palma de la mano, las palmadas, balanceo, entre otros. La letra y entonación varían en cada región, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Mano que cae:

Esta manita la tengo quebrada
no tiene huesito, no tiene nada.
galapaguito debajo del agua
¡Que se le cae la mano al niño!
¡Que se la tengan!
¡Que se le caiga!¹⁶

variante ¡Que se le cae la mano a la negra!
¡Que se le cae y no la levanta!¹⁷

Dedo índice:

Pon, pon,
dinerito en el bolsón,
que no se lo lleve
ningún ladrón.
pónmelo aquí,
el ochavito y el maravedí.¹⁸

variante: Pon, ponito,
chocolatito,
cinco tablitas,
y un pedacito.¹⁹

variante: Pon, pon, tata,
pon, pon, ta, ta,
Pon, pon, ta, ta,
con tapón.²⁰

Tocar cabeza:

Date, date
en la cabecita;
date, date
con esta porrita.

Dábase mi niño
con este cantito,
daba, daba, daba,
no se lastimaba
pero tanto dio,
que se lastimó.²¹

La mocita,
la calabacita,
la mocita,
la calabacita. ²²

Palmadas:

Papas y papas
para mamá,
las quemaditas
para papá. ²³

variante

Tortillitas
de manteca
pa' mamá
que está contenta,
tortillitas
de salvado
pa' papá
que está enojado. ²⁴

variante

Tortitas
y más tortitas
para su madre,
las más bonitas.
abre la cajita
de la confitura
¿Cómo la quieres,
blanda o dura? ²⁵

Se ha observado, por medio de pocos ejemplos, la inagotable fuente de recursos que emplean las madres para estimular al pequeño, que, de esta manera, cuenta con elementos que posteriormente le ayudarán a crear su propio juego.

2.3 LOS SONIDOS

Jakobson, en su teoría estructuralista de la adquisición del lenguaje²⁶ distingue dos períodos continuos del desarrollo fonológico:

- 1) Período de balbuceo prelingüístico, durante el cual, los sonidos que componen las vocalizaciones del niño no ofrecen ningún orden específico del desarrollo, ni están relacionados con las producciones de la etapa siguiente.
- 2) Adquisición del lenguaje. Durante el cual el niño sigue un orden relativamente universal e invariante en la consecución de un control.

La distinción de los periodos se basa en la observación de que durante el balbuceo, los niños ofrecen una gran cantidad y diversidad de producciones de sonidos; vocales complejas, chasquidos, consonantes palatizadas, entre otras. Posteriormente, estas emisiones desaparecerán, y el niño se limitará a emitir los sonidos que va adquiriendo.

Para Jakobson, el inicio del segundo período está todavía interferido por el período primario de balbuceo; de forma tal, que la adquisición del vocabulario y la desaparición del inventario prelingüístico se producen al mismo tiempo.

Respecto a las emisiones del niño como exclamaciones, gestos vocales, expresiones onomatopéyicas, etcétera; Jakobson las considera una característica distinta a la esencia central, sistemática y estructural del habla.

Además, él mismo admite la importancia que tienen los sonidos en cualquier actividad verbal; sin menoscabo del significado de la enunciación: "Hay un tipo de actividad verbal que es omnipresente y que está caracterizado necesariamente por la mayor o menor autodeterminación de los sonidos del habla, ésta es la lengua poética".²⁷ Y agrega que la noción de verso conlleva la organización necesaria de los sonidos. Ya sea en el verso, estructurado con la métrica y la rima, o bien en el verso libre, que presentará tendencias casi

constantes en la organización prosódica de grupos sintácticos y sus entonaciones.

Tipi, tape, tipi, tape,
tipi, tape, tipitón,
tipi, tape, tipi, tape
zapatero remendón ²⁸

A yami yami yami
ele peti ti guo guo
ele pe ti ti guo guo
ti guo, ti guo, ti guo guo. ²⁹

Maque, maque tue papa,
Maque, maque tue pa
tu tu e, tu tu e papa,
tu tu e, tu tu e pa,

y eme, y eme,
y eme y e. ³⁰

2.4 LA FUNCIÓN POÉTICA

Cuando el signifiante importa tanto o más que el significado, y la manera de decir se impone sobre el contenido, aparece la función poética. La rima, el ritmo, la metáfora, la antítesis, la ironía, son algunas formas que hacen que la musicalidad e imágenes de la frase se impongan sobre su mensaje.

El discurso poético es informativo, pero, a su manera. A la poesía se le comprende, pero es imposible explicarla. "La función poética no responde a la pregunta ¿verdadero o falso?, sino a la pregunta ¿bello o feo?" ³¹

Los niños disfrutan jugando con el sonido. La formación de rimas y otras manifestaciones vocálicas ya se considera como una etapa normal del desarrollo lingüístico. Cukovskyj, uno de los más experimentados especialistas en lenguaje infantil, según Jakobson, declara: "los niños que no pasan por estos

ejercicios lingüísticos son anormales o están enfermos".³² Él mismo sostiene la tesis de la adquisición simultánea del lenguaje y de rudimentos poéticos en el niño.

Paralelismos, aliteraciones, glosolalias, entre otros recursos, muestran la enorme proyección del sonido en la lírica infantil. Jakobson afirma que el significado no pierde importancia en la poesía; sin embargo en algunas rimas infantiles no logra percibirse. En efecto, en ocasiones las rimas infantiles son ininteligibles y no por esto menos bellas.

De una de dola
de tela canela
zumbaca tabaca
de vira virón [...] ³³

Había una vieja,
virueja, virueja
de pico picotueja
de pomporerá [...] ³⁴

Tin marin
de do pingüe
cúcara, mácara,
títere fue [...] ³⁵

Rimas, trabalenguas, fórmulas de sorteo, juegos de manos, retahílas, y adivinanzas, constituyen sólo una muestra de la función poética en la lírica infantil. He aquí una breve selección, que seguramente deleitará los sentidos:

Allá en Jalisco
hay un tocadiscos
¿Verdad que suena bien?
tilin, tin, tin,
¿Verdad que suena mal?
talán, tan, tan,
si te mueves o te ries
te daré un pellizco

y de pasada, una cachetada,
y de pilón, un coscorrón.³⁶

Pedro Infante
se murió,
estrellado
en un avión
María Félix
le lloró
¿Cuántas velas
le prendió?
Una, dos, tres, cuatro,
en la calle veinticuatro
una vieja pisó un gato
con la punta del zapato
el zapato se rompió
y la vieja se asustó.³⁷

Nico, Nico y su mujer
tienen cola, pies y pico,
y los hijos de Nico, Nico,
ni cola, ni pies, ni pico.³⁸

Vicente patente
pasa por el puente
vendiendo patatas
¡Jesús, qué baratas!³⁹

No me mires,
que miran
que nos miramos;
y si miran
que nos miramos,
dirán
que nos amamos.⁴⁰

Un pajarito
pasó por el mar
sin pico y sin nada
me vino a picar.⁴¹

Sonido, palabra, acento y juego constituyen la grata melodía que ha sobrevivido al embate de la tecnología postmoderna. Afortunadamente, nada ha

evitado que la armonía poética contenida en la lírica infantil continúe inspirando a todos los niños del mundo.

Aunque no haya llegado ni siquiera a un inicio de literatura, un pueblo brinda en su vida doméstica y pública unos fenómenos muy dignos de atención, y unas energías más grandes, que desde luego se encuentran menos sujetas a la influencia de la lengua; y las más de las veces ésta no pasa a los escritos y a los libros sino empobrecida y debilitada, mientras que su plena corriente se derrama enérgica y llena de sentido sobre el habla cotidiana de un pueblo.⁴²

- ¹ Charles Bouton. *La lingüística aplicada*. FCE, México, 1982, p. 14.
- ² John L. Locke. "Development of the capacity for spoken" en *The child's Path to Spoken Language*. Harvard University Press, Cambridge MA. 1993, p. 278.
- ³ List Gudula. *Introducción a la Psicolingüística*. Versión española de Javier Morales Bellos, Gredos, Madrid, 1977, p. 37.
- ⁴ Charles A. Ferguson y Olga K. Garnica. "Teorías del desarrollo fonológico" en *Fundamentos del desarrollo del lenguaje*. Erik H. Lenneberg y Elizabeth Lenneberg, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p.153.
- ⁵ Francisco García. *Presentación del lenguaje*. Editorial Trillas. México, 1985, p. 27.
- ⁶ Mariana Maser. "Las nanas: ¿una canción femenina?" en *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Tomo XLIX, cuaderno primero, Madrid, 1994, pp. 199-219.
- ⁷ Tradición Oral, informante: Norma García Velasco. 30 años, Azcapotzalco, D.F. 1994
- ⁸ Tradición oral. Informante: Nicolasa San Juan Ponce. 77 años. San Luis Potosí., S.L.P.
- ⁹ Rafael Santos Torroela et al. *Mi libro encantado. vol. 1 Desde la cuna*. Editorial Cumbre, México, 1982, "La loba", p. 20.
- ¹⁰ *Ibidem*. p. 29 "Nana popular peruana".
- ¹¹ *Ibidem*. p. 26.
- ¹² Tradición oral. Informante: Gerardo García Velasco. 9 años, Azcapotzalco, D.F., 1999.
- ¹³ Tradición oral. Informante: Educadora Gabriela González Cerezo, 38 años, Azcapotzalco, D.F., 1999.
- ¹⁴ Tradición oral. Informante: Sra. Adela Guerrero San Juan. San Luis Potosí, S.L.P.
- ¹⁵ Tradición oral. Informante: Sr. Bernardino Lugo, 80 años, México, DF, 2000.
- ¹⁶ Rafael Santos Torroela et al. *op.cit.* p.51, "La Manita quebrada".
- ¹⁷ Antonio Salgado. *Nuevas canciones infantiles*, Selector, México, 1997, p. 49.
- ¹⁸ Rafael Santos Torroela et al. *op.cit.* p. 59, "El pon, pon".
- ¹⁹ Tradición oral. Informante: Nicolasa San Juan Ponce. 77 años, San Luis Potosí., SLP., 1967.
- ²⁰ Tradición oral. Informante: Norma García Velasco. 30 años. Azcapotzalco, D.F., 2000.
- ²¹ Rafael Santos Torroela et al. *op.cit.* p. 56.
- ²² Tradición oral. Informante: Sra. Dora Ma. Martínez, 45 años, Azcapotzalco, DF., 2000.
- ²³ Tradición oral. Informante: Sra. Adela Guerrero San Juan. San Luis Potosí, S.L.P., 1970.
- ²⁴ Tradición oral. Informante: Educadora Enriqueta Lugo Hernández. 48 años, Azcapotzalco, D.F., 2000.
- ²⁵ Rafael Santos Torroela et al. *op.cit.* p. 55.
- ²⁶ Charles A. Ferguson y Olga K. Garnica. "Teorías del desarrollo fonológico". *op.cit.* p. 153.
- ²⁷ Roman Jakobson y Linda R. Waugh. *La forma sonora de la lengua*. FCE, México, 1987, p. 207.
- ²⁸ Escribano, Pueo, M.L. et al. *Folklore infantil Granadino de tradición oral: retahilas y trabalenguas*. Universidad de Granada. 1992, p. 216.
- ²⁹ Pescetti, Luis María. Programa Infantil Bizbirije, Sección do-re-biz. Televisora del IPN, Canal 11, Mexico, DF, 1999. Canción interpretada por el autor.
- ³⁰ *Cantos, juegos y ritmos. Recopilación*. SEP, Dirección de Educación Preescolar. México, 1995, p. 13.
- ³¹ Oliver Reboul. *Lenguaje e Ideología*. Trad. de Milton Shinga Prósper. FCE, México, 1986, pp. 46-7. Nota del autor: - Yo se que la *intelligensia* no admite el término "bello", pero yo no me resigno a sustituirlo por "estéticamente válido".
- ³² Cukovskij, Kornej. *From two to five*. Cit. por Roman Jakobson y Waugh. *op.cit.* p. 208.
- ³³ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. El Colegio de México, 1992, p. 70.
- ³⁴ Margarita Robledo Moguel. *Trabalenguas, colmos, tantanes, y un pitón de Margarita Robledo Aloguel*. Sistemas Técnicos de Edición, México, 1998, p.59.
- ³⁵ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *op.cit.* p. 72.
- ³⁶ Tradición oral. Juego de manos recopilado en el Jardín de Niños "República de Brasil", Azcapotzalco, DF, 2000.
- ³⁷ Juego de manos de tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez. Lo aprendió de niña.

Para ejemplificar las variantes me baso en el modelo utilizado por Margit Frenk en el Cancionero Folklórico de México, Vols. 1-5. El Colegio de México, México, 1977. Variante B. 1 Jeimie Sommers// 4 Steve Austin// 6 Oscar Goldman // 7 le llevó //8 cuatro velas // 9 al panteón // v. 10-15 conservan igualdad con v. 8-13. Esta variante aparece en: *marinero que se fue a la mar (juegos y entretenimientos de los niños de México)*. Lilian Scheffler. La red de Jonás, Premiá Editora, 1984, p.45. Los nombres referidos: Jeimie Sommers, Steve Austin y Oscar Goldman, los toma de la serie televisiva "La mujer biónica", transmitida en la década de los 70. Dichos Nombres sustituyen a los de dos populares estrellas del cine mexicano: Pedro Infante y María Félix.

³⁸ Tradición oral. Informante: Arón David Juárez Aguilar. 7 años, San Luis Potosí, SLP, 1997.

³⁹ Escribano, Puc. M.L. et al, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁰ *idem* p. 215.

⁴¹ Lilian Scheffler. *Marinero que se fue a la mar (juegos y entretenimientos de los niños de México)*. Premiá Editora, México, 1984, p. 103

⁴² John Humbolt. *Escritos sobre el Lenguaje*, Ediciones Península, Barcelona, 1991, p. 63.

3. ALGUNOS RECURSOS EN LAS CANCIONES

Ja ja ja!
 Qué gracioso
está mi corazón
vestido de smoking rojo
je je je!
 Apenas si lo conozco
ji ji ji!
 Qué gracioso
jo jo jo!
 Lo voy a llevar al Polo
ju ju ju!
 Qué gracioso

Rafael Alberti

3. ALGUNOS RECURSOS EN LAS CANCIONES

Los cantos infantiles contienen varias temáticas y formas. Entre ellas la enumeración constituye una rica vena a explotar, además de que goza de gran popularidad entre los niños, e incluso en los adultos. Existen canciones enumerativas tradicionales que han sido entonadas por varias generaciones a lo largo del tiempo; además, existe también un amplio repertorio de canciones de reciente creación o de escasa difusión, que por su importancia y trascendencia merecen ser presentadas en este estudio. En los cantos se enumeran todo tipo de cosas, las que pueden o no agruparse en conjuntos. Este grupo conformado por objetos similares o diferentes entre sí en la enumeración, es una característica que merece una consideración independiente.

Por otra parte, la presencia de cantos que, durante su interpretación, omiten de manera sistemática algunos de sus elementos; también se considera importante en este estudio. Es cierto que la cantidad de las canciones con este recurso es mucho menor, sin embargo, no por ello estas canciones pierden su arraigo y su capacidad de generar diversión.

La enumeración, el todo paradigmático y la omisión de elementos, son recursos presentes en la lírica infantil, que de una u otra manera intervienen favorablemente en el desarrollo integral del niño y a la vez le proporcionan momentos de singular alegría.

3.1 LA ENUMERACIÓN

En principio, se tratarán las diversas acepciones que tiene el término enumeración. El Diccionario de la Real Academia Española¹ define a la enumeración como "la expresión sucesiva u ordenada de las partes que consta un todo. En retórica, figura que consiste en enumerar o referir rápida y animadamente varias ideas o distintas partes de un concepto o pensamiento general".

Por su parte, Helena Beristáin la considera como "figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien, una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo".²

La enumeración puede contener elementos que guardan una relación de sinonimia entre sí, dicha relación es unívoca. Por el contrario, cuando no son elementos sinónimos se trata de una relación diversívoca.

3.1.1 La enumeración en las canciones infantiles

En los cantos infantiles, los elementos de la enumeración raramente se encuentran relacionados unívocamente; por lo general, la relación entre ellos es diversívoca. Este canto parece ser uno de los pocos ejemplos con enumeración de elementos relacionados unívocamente en la lírica infantil.

Cerdo, marrano, cochino,
puerco y ahorita lechón,
cinco palabras distintas
y la misma cosa son.³

Y he aquí un ejemplo de relación diversívoca entre elementos de la enumeración:

Y que la *a* es angelical
 la *e* muy femenina
 la *i* chifladita
 la *o*, muy gordita,
 y la *u* quiere irse a París
 para que la pronuncien: *ui*.⁴

La relación diversívoca ha sido asimilada por la lírica infantil en una amplia gama de conjuntos: números, vocales, partes del cuerpo y días de la semana, etc. Los elementos de estos conjuntos aparecen en el canto conformando un todo paradigmático y conservando un orden determinado: *1, 2, 3... a, e, i... lunes, martes, miércoles...* Asimismo: acciones físicas, instrumentos musicales, oficios y objetos varios también se presentan formando un conjunto; aunque como se verá más adelante, en algunos casos no existe un orden de aparición en sus elementos. Además, también existen canciones en las que se realiza una selección de sus elementos a voluntad del intérprete.

3.1.2 Algunos aspectos a considerar para la clasificación de las canciones enumerativas

Es pertinente recordar que las canciones enumerativas a clasificar contienen conjuntos de elementos con relación diversívoca entre sí, aunque de aquí en adelante se denominen únicamente canciones enumerativas.

Los distintos elementos que contienen los conjuntos en las canciones, proveen algunas perspectivas de análisis y clasificación correspondiente. En efecto, todas las canciones que se analizan en este estudio contienen la

enumeración de miembros de un conjunto dado; pero ¿bajo qué parámetros se podrán clasificar dichas enumeraciones?

Lo más sencillo sería precisar todos los conjuntos que aparecen en las canciones infantiles. Así como el paradigma unifica a las clases de elementos que siempre se colocan en el mismo lugar,⁵ de la misma manera se puede considerar como un todo paradigmático al conjunto dado de los elementos enumerados, siempre y cuando los elementos compartan una característica que lo unifique. De esta manera cada paradigma concentrará y denominará a sus elementos. Violín, piano, guitarra y acordeón constituyen el paradigma de instrumentos musicales, el cual puede cambiar, agregar y disminuir sus elementos, siempre que éstos sean instrumentos musicales. Mercedes Díaz Roig denomina a esta característica unificadora "la congruencia de campos semánticos entre los elementos de un conjunto dado".⁶ Esta congruencia aparece muy frecuentemente entre los elementos de la enumeración en las canciones y constituye un eje rector y unificador de una gran cantidad de ellas. En este estudio se le denomina paradigma.

Si todos los elementos de las enumeraciones conservaran esta congruencia, la clasificación de las canciones enumerativas sería bastante fácil, puesto que bastaría por mencionar una buena parte de los paradigmas que existen en las canciones infantiles enumerativas. Sin embargo, en algunas canciones recopiladas destaca una disparidad o incongruencia entre los elementos de la enumeración, disparidad que Mercedes Díaz Roig señala como una característica en las enumeraciones de la lírica.⁷ Si bien, esta incongruencia

entre elementos enriquece a las canciones, también exige otro método para su estudio y clasificación.

3.1.3 Clasificación de las canciones enumerativas de acuerdo a los conceptos serie-secuencia

Con la intención de realizar una clasificación que incluya a las enumeraciones cuyos elementos presentan una incongruencia de campos semánticos, se ha recurrido a los conceptos: serie y secuencia.⁸ Esto será de gran utilidad si se desea obtener una clara y coherente visión de la amplia gama de elementos enumerados. Sin embargo, es necesario resaltar que dichos conceptos forman parte de la noción del número, por esta ocasión, y de manera arbitraria, serán tomados como base estructural de los elementos de las canciones enumerativas, por la sencilla razón de que la serie y la secuencia se constituyen por las relaciones entre sus elementos, y dichos elementos no necesariamente son sólo los números.

Por otra parte, la formación de conjuntos, estrategia esencial en la enseñanza de la enumeración, es indispensable para los niños y requiere su máxima atención para realizar correctamente los procesos de selección y clasificación que la constituyen.

La clasificación es una operación lógica fundamental en el desarrollo del pensamiento, cuya importancia no se reduce únicamente a su relación con la idea de número; en efecto, la clasificación interviene en todos los procesos que constituyen la estructura de pensamiento. Clasificar es unir por semejanzas y separar por diferencias. La clasificación comprende tres fases: observación, selección y agrupamiento.

Cuando las semejanzas y diferencias resultantes en una enumeración están ordenadas de alguna manera se forma una serie. Seriar es establecer relaciones entre elementos que son diferentes en algún aspecto y ordenar esas diferencias. Cada elemento de la serie tiene una relación tal con su inmediato, que al invertir el orden de la comparación, dicha relación también se invierte; por ejemplo, en la serie vocálica, la *a* es anterior a la *e*; si el orden de la comparación es invertido; la *e* es anterior a la *a*. Por esta razón las series pueden ser *ascendentes* o *descendentes*. Y, cada elemento de la serie es parte de un todo paradigmático.

La secuencia es una sucesión de elementos que guardan una relación entre sí. En algunos cantos aunque existe una incongruencia entre la naturaleza de sus elementos se construyen relaciones de lógica narrativa o de ubicación espacial entre ellos; mientras que en algunos otros cantos la presentación de elementos puede realizarse en cualquier orden sin que esto afecte la lógica interpretativa de los mismos, como se verá más adelante.

Los elementos de la enumeración, sea serie o secuencia, suelen presentarse de manera lineal, encadenada, aglutinante o acumulativa y cíclica o de nunca acabar. Esto aporta una característica adicional a la enumeración.

En las secuencias que sugieren una ubicación espacial de sus miembros (espaciales o distributivas), cada miembro se coloca en un espacio determinado, e invariablemente guarda una relación espacial con el elemento vecino.

En la calle hay una casa,
 en la casa un patio,
 en el patio hay una sala,
 en la sala hay un cuarto. 9

El elemento [A] calle, contiene a un elemento [B] casa, a su vez, el elemento [B] casa, contiene a un elemento [C] patio, y así sucesivamente. Esquema: B en A, C en B, D en C...

Es interesante notar que, además de la distribución espacial de los elementos, éstos se presentan encadenados en el ejemplo. El encadenamiento es una manera muy particular de enunciación en las series y secuencias. Consiste en repetir, todo o en partes, el último verso. En este caso, se repite el elemento de la estrofa que precede. En el mismo ejemplo, en el primer verso aparecen los elementos [A] y [B] (calle y casa); el segundo verso inicia con el elemento [B] casa que unirá al tercer elemento [C] patio. Para agregar un nuevo elemento, se recurrirá al mismo procedimiento. Esquema, AB, BC, CD, DE...

Abajo, se puede observar un ejemplo de encadenamiento en una secuencia que no es espacial.

A	La tierra,
AB	la tierra para macetas,
BC	macetas para las flores,
CD	las flores para las niñas [...] ¹⁰ ≡

(≡ Anexo notación musical)

Por lo general el encadenamiento aparece en las secuencias, puesto que las series, al guardar una relación determinada entre sus elementos, parecen no necesitarlo. Un ejemplo de estructura lineal es: carne, chile, mole, pozole.¹¹ En esta caso el elemento se menciona una sola vez.

Entre las enumeraciones existen algunas francamente narrativas:

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
 ¡Sal de ahí de ese lugar!
 Llamaremos al ratón para que espante a la chiva.
 El ratón no quiere espantar a la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí.
 Llamaremos al gato para que se coma al ratón.
 El gato no quiere comerse al ratón,
 el ratón no quiere espantar a la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí.
 Llamaremos al perro para que muerda al gato.
 El perro no quiere morder al gato,
 el gato no quiere comerse al ratón,
 el ratón no quiere espantar la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí...¹² ≡

Se enuncia a la chiva [A] y se le pide que salga; se recurre al ratón [B] para espantarla. Como esta acción no es ejercida, se recurre al gato [C] que debe comerse al ratón [B] por no espantar a la chiva [A]. Pero como esta acción tampoco es realizada, se recurre al perro [D] para que muerda al gato [C] por no comerse al ratón [B] por no espantar a la chiva [A]. Esquema: AB, B-A, C, C-B-A, D, D-C-B-A.

Estos casos son considerados secuencias, puesto que la relación que determina el orden de los elementos está basada en la acción sufrida o ejercida por éstos de acuerdo a sus propias características. Además entran en la categoría aglutinante puesto que presentan acumulación de sus elementos, y todavía más, los elementos que se aglutinan también se presentan encadenados: el perro no quiere morder al *gato*, el *gato* no quiere comerse... Un concepto para definirlos es el de cantos de acumulación o retahílas, acaso porque retan la memoria del cantor.

Es interesante observar que la aglutinación se realiza de dos maneras distintas; un caso es cuando la acumulación se realiza del último elemento

mencionado hacia el primero, como en el ejemplo anterior. Orden de los elementos: chiva-ratón-gato, A-B- C. El orden presente en la aglutinación de los elementos es contrario: gato-ratón-chiva. C-B-A. El otro caso, menos frecuente, es cuando la acumulación respeta el orden de presentación del elemento:

¡Jinetes, a la carga, una mano! [...]

¡Jinetes, a la carga, una mano, la otra! [...]

¡Jinetes, a la carga, una mano, la otra, un pie! [...] ¹³ ≡

El orden presente en la aparición de elementos es: mano, otra (mano), pie, A-B-C. El orden presente en la aglutinación de los elementos es el mismo: mano, otra (mano), pie. A-B-C.

El siguiente ejemplo, se presenta de manera casi completa con el fin de mostrar la aglutinación de elementos diversos como lugares, objetos y animales:

A	Este es el castillo de Chibirirón.
BA	Estas son las puertas del castillo de Chibirirón.
CBA	Estas son las llaves de las puertas del castillo de Chibirirón.
DCBA	Este es el cordón de las llaves de las puertas del castillo de Chibirirón [...]
M	Esta es la muerte
L	que se llevó al hombre
K	que tenía la mano
J	que tenía el agua
I	que apagó el fuego
H	que quemó al palo
G	que le pegó al perro
F	que mordió al gato
E	que se comió al ratón
D	que royó el cordón
C	de las llaves

B de las puertas
 A del castillo de Chibirirón [...] ¹⁴

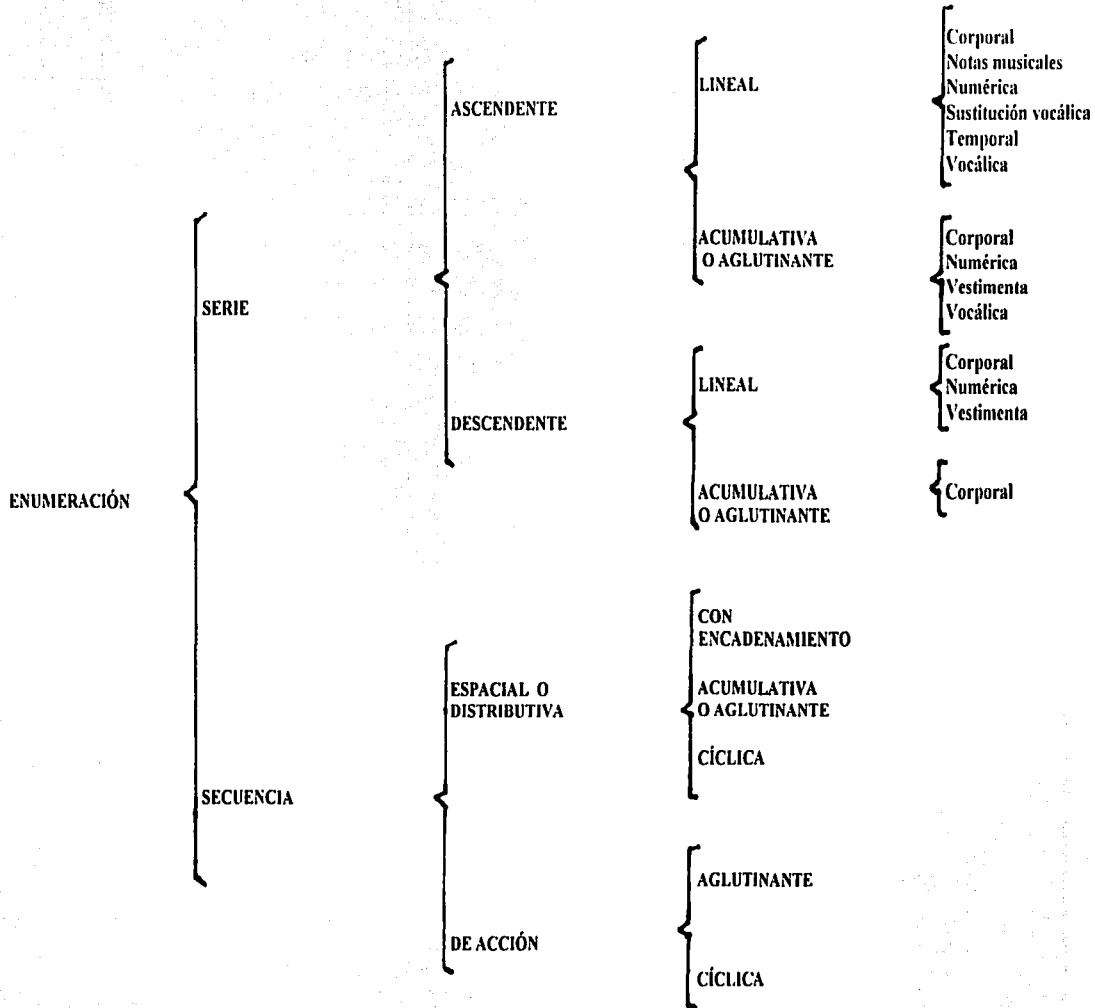
Una enumeración puede iniciar y terminar en el mismo elemento, esto obliga a reiniciar la interpretación del canto, y solo se concluye cuando el intérprete lo decida. Estas son las canciones cíclicas o de nunca acabar".

En resumen, las series, por la interrelación de sus elementos, pueden ser: ascendentes y descendentes. Por su parte las secuencias, de acuerdo a las características de sus elementos, pueden ser: distributivas y de acción. Series y secuencias, con respecto a la presentación de sus elementos, como ya se ha mencionado, pueden ser: lineales, encadenadas, acumulativas o aglutinantes y cíclicas.

Además, los elementos en las series siempre estarán conformando un todo paradigmático, y por esta razón se realiza una subclasificación de ellas de acuerdo al paradigma que constituyen sus elementos; no así en las secuencias, en las que puede o no estar presente el paradigma. (v. esquema p. 51)

3.2 LAS SERIES

La relación entre los miembros de las series puede ser: temporal; *lunes* anterior a *martes*; espacial: *cabeza*-arriba, *pies*-abajo; numérica: *1* menor a *2*; de altura: *do* menor altura o tono que *re*; sonora: *a* más abierta que *e*. Todas las series se consideran ascendentes siempre y cuando sus elementos se ordenen de menor a mayor grado de acuerdo a sus características; Y descendentes cuando el orden sea el contrario. Las series corporales se considerarán descendentes cuando estén organizadas espacialmente en un orden céfalo-caudal, y se considerarán ascendentes si el orden es el contrario.



Una serie lineal se constituye mencionando sus miembros una sola vez. Por su parte, la serie acumulativa o aglutinante, como ya se mencionó anteriormente, es formada cuando se agrega la parte emitida anteriormente, a la nueva enunciación, así, la nueva emisión se constituye por todos los elementos expresados hasta ese momento.

3.2.1 Series ascendentes

Con la finalidad de simplificar la comprensión de esta clasificación, primero se presentan las series ascendentes de tipo lineal y posteriormente las series ascendentes de tipo aglutinante. La subclasificación se realizará, como ya se hizo notar líneas arriba, de acuerdo a los paradigmas contenidos en los ejemplos recopilados.

Hay que recordar que la ubicación de los miembros en la serie estará determinada por la relación que guardan éstos entre sí, y que son lineales por que el elemento se presenta una sola vez.

A Estructura lineal

a) Corporal

En el siguiente ejemplo la serie es ascendente, por la dirección caudo-cefálica. Es frecuente que en las series corporales se transgreda el orden, y se realice a placer del cantante. El orden se estableció así, para que el lector aprecie un canto con serie corporal ascendente, al menos en teoría, pero sin olvidar que en realidad se topará con variantes que no conservan orden alguno.

Mete el pie derecho
 saca el pie derecho,
 mete el pie derecho
 ahora muévelo.
 y hoky, hoky, poky,
 nos damos una vuelta,
 que siga la canción.
 Mete el pie izquierdo
 saca el pie izquierdo,
 mete el pie izquierdo
 ahora muévelo.
 y hoky, hoky, poky,
 nos damos una vuelta,
 que siga la canción.
 Mete la rodilla
 saca la rodilla,
 mete la rodilla
 ahora muévela
 Y hoky, hoky, poky,
 nos damos una vuelta,
 que siga la canción. ¹⁵ ≡

b) Notas musicales

Este ejemplo se caracteriza por utilizar exactamente las siete notas musicales: *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Es costumbre que la melodía respete la altura de estas notas, lo que permite deducir una intención didáctico musical.

Yo he perdido el *do*
 de mi clarinete
 de mi clarinete
 yo he perdido el *do*
 si lo sabe mi papá,
 tra, la, la,
 ¡Qué paliza que me da!
 Tra, la, la.
 o-pacamará, o-pacamará,¹⁶
 opa, opa, opa.

Yo he perdido el *re* ¹⁷ ≡
 [...]

Este otro ejemplo aumenta las notas a ocho, esto es, se entona la octava ascendente de la nota *do*. Además, las notas son homónimas de otra palabra o forman la primera sílaba de ella.

Estamos en el principio
y listos a comenzar.[...]
do se nombra al gran señor,
recordemos al cantar,
mi así me nombro yo
fácil es de recordar
sol astro de gran fulgor
la nota que sigue al sol
si contradicción de no
y otra vez se vuelve *do*.¹⁸ ≡

En el repertorio musical escolar, existen cantos que tienen una clara intención didáctica. El siguiente canto tiene esas características.

Do, do, do domingo en la mañana
re, re, re, repican las campanas,
mi, mi, mi, miremos al cielo,
al cielo, al cielo al *sol, sol, sol,*
fa, fa, fa, al cielo al *sol,*
*fa, fa mi re, do.*¹⁹

c) Numérica

I. Cardinal

Se inicia la ejemplificación con un canto que tiene como característica el atribuir a los números la capacidad de realizar una acción, esto no sucederá en las demás series numéricas, pues ahí son utilizados únicamente para numerar elementos varios. Esquema: 1, sujeto que ejerce una acción, 2, sujeto que

ejerce una acción, 3, sujeto que ejerce una acción, [...] 7, 8 y 9, sujetos que ejercen una acción.

A la casita del 1,
 el 2 se quiso mudar.
 El 3 salió de paseo,
 el 4 fue a patinar.
 Cortaba madera el 5,
 el 6 repartía el pan.
 Y el 7, el 8 y el 9
 se fueron a navegar. ²⁰

En los ejemplos posteriores de serie numérica, el número determina la cantidad de elementos. En el siguiente canto, cada número forma el conjunto de un solo tipo de elemento. Esquema: 1 A, 2 A, 3 A...

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

Dos elefantes se balanceaban
 sobre la tela de una araña
 como veían que resistía
 fueron a llamar a otro elefante.

Tres Elefantes se balanceaban ²¹ ≡
 [...]

El horario es un recurso lógico de las series numéricas. Cada hora del día sugiere una acción realizada o por realizar. Se inicia con la primera hora (la una) y se añade una acción que rime con la hora determinada, generalmente se finaliza en los números 8, 10 ó 12. La rima puede ser consonante o asonante. Se muestran cuatro ejemplos: Esquema: 1-acción, 2- acción, 3-acción...

A la una sale la luna,
 a las dos sale el reloj,
 a las tres cojito es,
 a las cuatro doy un salto,
 a las cinco doy un brinco,
 a las seis merendaré,
 a las siete jugaré,
 a las ocho soy Pinocho. ²²

Variantes:

A la una como tuna,
 a las dos me da la tos,
 a las tres veo a Andrés,
 a las cuatro voy al teatro.
 a las cinco brinco y brinco,
 a las seis merendaré,
 a las siete jugaré,
 a las ocho soy Pinocho. ²³

A la una anda la mula,
 a la dos tira la coz,
 a las tres tira otra vez,
 a las cuatro pega un salto.
 a las cinco pega un brinco,
 a las seis salta como veis,
 a las siete salta pronto y vete,
 a las ocho jerez y bizcocho,
 a las nueve nadie se mueve,
 a las diez salta otra vez. ²⁴

Soy un soldadito
 acabado de nacer
 mi padre y mi madre
 lloraron por mí.
 A la una yo nací,
 a las dos me bauticé,
 a las tres me confirmé,
 a las cuatro tuve novia,
 y a las cinco me casé. ²⁵ =

En el siguiente ejemplo, existe un sujeto poético invariable que ejerce la acción: las calaveras.

Cuando el reloj
marca la una,
las calaveras
salen de su tumba,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.

Cuando el reloj
marca las dos,
las calaveras
miran su reloj,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.
Cuando el reloj
marca las tres,
las calaveras
sacuden los pies,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.

Cuando el reloj
marca las cuatro,
Las calaveras
limpian sus zapatos,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.

Cuando el reloj
marca las cinco,
las calaveras
pegan un grito,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.

Cuando el reloj
marca las seis,
las calaveras
juegan beis,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.

Cuando el reloj
marca las siete,
las calaveras
sacuden su copete,
chúmbala, cachúmbala, cachúmbala.

Cuando el reloj
marca las ocho,

las calaveras
se comen su bizcocho,
chumbala, cachumbala, cachumbala.

Cuando el reloj
marca las nueve,
las calaveras
se toman su nieve,
chumbala, cachumbala, cachumbala.

Cuando el reloj
marca las diez,
las calaveras
cuentan en inglés.
chumbala, cachumbala, cachumbala.
Cuando el reloj
marca las once,
las calaveras
se toman su ponche.
chumbala, cachumbala, cachumbala.

Cuando el reloj
marca las doce,
las calaveras
se ponen en pose,
chumbala, cachumbala, cachumbala.

Cuando el reloj
marca las cero,
las calaveras
regresan a su agujero.
chumbala, cachumbala, cachumbala.²⁶

Las fórmulas de sorteo también utilizan serie numéricas ascendentes, aunque la numeración es irregular en su longitud, pues estará determinada por el contexto de la rima, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

En la calle del ocho
me encontré a Pinocho
y me dijo que contara
del uno al ocho:
1,2,3,4,5,6,7 y 8.²⁷

Pin uno, pin dos,
 pin tres, pin cuatro,
 pin cinco, pin seis,
 pin siete, pin ocho,
 dan las ocho
 con un palo retemocho,
 bolillo, telera, pambazo y afuera. ²⁸

La gallina popujada
 puso un huevo en la cebada,
 puso uno, puso dos, puso tres,
 puso cuatro, puso cinco, puso seis,
 puso siete, puso ocho,
 y te me vas a buscar tu bizcocho. ²⁹

La manzana se paseaba
 de la sala al comedor,
 no me maten con cuchillo,
 mátame con tenedor,
 chiquita bonita, caña, caña,
 te quiere tu papi, caña, caña,
 ¿Te quieres salir de aquí?
 Caña, caña, manzana podrida,
 uno, dos, tres y salida,
 alza la capa y escápate tú ³⁰

II. Ordinal

Primero marinero,
 segundo rey del mundo,
 tercero tesorero,
 cuarto lagarto,
 quinto piojinto,
 niño bonito,
 sortijerito,
 tonto y larguito,
 lame platito
 y mata piojito. ³¹

El ejemplo anterior destaca por ser de numeración ordinal. Parece estructurarse en pareados con rima consonante, únicamente la última estrofa es de tres líneas versales. La información adicional a la enumeración claramente indica que es un juego digital.

d) Sustitución vocálica

En este tipo de serie, las vocales de todas las palabras en el canto son sustituidas por una sola, siguiendo el orden ascendente de la serie vocálica: *a, e, i, o, u*. De esta manera se genera un fenómeno interesante, puesto que al enunciar el canto, la mente simultáneamente "oye" las vocales correctas en un dualismo lúdico.

Los siguientes tres ejemplos son relativamente sencillos: una sola frase estructura el canto. Inicialmente se enuncia la frase, puede existir o no la repetición de algunos de sus elementos: posteriormente se enuncia nuevamente la misma frase o bien, se presenta con hipérbaton.

La mar estaba serena
serena estaba la mar,
la mar estaba serena
serena estaba la mar.

Le mer estebe serene
serene estebe le mer,
le mer estebe serene
serene estebe le mer,

Li mir istibi sirini
sirini istibi li mir,
li mir istibi sirini
sirini istibi li mir.

Lo mor ostobo sorono
sorono ostobo lo mor,
lo mor ostobo sorono
sorono ostobo lo mor.

Lu mur ustubu surunu
surunu ustubu lu mur,
lu mur ustubu surunu
surunu ustubu lu mur.³² ≡

Una mosca parada en la pared,
 en la pared, en la pared,
 una mosca, una mosca,
 una mosca parada en la pared.

Ene mesque perede en le pered,
 en le pered, en le pered,
 ene mesque, ene mesque,
 ene mesque perede en le pered.

Ini misqui piridi in li pirid,
 in li pirid, in li pirid,
 ini misqui, ini misqui,
 ini misqui piridi in li pirid.

Ono mosco porodo on lo porod,
 on lo porod, on lo porod,
 ono mosco, ono mosco,
 ono mosco porodo on lo porod.

Unu muscu purudu un lu purud,
 un lu purud, un lu purud,
 unu muscu, unu muscu,
 unu muscu purudu un lu purud.³³ ≡

París se quema, se quema París,
 París se quema, se quema, se quema,
 se quema París.

Parás sa cama, sa cama Parás,
 Parás sa cama, sa cama, sa cama,
 sa cama Parás.

Perés se queme, se queme Perés,
 Perés se queme, se queme, se queme,
 se queme Perés.

Piris si quimi, si quimi Pirís,
 Pirís si quimi, si quimi, si quimi,
 si quimi Pirís..

Porós so como, so como Porós,
 Porós so como, so como, so como,
 so como Porós.

Purús su cumu, su cumu Purús,
 Purús su cumu, su cumu, su cumu,
 su cumu Purús.³⁴

El siguiente canto posee un mayor desarrollo narrativo, es relativamente de reciente creación y puede ser entonado sin la sustitución vocálica: sin embargo la compositora, intencionalmente ha utilizado este recurso.

La mosca glotona
 parada en mi nariz,
 zumbaba, zumbaba
 me hacía infeliz.
 de repente voló
 no supe qué pasó.
 sólo vi que cayó
 en mi sopa de frijol.

La masca glatana
 parada an ma naraz,
 zambaba, zambaba
 ma hasáa anfálaz.
 da rapanta valá
 na sapa ca pasá,
 sala va ca cayá
 an ma sapa da frajal.

Le mesque gletene
 perede en me nerez,
 zembebe, zembebe
 me hecee enfelez.
 de repente velé
 ne sepe que pesé
 sele ve que queyé
 en me sepe de frejel.

Li misqui glitini
 piridi in mi niriz
 zimbibi, zimbibi
 mi hici infiliz
 de ripinti vili
 ni sipi qui pisi,
 sili vi qui quiyi

in mi sipi di frijil.

Lo mosco glotono
porodo on mo noroz,
zombobo, zombobo
mo hosóo onfolóz,
do roponto voló
no sopo co posó,
sólo vo co coyó
on mo sopo de frojol.

Lu muscu glutunu
purudu un mu nuruz
zumbubu, zumbubu
mu husúu unfulúz,
du rupuntu vulú
nu supu cú pusú,
súlu vu cu cuyú
un mu supu du fruJul.³⁵ ≡

e) Temporal

Las series temporales generalmente se refieren a los días de la semana o los meses del año; las horas también conforman una medida temporal, pero por su relación directa con los números, se consideró más apropiado clasificarlas como series numéricas.

En los siguientes ejemplos, se puede apreciar que los días de la semana y los meses del año, aparecen de manera individual, enunciados como parte de la serie, sin ningún complemento.

Papandoro, oro, oro,
¿Cuántos días has estado en Francia?
Lunes, martes, miércoles, jueves,
viernes, sábado, domingo
y otra vez lunes.³⁶

Si la guerra no se acaba,
la culpa la tienes tú,
por andar en la alameda
con tu pañuelito azul.

enero, febrero, marzo,
abril, mayo.³⁷

La vaca lechera
le dijo al lechero:
págame la renta
del mes de enero,
febrero, marzo, abril,
mayo, junio, julio,
agosto, septiembre,
octubre, noviembre,
diciembre.³⁸

Esto no siempre ocurre así: en el siguiente canto existe una secuencia adicional de oficios que depende de la serie semanal. Estos casos son muy frecuentes. Esquema: Lunes - oficio determinado, martes - oficio determinado, miércoles - oficio determinado...

Lunes antes de almorzar
a una niña invité a jugar,
me dijo que no podía jugar
porque tenía que lavar,
así lavaba, así, así,
así lavaba que yo la vi.

Martes antes de almorzar
a una niña invité a jugar,
me dijo que no podía jugar
porque tenía que coser,
así cosía, así, así,
así cosía que yo la vi.

Miércoles antes de almorzar
a una niña invité a jugar,
me dijo que no podía jugar
porque tenía que tortear,
así torteaba así, así,
así torteaba que yo la vi.³⁹ ≡

[...]

f) Vocálica

En el primer ejemplo se atribuye a cada vocal un sonido "onomatopéyico" de risa que, por supuesto, está determinado por la misma.

Esquema: *a*-onomatopeya de *a*, *e*-onomatopeya de *e*, y así sucesivamente.

Y así se ríe la *a*:
 ja, ja, ja, ja,
 y así se ríe la *e*:
 je, je, je, je,
 pero ríe más la *i*
 porque se parece a ti,
 ji, ji, ji, ji,
 y así se ríe la *o*:
 jo, jo, jo, jo
 pero no ríe la *u*,
 ¿Y por qué no ríe la *u*?
 Porque el burro sabe más que tú.⁴⁰ ≡

El siguiente ejemplo hace alarde de elaboración poética en torno a las vocales, versificado en estrofas de rima consonante y asonante.

A, a, a, mi gatito cojo está
 no sé si sanará
 o si no se morirá
A, a, a, mi gatito cojo está.

E, e, e, a mí me gusta el café
 no sé si lo tomaré
 o si lo dejaré
E, e, e, a mí me gusta el café.

I, i, i, el sombrero lo vendí
 y saqué un maravedí
 y enseguida lo perdí,
I, i, i, el sombrero lo vendí.

O, o, o, mi hermanita bordó
 un manto preciosó,

pa' la virgen de la O
O, o, o, mi hermanita bordó.

U, u, u, la niña del Perú,
vestidita de azul,
con su traje andaluz
U, u, u, la niña del Perú.⁴¹

La siguiente ronda, es una bella combinación de varios cantos, entre los cuales se destacan dos series: esta es la razón por la que se transcribe íntegramente.

A la canasta del chile verde
carne de puerco para comer
me hago chiquito, me hago grandote
con este pie, con este otro,
con esta mano, con esta otra.
voy, voy, voy...
El tango tarangotango,
el tango tarangoté,
arriba la cafetera
que se me cayó el café,
me puse a lavar la ropa
a ver qué color me daba,
y cuando la lavaba,
más negra me quedaba.
La ma, la ma, la máquina de coser,
la tu, la tu, la tuve que componer.
¡Ay Mariquita cómo te ves
con tu vestido al revés!
Cereza, corona, media vuelta,
plata, platero,
la hija del chocolatero.
La *u*, Mariquita ya se va,
la *e* Mariquita ya se fue,
la *i*, Mariquita ya está aquí,
la *o*, Mariquita ya se ahogó,
la *u*, Mariquita eres tú.
Mamá, papá,
Pepito me quiere pegar,
¿Por qué?, ¿Por qué?
Por algo ha de ser.⁴² ≡

La primera serie aparece al inicio del canto y es de tipo corporal; la segunda, desarrollada en su totalidad, es una serie vocálica ascendente, variante de la popular rima: "el burro" que se presenta a continuación.

A, el burro se va
 E, el burro se fue
 I, el burro está aquí
 O, el burro se ahogó
 U, el burro eres tú.⁴³

"El burro" puede considerarse modelo de algunos cantos como "la risa de las vocales". (vid infra, p.65)

B Estructura Aglutinante

a) Corporal

En el siguiente canto no se puede precisar la dirección ascendente o descendente, puesto que el orden en que generalmente se juega es: una mano, la otra, un pie, el otro, la cabeza, todo el cuerpo. Como ya se mencionó anteriormente, no existe tendencia directriz en las partes del cuerpo a ejercitar. Sin embargo, su carácter aglutinante lo ubica en esta sección. Nótese que la aglutinación no se presenta en el orden descendente acostumbrado sino que los elementos se aglutinan siguiendo el orden de aparición.

Este es el juego del calentamiento,
 hay que seguir la orden del sargento.
 ¡Jinetes a la carga! ¡Una mano!
 Este es el juego del calentamiento
 hay que seguir la orden del sargento,
 ¡Jinetes a la carga! ¡Una mano, la otra!
 Este es el juego del calentamiento,
 hay que seguir la orden del sargento,
 ¡Jinetes a la carga! ¡Una mano, la otra, un pie!⁴⁴ =
 [...]

b) Numérica

El siguiente ejemplo se considera ascendente porque los números se presentan del 1 al 10: " de la una a las dos...". Por el contrario, la aglutinación se realiza de manera descendente: " ni dos, ni una, ni media ni cero..."

De la una a las dos voy más a las dos
ni dos, ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las dos a las tres, voy más a las tres,
ni tres, ni dos, ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las tres a las cuatro voy más a las cuatro,
ni cuatro, ni tres, ni dos, ni una, ni media,
ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las cuatro a las cinco voy más a las cinco,
ni cinco, ni cuatro, ni tres, ni dos, ni una,
ni media, ni cero ni nada,
ni nada, ni nada.

De las cinco a las seis voy más a las seis,
ni seis, ni cinco, ni cuatro, ni tres, ni dos,
ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las seis a las siete voy más a las siete,
ni siete, ni seis, ni cinco, ni cuatro, ni tres,
ni dos, ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las siete a las ocho voy más a las ocho,
ni ocho, ni siete, ni seis, ni cinco, ni cuatro, ni tres,
ni dos, ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las ocho a las nueve voy más a las nueve,
ni nueve, ni ocho, ni siete, ni seis, ni cinco, ni cuatro,
ni tres, ni dos, ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

De las nueve a las diez voy más a las diez,
ni diez, ni nueve, ni ocho, ni siete, ni seis, ni cinco,
ni cuatro, ni tres, ni dos, ni una, ni media, ni cero, ni nada,
ni nada, ni nada.

¡Qué bonitas mañanitas tocan en Guadalajara! ⁴⁵ ≡

Variante:

Se levanta la niña a la una
 porque viene la madrugada,
 se levanta la niña a la una,
 la media, la cero, la nada.
 ¡Ay qué linda es la madrugada!
 Se levanta la niña a las dos
 porque llega la madrugada,
 se levanta la niña a las dos,
 la una, la media, la cero, la nada,
 ¡Ay qué linda es la madrugada!
 Se levanta la niña a las tres⁴⁶
 [...]

c) Vestimenta

La serie de vestimenta se clasifica de acuerdo al orden corporal. En este caso la serie es ascendente, puesto que la vestimenta se enuncia de abajo hacia arriba: zapatos → sotana. La aglutinación, al realizarse a partir del último elemento enunciado, tendrá un orden descendente: sotana → chaleco → camisa → calzones → calcetas → zapatos. Además la vestimenta presenta un atributo que rimará con ella: calcetas – soletas.

El cura no va a la iglesia,
 la niña dirá por qué:
 - porque no tiene zapatos,
 zapatos yo le daré.
 los zapatos con tacón,
 y aquél bastón.

El cura no va a la iglesia,
 la niña dirá porqué:
 - porque no tiene calcetas,
 calcetas yo le daré.
 Las calcetas con soletas,
 los zapatos con tacón,
 y aquél bastón.

El cura no va a la iglesia
 la niña dirá por qué,

- porque no tiene calzones,
calzones yo le daré.
Los calzones con botones,
las calcetas con soletas,
los zapatos con tacón,
y aquél bastón.

El cura no va a la iglesia,
la niña dirá por qué:
- porque no tiene camisa,
camisa yo le daré.
La camisa ya está lista,
los calzones con botones,
las calcetas con soletas,
los zapatos con tacón
y aquél bastón.

El cura no va a la iglesia,
la niña dirá por qué:
- porque no tiene chaleco,
chaleco yo le daré.
El chaleco con su fleco,
la camisa ya está lista,
los calzones con botones,
las calcetas con soletas,
los zapatos con tacón,
y aquél bastón.

El cura no va a la iglesia,
la niña dirá por qué:
- porque no tiene sotana,
sotana yo le daré.
La sotana es de lana,
el chaleco con su fleco,
la camisa ya está lista,
los calzones con botones,
las calcetas con soletas,
los zapatos con tacón,
y aquél bastón.⁴⁷

d) Vocálica

La aglutinación en las vocales aparece muy rara vez: el único canto recopilado, apenas sugiere una aglutinación, y de hecho parece ser que las

silabas con *i* están encadenando a las otras sílabas vocálicas. Por otra parte en esta rima parece existir un juego en la sustitución consonántica.

La, le *li*,
li, lo lu,
 ta, te, *ti*,⁴⁸
ti to, tu.

3.2.2 Series descendentes

A Estructura Lineal

a) Corporal

En el siguiente canto, las partes del cuerpo no presentan un elemento adicional y simplemente realizan un movimiento, constituye un ejemplo perfecto de secuencia corporal descendente:

Un burro muy pequeño
 y orondo al caminar,
 movía la cabeza
 pues le gustaba más,
 ía, ía, ía, ía, ía.
 Un burro muy pequeño
 y orondo al caminar,
 movía los hombritos
 pues le gustaba más,
 ía, ía, ía, ía, ía, ía.
 Un burro muy pequeño
 y orondo al caminar,
 movía la pancita
 pues le gustaba más,
 ía, ía, ía, ía, ía,
 Un burro muy pequeño
 y orondo al caminar,
 movía las patitas
 pues le gustaba más,
 ía, ía, ía, ía, ía,⁴⁹ ≡

" La tía Mónica" contiene elementos corporales y de vestimenta: cabeza-sombrero. Sin embargo se clasifica como corporal, porque, en principio, el

movimiento de la vestimenta es resultante del movimiento del cuerpo. A menudo se realiza una selección de elementos de acuerdo al gusto del intérprete, como ya se ha mencionado, de vestimenta o corporales, sin presentar un orden determinado.

Yo tengo una tía
la tía Mónica,
que cuando va al mercado
le dicen la, la, la.
Así mueve el sombrero
así, así, así.

Yo tengo una tía
la tía Mónica,
que cuando va al mercado
le dicen la, la, la.
Así mueve la cabeza
así, así, así.

Yo tengo una tía
la tía Mónica,
que cuando va al mercado
le dicen la, la, la.
Así mueve los brazos,
así, así, así.

Yo tengo una tía
la tía Mónica,
que cuando va al mercado
le dicen la, la, la.
Así mueve la cintura,
así, así, así.

Yo tengo una tía
la tía Mónica,
que cuando va al mercado
le dicen la, la, la.
Así mueve las piernas,
así, así, así.

Yo tengo una tía
la tía Mónica,
que cuando va al mercado.

le dicen la, la, la,
 Así mueve los pies,
 así, así, así.⁵⁰ ≡

b) Numérica

Los cantos con series numéricas descendentes son ideales para enseñar a los niños a restar. Los dos cantos siguientes contienen un conjunto dado al que se le va restando un elemento cada vez. En el segundo caso el motivo que resta a los elementos formará rima con el resultado de esa sustracción: nueve-nueve.

Cinco pelotitas
 formadas en hilera
 una va saltando
 y se queda fuera.

Cuatro pelotitas [...]
 Tres pelotitas [...]
 Dos pelotitas [...]

Una pelotita
 tan solo nos queda
 Ésta va saltando
 y se queda fuera.⁵¹ ≡

Yo tenía diez perritos,
 uno se cayó en la nieve;
 ya no más me quedan nueve,
 nueve, nueve, nueve.

De los nueve que quedaban,
 uno se tragó el bizcocho;
 ya no más me quedan ocho,
 ocho, ocho, ocho.

De los ocho que quedaban,
 uno se tronchó el machete;
 ya no más me quedan siete,
 siete, siete, siete

De los siete que quedaban,
 uno se quemó los pies;
 ya no más me quedan seis.
 seis, seis, seis.

De los seis que me quedaban,
 uno se mató de un brinco;
 ya no más me quedan cinco.
 cinco, cinco, cinco.

De los cinco que quedaban,
 uno se marchó al teatro;
 ya no más me quedan cuatro.
 cuatro, cuatro, cuatro.

De los cuatro que quedaban,
 uno se volteó al revés;
 ya nomás me quedan tres.
 tres, tres, tres.

De los tres que me quedaban,
 uno se murió de tos;
 ya no más me quedan dos.
 dos, dos, dos.

De los dos que me quedaban,
 uno se murió de ayuno;
 ya no más me queda uno.
 uno, uno, uno.

Este uno que quedaba,
 se lo llevó mi cuñada;
 ya no queda nada.
 nada, nada, nada.

Cuando ya no tenía nada,
 la perra creó otra vez;
 ahora ya tengo otros diez.
 diez, diez, diez. ⁵² ≡

c) Vestimenta

El siguiente ejemplo se caracteriza porque la vestimenta se presenta en forma individual, esto es, sin acompañar a la parte del cuerpo correspondiente.

La vestimenta se complementa con una acción que rima con ella. La rima se presenta indistintamente, consonante o asonante:

Dicen que los monos
no usan sombrero
porque los monos chicos
lo tiran por el suelo
¡Qué bien que le vino!
¡ Qué bien que le va!
¡Que viva la alegría!
¡Ja, ja, ja, ja, ja!

Dicen que los monos
no usan camisa
porque los monos chicos
se mueren de la risa
¡Qué bien que le vino [...]

Dicen que los monos
no usan corbata
porque los monos chicos
la pisan con la pata
¡Qué bien que le vino [...]

Dicen que los monos
no usan calzoncillos
porque los monos chicos
los dejan amarillos
¡Qué bien que le vino [...]

Dicen que los monos
no usan pantalones
porque los monos chicos
se ponen barrigones
¡Qué bien que le vino [...]

Dicen que los monos
no usan calcetines
porque los monos chicos
los usan de patines
¡Qué bien que le vino [...]

Dicen que los monos
no usan zapatos
porque los monos chicos

caminan como patos
 ¡Qué bien que le vino [...] ⁵³ ≡

B Estructura aglutinante

a) Corporal

El juego del calentamiento a pesar de que ya ha sido ubicado dentro de otra categoría, también cubre el perfil de esta clasificación, puesto que es aglutinante, independientemente al orden serial que posea. Solamente se menciona puesto que ya se presentó líneas arriba (vid .supra. p 67.)

Con "El burro enfermo" se da por terminada la clasificación y descripción de los cantos de seriación. En este canto existe una serie corporal descendente principa: cabeza → pezuñas. La complementa una secuencia combinada de elementos (gorrita gruesa, tiesas, tecito de anís, etc.) sobre la que se realiza la aglutinación. Se considera serie descendente corporal, puesto que las partes del cuerpo marcan la pauta para la aglutinación de los elementos secundarios. La estrofa final presenta al conjunto de los elementos corporales en un todo.

A mi burro, a mi burro
 le duele la cabeza,
 el médico le manda
 una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
 le duelen las orejas
 el médico le manda
 que las ponga muy tiesas,
 una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
 le duelen los ojitos,
 el médico le manda
 un par de anteojitos,

que las ponga muy tiesas,
una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
le duele la nariz,
el médico le manda
un tecito de anís,
un par de anteojitos,
que las ponga muy tiesas,
una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
le duele la garganta,
el médico le manda
una bufanda blanca,
un tecito de anís,
un par de anteojitos,
que las ponga muy tiesas,
una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
le duele el corazón,
el médico le manda
gotitas de limón,
una bufanda blanca,
un tecito de anís,
un par de anteojitos,
que las ponga muy tiesas,
una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
le duele la guaguüta,
el médico le manda
chaquetita amarilla,
gotitas de limón,
una bufanda blanca,
un tecito de anís,
un par de anteojitos,
que las ponga muy tiesas,
una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
le duelen las rodillas,
el médico le manda
que haga sentadillas,
que usara una fajita,
gotitas de limón,

un tecito de anís,
 un par de anteojitos,
 que las ponga muy tiesas,
 una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
 le duelen las pezuñas,
 el médico le manda
 que se corte las uñas,
 que haga sentadillas,
 que usara una fajita,
 gotitas de limón,
 una bufanda blanca,
 un tecito de anís,
 un par de anteojitos,
 que las ponga muy tiesas,
 una gorrita gruesa, zapatito lila.

A mi burro, a mi burro
 le duele todo el cuerpo,
 el médico lo manda
 directo al cementerio,
 que se corte las uñas,
 que haga sentadillas,
 que usara una fajita,
 gotitas de limón,
 una bufanda blanca,
 un tecito de anís,
 un par de anteojitos,
 que las ponga muy tiesas,
 una gorrita gruesa, zapatito lila. ⁵⁴ =

3.3 LAS SECUENCIAS

Como ya se mencionó líneas arriba, al realizar un análisis de los cantos secuenciales, se perciben dos funciones principales en elementos de las secuencias: sugerir una distribución lógica en el espacio, al ubicarse cada uno de ellos, por ejemplo, "dentro de x", "a un lado de x", "conteniendo a x"; o bien, al ejercer una acción sobre, y/o padecer la acción, de un elemento vecino. Existen cantos que únicamente muestran la distribución: En Roma hay una

calle, en la calle hay una casa, en la casa hay un patio... Existen otros cantos que combinan la distribución con una acción: este es el ratón que royó el cordón de las llaves, de las puertas, del castillo de Chuchurumbé. Para su clasificación se optó por considerar a los cantos que presentan esta combinación como secuencias de acción. Por lo que las secuencias se clasificarán en: Secuencias espaciales o distributivas y Secuencias de acción. Éstas a su vez, y de acuerdo a la presentación de sus elementos, tendrán una subclasificación: con encadenamiento, acumulativas o aglutinantes y cíclicas

SECUENCIAS DISTRIBUTIVAS

CON ENCADENAMIENTO

AGLUTINANTES

CÍCLICAS

AGLUTINANTES

SECUENCIAS DE ACCIÓN

CÍCLICAS

3.3.1 Secuencias espaciales o distributivas

Las secuencias espaciales o distributivas se caracterizan por presentar una imagen del elemento de acuerdo a su ubicación en el espacio y con respecto a otros elementos.

a) Con encadenamiento

El siguiente ejemplo está constituido en dos fases. En la primera fase se aprecia la paulatina ubicación espacial que se va desarrollando en los

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

elementos, para esto se hace necesario el encadenamiento: *casa- patio, patio-sala*. En la segunda fase, la enunciación de los elementos se revierte en la acción de saltar.

En Roma hay una calle,
 en la calle hay una casa,
 en la casa hay un patio,
 en el patio hay una sala,
 en la sala hay un cuarto,
 en el cuarto hay una cama,
 en la cama hay una dama,
 junto a la cama hay una mesa,
 en la mesa hay una jaula,
 dentro de la jaula hay un loro.
 Saltó el loro,
 saltó la jaula,
 saltó la mesa,
 saltó la dama,
 saltó la cama,
 saltó el cuarto,
 saltó la sala,
 saltó el patio,
 saltó la casa,
 saltó la calle,
 y aquí tienes a Roma.⁵⁵

En las canciones siguientes, la ubicación espacial de los elementos se presenta en dos direcciones. Primero se realiza un acercamiento hasta el último elemento-objeto. En ese punto se retrocede hasta regresar al elemento inicial. El recurso principal es el encadenamiento: en la sala hay una *casa*, en la *casa* hay una mesa. “La plaza en Pamplona” parece ser una variante de “En Roma hay una calle”.

En Pamplona hay una plaza,
 en la plaza hay una casa
 en la casa, una escoba,
 en la escoba una estaca,
 en la estaca, una lora,
 la lora en la estaca

la estaca en la escoba,
 la escoba en la casa,
 la casa en la plaza,
 La plaza en Pamplona. ⁵⁶

Tengo una casa en la sierra,
 en la sierra hay una casa
 en la casa hay una sala,
 en la sala hay una mesa,
 en la mesa una bandeja,
 en la bandeja una carpeta,
 en la carpeta una carta,
 en la carta una foto,
 en la foto, tu cara
 tu cara en la foto,
 tu foto en la carta,
 la carta en la carpeta,
 la carpeta en la bandeja,
 la bandeja en la mesa,
 la mesa en la sala,
 la sala en la casa,
 la casa en la sierra. ⁵⁷

b) Aglutinantes

En los dos ejemplos recopilados se puede apreciar que existe una sola dirección en la ubicación espacial de los elementos. Solamente se realiza un acercamiento hasta el último elemento-objeto, pero se deben ir acumulando los demás elementos de la secuencia en un orden determinado.

Hay un hoyo en el fondo de la mar
 Hay un palo, en el hoyo, en el fondo de la mar,
 Hay un clavo en el palo en el hoyo en el fondo de la mar.
 Hay un hilo en el clavo en el palo en el hoyo en el fondo de la mar.
 Hay un nudo en el hilo en el clavo en el palo en el hoyo en el fondo de la mar.
 Hay un dedo en el nudo en el hilo en el clavo en el palo en el hoyo en el fondo de la mar.
 Hay una uña en el dedo en el nudo en el hilo en el clavo en el palo en el hoyo en el fondo de la mar.

Hay una mancha en la uña en el dedo en el nudo en el hilo en
el clavo en el palo en el hoyo en el fondo de la mar.⁵⁸

Este es el árbol que está en tu jardín.

Esta es la rama
del árbol que está en tu jardín.

Este es el nido
que está en la rama
del árbol que está en tu jardín.

Esta es el ave
que vive en el nido
que está en la rama
del árbol que está en tu jardín.

Esta es la pluma
del ave
que vive en el nido
que está en la rama
del árbol que está en tu jardín.

Este es el aire
que sopla la pluma
del ave
que vive en el nido
que está en la rama
del árbol que está en tu jardín.

Este es el fuego
que aviva el aire
que sopla la pluma
del ave
que vive en el nido
que está en la rama
del árbol que está en tu jardín.

Esta es la chancía
que apaga el fuego
que aviva el aire
que sopla la pluma
del ave
que vive en el nido
que está en la rama
del árbol que está en tu jardín.⁵⁹

c) Cíclicas

Esta rima es una versión cíclica del ejemplo. "La calle de Roma" (vid.
infra. p. 80) en la que además se realiza un acercamiento al elemento- objeto,

que usualmente disminuye de tamaño: niña, moño, pulga, bacteria. El elemento final retoma el inicio de la rima, esto la hace cíclica.

Esta es la llave de Roma y toma:
 en Roma hay una calle,
 en la calle una casa,
 en la casa un zaguán,
 en el zaguán, un pasillo,
 en el pasillo, una puerta,
 en la puerta, una ventana,
 en la ventana, una niña,
 en la niña, un moño,
 en el moño, una pulga,
 en la pulga, una bacteria,
 en la bacteria, un letrero,
 en el letrero, un anuncio,
 en el anuncio dice:
 Ésta es la llave de Roma y toma... ⁶⁰

3.3.2 Secuencias de Acción

En las secuencias de acción los elementos constituirán, en momentos diferentes, sujeto y objeto directo de una acción determinada. En algunos casos no aparece el verbo. También parece existir en ellas una tendencia a la complejidad, ya sea por aglutinación o haciéndose cíclicas, es probable que esta sea la causa de no haber encontrado ejemplos de secuencias de acción con elementos lineales.

a) Aglutinantes

En los dos ejemplos siguientes, la presentación de los elementos se realiza por medio del adjetivo demostrativo; los verbos aparecen indistintamente en infinitivo, presente y/o pretérito. Y únicamente se recrea la acción que ya han realizado y/o sufrido dichos miembros.

Esta es la botella de vino
que guarda en su casa el vecino.

Este es el tapón de tapar
la botella de vino
que guarda en su casa el vecino.

Este es el cordón de liar
el tapón de tapar
la botella de vino
que guarda en su casa el vecino.

Esta es la tijera de cortar
el cordón de liar
el tapón de tapar
la botella de vino
que guarda en su casa el vecino.

Y este es el borracho ladrón
que corta el cordón,
que suelta el tapón,
que empina el porrón
y se bebe el vino
que guarda en su casa el vecino. ⁶¹

Este es el castillo de Chuchurumbé.
Estas son las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Estas son las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el ratón
que royó el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el gato
que se comió al ratón
que royó el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el perro
que mordió al gato
que se comió al ratón
que royó el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el palo
que le pegó al perro
que mordió al gato
que se comió al ratón
que royó el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el fuego
que quemó al palo,
que le pegó al perro,
que mordió al gato,
que se comió al ratón,
que royó el cordón
de las llaves,
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Esta es el agua
que apagó al fuego,
que quemó al palo,
que le pegó al perro,
que mordió al gato,
que se comió al ratón
que royó el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.

Este es el hombre
que se tomó el agua
que apagó el fuego
que quemó al palo
que le pegó al perro
que mordió al gato
que se comió al ratón
que royó el cordón
de las llaves
de las puertas
del castillo de Chuchurumbé.⁶²

Ahora se presentan dos versiones de la rima "El real y medio", recopiladas por Vicente T. Mendoza. Cada versión ha desarrollado sus propias variantes. (v. notas)

Con real y medio que traigo y que tengo
 compré un ropero,
 Tengo la ropa, tengo el ropero,
 y siempre tengo mismo dinero.
 Con real y medio que traigo y que tengo
 compro la novia, compro a mi suegro
 y siempre tengo mi mismo dinero.
 Con real y medio que traigo y que tengo
 todo lo puedo comprar,
 lo que no compro es a mi suegra
 porque a su chancía le tengo miedo
 por eso me guardo mi mismo dinero.⁶³

Con real y medio compré una pava.
 y la pava tuvo un pavito,
 tengo la pava, tengo el pavito
 y siempre tengo mi real y medio.

Con real y medio compré una gata.
 y la gata tuvo un gatito
 tengo la gata, tengo el gatito,
 tengo la pava, tengo el pavito,
 y siempre tengo mi real y medio.

Con real y medio compré una chiva,
 y la chiva tuvo un chivito,
 tengo la chiva, tengo el chivito,
 tengo la gata, tengo el gatito,
 tengo la pava, tengo el pavito,
 y siempre tengo mi real y medio.

Con real y medio compré una lora,
 y la lora tuvo un lorito,
 tengo la lora, tengo el lorito
 tengo la chiva, tengo el chivito,
 tengo la gata, tengo el gatito
 tengo la pava, tengo el pavito
 y siempre tengo mi real y medio.

Con real y medio compré una gallina,
 y la gallina tuvo un pollito,

tengo la gallina, tengo el pollito,
 tengo la lora, tengo el lorito,
 tengo la chiva, tengo el chivito,
 tengo la gata, tengo el gatito,
 tengo la pava, tengo el pavito
 y siempre tengo mi real y medio. ⁶⁴

En "La bella hortelana" existe una secuencia de acciones relativas a la cosecha y a la elaboración de los alimentos. El adverbio de modo parece sugerir la mímica de la acción:

Siembra el haba la bella hortelana,
 cuando la siembra la siembra así,
 si la siembra poco a poco
 luego pone las manos así.

Riega el haba la bella hortelana,
 cuando la riega la riega así,
 si la riega poco a poco
 luego pone las manos así,
 la siembra así, la riega así.

Corta el haba la bella hortelana,
 cuando la corta la corta así,
 si la corta poco a poco
 luego pone las manos así,
 la siembra así, la riega así,
 la corta así.

Hierve el haba la bella hortelana,
 cuando la hierve la hierve así,
 si la hierve poco a poco
 luego pone las manos así,
 la siembra así, la riega así,
 la corta así, la hierve así.

Muele el haba la bella hortelana,
 cuando la muele la muele así,
 si la muele poco a poco,
 luego pone las manos así,
 la siembra así, la riega así,
 la corta así, la hierve así,
 la muele así.

Come el haba la bella hortelana
 cuando la come la come así,
 si la come poco a poco,
 luego pone las manos así,
 la siembra así, la riega así,
 la corta así, la hierva así,
 la muele así, la come así.⁶⁵

Los dos ejemplos siguientes guardan una estrecha relación. El sujeto en ambos cantos no es igual, sin embargo, más adelante, las rimas ya comparten una idéntica secuencia de elementos: ratón, gato, perro, palo, fuego, agua. La acción ejercida por éstos, tampoco será la misma. Mientras que en "la rana" todos los elementos deben hacer callar al vecino, en "la chiva" cada elemento realiza una acción acorde a su naturaleza. Con la intención de apreciar las similitudes y diferencias existentes entre los dos cantos, éstos se presentan en su totalidad. "El castillo de Chuchurumbé" (vid. infra p. 84) también posee elementos comunes a estos ejemplos.

Estaba la rana cantando debajo del agua,
 cuando la rana salió a cantar
 vino la mosca y la hizo callar.

La mosca a la rana
 que estaba sentada cantando debajo del agua,
 cuando la mosca salió a cantar
 vino el ratón y la hizo callar.

El ratón a la mosca,
 la mosca a la rana
 que estaba cantando debajo del agua,
 cuando el ratón salió a cantar
 vino el gato y lo hizo callar.

El gato al ratón,
 el ratón a la mosca,
 la mosca a la rana,
 que estaba cantando debajo del agua,

cuando el gato salió a cantar
vino el perro y lo hizo callar.

El perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la mosca,
la mosca a la rana
que estaba cantando debajo del agua,
cuando el perro salió a cantar
vino el palo y lo hizo callar.

El palo al perro,
el perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la mosca,
la mosca a la rana
que estaba sentada cantando debajo del agua,
cuando el palo salió a cantar
vino el fuego y lo hizo callar.

El fuego al palo,
el palo al perro,
el perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la mosca,
la mosca a la rana
que estaba sentada cantando debajo del agua,
cuando el fuego salió a cantar
vino el agua y la hizo callar.

El agua al fuego,
el fuego al palo,
el palo al perro,
el perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la mosca,
la mosca a la rana
que estaba sentada cantando debajo del agua,
cuando el agua salió a cantar
vino la llave y la hizo callar. ⁶⁶ =

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
¡Sal de ahí, de ese lugar!
Llamaremos al ratón
para que saque a la chiva.

El ratón no quiere sacar la chiva,
la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
¡Sal de ahí de ese lugar!
Llamaremos al gato
para que se coma al ratón.
El gato no quiere comerse al ratón,
el ratón no quiere sacar la chiva,
la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
¡Sal de ahí, de ese lugar!
Llamaremos al perro
para que muerda al gato.
El perro no quiere morder al gato,
el gato no quiere comerse al ratón,
el ratón no quiere sacar la chiva,
la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
¡Sal de ahí, de ese lugar!
Llamaremos al palo
para que le pegue al perro.
El palo no quiere pegarle al perro,
el perro no quiere morder al gato,
el gato no quiere comerse al ratón,
el ratón no quiere sacar la chiva,
la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
¡Sal de ahí, de ese lugar!
Llamaremos al fuego
para que quemé al palo.
El fuego no quiere quemar al palo,
el palo no quiere pegarle al perro,
el perro no quiere morder al gato,
el gato no quiere comerse al ratón,
el ratón no quiere sacar la chiva,
la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
¡Sal de ahí, de ese lugar!
Llamaremos al agua
para que apague al fuego.
El agua no quiere apagar al fuego,
el fuego no quiere quemar al palo,

el palo no quiere pegarle al perro,
 el perro no quiere morder al gato,
 el gato no quiere comerse al ratón,
 el ratón no quiere sacar la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
 ¡ Sal de ahí, de ese lugar!
 Llamaremos al toro
 para que beba el agua.

El toro no quiere beber el agua,
 el agua no quiere apagar al fuego,
 el fuego no quiere quemar al palo,
 el palo no quiere pegarle al perro,
 el perro no quiere morder al gato,
 el gato no quiere comerse al ratón,
 el ratón no quiere sacar la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
 ¡ Sal de ahí, de ese lugar!
 Llamaremos al hombre,
 para que mate al toro.

El hombre no quiere matar al toro,
 el toro no quiere beber el agua,
 el agua no quiere apagar al fuego,
 el fuego no quiere quemar al palo,
 el palo no quiere pegarle al perro,
 el perro no quiere morder al gato,
 el gato no quiere comerse al ratón,
 el ratón no quiere sacar la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí.

¡Sal de ahí, chiva, chivita!
 ¡Sal de ahí, de ese lugar!
 Llamaremos a la muerte
 para que se lleve al hombre.
 La muerte no quiere llevarse al hombre,
 el hombre no quiere matar al toro,
 el toro no quiere beber el agua,
 el agua no quiere apagar al fuego,
 el fuego no quiere quemar al palo,
 el palo no quiere pegarle al perro,
 el perro no quiere morder al gato,
 el gato no quiere comerse al ratón,
 el ratón no quiere sacar la chiva,
 la chiva no quiere salir de ahí. ⁶⁷ ≡

b) Cíclicas

El referente de este canto es la continuidad de la vida en el mundo. La secuencia se realiza por encadenamiento y el último elemento guarda una relación lógica con el primero, que lo hace cíclico.

La tierra,
 la tierra para macetas,
 macetas para las flores,
 las flores para las niñas,
 las niñas para los niños,
 los niños para el trabajo,
 trabajo para los burros,
 los burros para la leña,
 la leña para el fogón,
 fogón para el comal,
 comal para las tortillas,
 tortillas para comer,
 comer para vivir,
 vivir para morir,
 morir para la tierra,
 la tierra para macetas...⁶⁸ ≡

En este punto se da por finalizada la clasificación y presentación de las canciones infantiles de acuerdo a los conceptos serie- secuencia. A pesar de que la mayoría de las canciones pudieron situarse en una categoría determinada, existen algunos ejemplos, como los cantos de oficios e idiomas, que difícilmente cubren el perfil de serie o secuencia. Por esta razón, se realiza una clasificación en la que únicamente se toma en cuenta el todo paradigmático que es formado por diversos tipos de elementos, como ya se ha mencionado anteriormente.

3.4 EL PARADIGMA COMO EJE INTEGRAL EN ALGUNAS CANCIONES ENUMERATIVAS

El paradigma es, sin lugar a dudas, el eje integral por excelencia en las canciones enumerativas. El intérprete no sabe si el canto es una serie o una secuencia, pero sí diferencia un paradigma de otro, e incluso manifiesta su predilección por algunos de ellos. El paradigma es de fácil memorización y siempre está al alcance del intérprete; pues constituye, por sí solo un propósito específico en la educación del niño: vocales, partes del cuerpo, oficios, acciones, entre otros.

3.4.1 La clasificación de las canciones de acuerdo a la integración de sus elementos en un todo paradigmático

La clasificación de las canciones enumerativas también se puede realizar de acuerdo al paradigma que constituyen sus elementos. En este sentido, tendremos los paradigmas más conocidos como: vocales, números, partes del cuerpo, entre otros; además de idiomas, oficios y acciones varias.

Esta clasificación brindará una perspectiva de los elementos que constituyen la enumeración, vistos como parte de un todo, sin importar la relación que guardan entre ellos, ni el orden en que aparecen. Además brinda la oportunidad de clasificar algunos cantos cuyos elementos no cubren el perfil de serie, pero que sí pueden clasificarse en un todo paradigmático. Tales como, acciones, animales, idiomas, instrumentos musicales, oficios y topónimos. Se detallarán los paradigmas más frecuentes y se dará una breve ejemplificación de ellos. Es pertinente hacer notar que una buena parte de los cantos con

enumeración corporal, numérica, temporal y vocálica, ya han sido incluidos en la subdivisión paradigmática de las series. En los otros rubros, la cantidad de cantos que se presentan será más abundante.

Paradigma

- a) Acciones
- b) Animales
- c) Cuerpo humano
- d) Instrumentos musicales
- e) Juego idiomático
- f) Números
- g) Oficios
- h) Temporalidad
- i) Topónimos
- j) Vocales

a) Acciones

Los cantos de acciones toman la dimensión que el intérprete quiera darles, se pueden enumerar tres, seis o hasta diez acciones diferentes. Por lo general el tipo de acción responde directamente a las actividades infantiles: jugar, correr, saltar, bailar, entre otras. Sin embargo el segundo canto "San Serafín" ha sido utilizado por las educadoras para inculcar hábitos de aseo personal, por lo que se le han adaptado acciones como: me bañaré, me peinaré, mis dientes lavaré, entre otras.

Vuelen palomitas
vayan de viaje,
el que no se agache
se queda de guaje.
Vuelen palomitas
vayan de viaje,
el que no se siente
se queda de guaje.
Vuelen palomitas

vayan de viaje,
 el que no aplauda
 se queda de guaje.⁶⁹ ≡

San Serafin del monte,
 San Serafin cordero
 yo como buen cristiano
 me hincaré.

San Serafin del monte,
 San Serafin cordero
 yo como buen cristiano
 caminaré.

San Serafin de Monte,
 San Serafin cordero
 yo como buen cristiano
 brincaré.⁷⁰ ≡

En el siguiente ejemplo se enuncia un elemento, objeto circunstancial, con el que el sujeto realiza una acción que está relacionada directamente con la naturaleza de dicho elemento.

Con mi serrucho,
 serrucho, serrucho,
 con mi serrucho,
 serrucho yo.

Con mi martillo,
 martillo, martillo,
 con mi martillo,
 martillo yo.⁷¹ ≡

b) Animales

Existe una gran cantidad de canciones de animales en la lírica infantil. Dentro de esta categoría, un tema bastante explorado es el de los animales de la granja.

A continuación se presenta un ejemplo clásico con dos de sus variantes. La recopilación se efectuó en un lapso de tiempo amplio y en dos ciudades diferentes. La versión original fue elegida únicamente por el factor temporal. Si bien, los elementos enumerados con los animales, se realiza una recreación con las onomatopeyas de los mismos.

¡Vengan a ver mi granja que es hermosa!
 ¡Vengan a ver mi granja que es hermosa!
 El pollito hace así: pio, pio.
 ¡Vengan a ver mi granja que es hermosa!
 ¡Vengan a ver mi granja que es hermosa!
 y el gallo hace así: quiquiriquí.⁷² ≡

Variante:

¡Vengan a ver mi rancho que es hermoso!
 ¡Vengan a ver mi rancho que es hermoso!
 El pollito hace así: pio, pio [...] ⁷³ ≡

Variante:

Vengan a ver mi granja
 ¡Qué bonita es!
 El pollito hace así:
 Pio, pio [...] ⁷⁴

El canto siguiente requiere de un líder que elija los animales cuyas voces se van a entonar, esto se hace en el diálogo de la segunda estrofa.

Amo a mi primo
 mi primo vecino,
 amo a mi primo
 mi primo Germán.

- ¡Alto la música!
- ¿Qué pasa con esa música?
- Que el rey de Cucuruchao ordena que se ordene
- ¿Y qué ordena que se ordene?
- Que le hagan como pollitos:
- Pio, pio, pio, pio, pio, pio.

Amo a mi primo,
mi primo vecino ⁷⁵ ≡
[...]

c) Cuerpo humano

El ejemplo siguiente es una manera de realizar una misma acción con diferentes partes del cuerpo, esto se realiza en parejas; los jugadores unirán sus respectivos miembros corporales con los del compañero.

Saludar cabeza compañero,
saludar cabeza, cabeza saludar.
Saludar los hombros compañero,
saludar los hombros, los hombros saludar.
Saludar las manos compañero,
saludar las manos, las manos saludar.
Saludar espalda compañero,
saludar espalda, espalda saludar.
Saludar rodillas compañero,
saludar rodillas, rodillas saludar.
Saludar los pies compañero,
saludar los pies, los pies saludar. ⁷⁶ ≡

En el siguiente canto se detallan las partes del cuerpo del caballo y se realiza una aglutinación. La presentación corporal no presenta orden alguno; hociquito, ojitos, mirada, orejas, colita, patitas. La aglutinación se realiza desde el último al primer elemento enunciado: patitas, colita, orejas, mirada, ojitos, hociquito.

Tengo yo, tengo yo,
un caballo todo blanco.
tiene el hociquito blanco.
Tengo yo, tengo yo,
un caballo todo blanco.
tiene los ojitos negros,
tiene el hociquito blanco,
Tengo yo, tengo yo,

un caballo todo blanco.
 tiene la mirada dulce,
 tiene los ojitos negros,
 tiene el hociquito blanco.

Tengo yo, tengo yo,
 un caballo todo blanco.
 tiene las orejas cortas,
 tiene la mirada dulce,
 tiene los ojitos negros,
 tiene el hociquito blanco.

Tengo yo, tengo yo,
 un caballo todo blanco.
 tiene la colita larga,
 tiene las orejas cortas,
 tiene la mirada dulce,
 tiene los ojitos negros,
 tiene el hociquito blanco.

Tengo yo, tengo yo,
 un caballo todo blanco.
 tiene las patitas fuertes,
 tiene la colita larga,
 tiene las orejas cortas,
 tiene la mirada dulce,
 tiene los ojitos negros.
 tiene el hociquito blanco. 77

d) Instrumentos musicales

La mayoría de los cantos con el paradigma de instrumentos musicales utilizan la "onomatopeya" del instrumento. El elemento puede presentarse en forma lineal o aglutinada. Es interesante observar las diversas "onomatopeyas" que se utilizan para el mismo instrumento.

En la feria de Cepillín
 me encontré un acordeón,
 bon, bon el acordeón,
 chiquitín, chiquitín,
 en la feria de Cepillín.

En la feria de Cepillín
 me encontré una guitarra,
 tara, tara la guitarra

bon, bon el acordeón
chiquitín, chiquitín,
en la feria de Cepillín.

En la feria de Cepillín
me encontré un lindo piano,
clin, clin, un lindo piano,
tara, tara, la guitarra,
bon, bon el acordeón
chiquitín, chiquitín,
en la feria de Cepillín. ⁷⁸ ≡

Yo soy el músico
que toca la trompeta,
hace así, hace así...

Yo soy el músico
que toca la guitarra,
hace así, hace así...

Yo soy el músico
que toca la marimba,
hace así, hace así... ⁷⁹ ≡

Tengo una guitarra,
ran, ran, ran, ran,
y con mi guitarra
me pongo a cantar.

Yo tengo una flauta,
la, la, la, la,
con mi linda flauta
toco sin cesar.

Tengo un pandero,
tan, tan, tan, tan,
que me indica
cuándo debo caminar.
y una pandereta,
clin, clin, clin clin,
que baila conmigo
marcando el compás. ⁸⁰

Venimos desde Flandes,
venimos a cantar.
traemos instrumentos
y un arpa para tocar.
El arpa, el arpa,
el arpa toca así. ⁸¹

Sin, sin, sin
hace el violín,
drin, drin, drin,
el guitarrin,
zum, zum, zum
el contrabajo,
ta, ta, ta,
el corno allá. ⁸²

Bellas melodías
entonan los violines,
primeros, segundos,
prepárense para tocar.

El clarinete
dulcemente,
toca, toca, dúa, dúa clariné.

La trompeta
resuena,
papapapararapapapa.

Bim bom
suena el corno,
bim bom, bim bom.

Tan solo
dos notas
tocan los timbales.
sol, do, do, do, sol,
sol, sol, sol, sol, sol, do. ⁸³ ≡

e) Juego idiomático

En este único ejemplo recopilado, aparece el concepto del idioma "macarrónico" llevado al italiano, polaco, francés y ruso. La construcción

consiste en suplir las terminaciones de palabras en la terminación prototípica del idioma en cuestión.

Bartolo ;Qué vida tan triste!
 ;Qué triste es la vida de Bartolo!
 Bartolini ;Qué vidini tan tristini!
 ;Qué tristini es la vidini de Bartolini!
 Bartolof ;Qué vidof tan tristof!
 ;Qué tristof es la vidof de Bartolof!
 Bartolé ;Qué vidé tan tristé!
 ;Qué tristé es la vidé de Bartolé!
 Bartolovsky ;Qué vidovsky tan tristovsky!
 ;Qué tristovsky es la vidovsky de Bartolovsky! ⁸⁴

f) Números

En esta ronda, existe la numeración del uno al doce, totalmente apegada a las horas. Como ya se ha visto en varios ejemplos anteriores, (ver series numéricas ascendentes) el número determina una hora en la que debe realizarse una acción. Cada acción llevará rima consonante o asonante con el elemento numérico.

Toco la una
 con cuerno de luna,
 toco las dos
 diciéndote adiós,
 toco las tres
 tomando jerez,
 toco las cuatro
 con un garabato,
 toco las cinco
 saltando de un brinco,
 toco las seis
 así como ves,
 toco las siete
 con gusto y con brete,
 toco las ocho
 con un palo mocho,
 toco las nueve
 con bolas de nieve,
 toco las diez

con granos de miel,
 toco las once
 que suenan a bronce,
 toco las doce
 y nadie me tose. ⁸⁵

El siguiente ejemplo es un juego muy popular. Existe una contradicción entre el número de ratones y la numeración de los mismos, tal vez debido a necesidades de la rima.

Cinco ratoncitos
 de colita gris,
 mueven las orejas
 mueven la nariz,
 uno, dos, tres, cuatro
 corren al rincón,
 porque viene el gato
 a comer ratón. ⁸⁶ ≡

Los dos cantos siguientes comparten una particularidad. La numeración del 1 al 7 que aparece muy rara vez en las canciones infantiles. Por otra parte, en el primer ejemplo se numeran dos sujetos: automóvil y camión. El aspecto a resaltar es que se musicalizó con la melodía de "La donna è móvile", popular canción napolitana del *Rigoletto* de G. Verdi. Todo parece indicar que la elección del sujeto "automóvil" se realizó por su similitud con la palabra "móvil".

El segundo canto, por su parte, contiene al paradigma numérico y además es una canción cíclica. Cada aspecto es totalmente independiente uno del otro.

Un automóvil
 dos automóviles
 tres automóviles
 cuatro automóviles,
 cinco automóviles

seis automóviles,
siete automóviles
y un camión. ⁸⁷ =

Había una vez un barco chiquito,
había una vez un barco chiquito,
había una vez un barco chiquito,
tan chiquito, tan chiquito,
que no podía navegar.
Pasaron una, dos tres, cuatro,
cinco, seis, siete semanas.
Pasaron...
Pasaron...
Y los víveres, y los víveres
comenzaron a escasear.
Y si esta historia no les parece larga,
y si esta historia no les parece larga,
y si esta historia no les parece larga,
volveremos, volveremos.
volveremos a empezar. ⁸⁸ =

En el siguiente ejemplo se realiza una aglutinación de los números. El canto puede alargarse hasta el número que el cantor decida.

Un fraile, dos frailes;
tres frailes en el coro
hacen la misma voz
que un fraile solo.

Un fraile, dos frailes,
tres frailes, cuatro frailes,
en el coro hacen la misma voz
que un fraile solo. ⁸⁹

En el siguiente canto aparece una secuencia de topónimos determinada por la numeración. Entre estos dos aspectos aparece rima consonante o asonante.

- Señora Santa Ana,
¿Por qué llora el niño?

- Por una manzana
Que se le ha perdido.

- No llore por una,
yo le daré dos;
que vayan por ellas
a San Juan de Dios.

- No llore por dos,
yo le daré tres;
que vayan por ellas
hasta San Andrés.

- No llore por tres,
yo le daré cuatro;
que vayan por ellas
hasta Guanajuato.

- No llore por cuatro,
yo le daré cinco;
que vayan por ellas
hasta San Francisco.

- No llore por cinco,
yo le daré seis;
que vayan por ellas
hasta la Merced.

- No llore por seis,
yo le daré siete;
que vayan por ellas
hasta San Vicente.⁹⁰
[...]

g) Oficios

Los siguientes cantos refieren un oficio determinado y su relación directa ya sea con el producto o con el instrumento de trabajo del mismo. El siguiente canto refiere una acción, relacionada directamente con un oficio.

Yo soy el panadero de Timburumbí,
y todas las tortitas hago para ti.
Yo soy la lavandera de Timburumbí,
y todas las camisas lavo para ti.⁹¹

¿Quién te enseñó lavandera?
 ¿Quién te enseñó a lavar?
 Fue, fue, fue un pescadito,
 un pescadito del mar.

¿Quién te enseñó marinero?
 ¿Quién te enseñó a navegar?
 Fue, fue, fue un pescadito,
 un pescadito del mar.

¿Quién te enseñó carpintero?
 ¿Quién te enseñó a serruchar?
 Fue, fue, fue un serrucho,
 un serrucho de verdad.⁹² ≡

El carpintero corta, corta,
 siempre con serrucho,
 y cuando acaba su trabajo,
 come cucurucho.

La lavandera lava, lava,
 siempre en una tina,
 y cuando acaba su trabajo
 llega Clementina.

El farolero enciende, enciende,
 siempre los faroles
 y cuando acaba su trabajo
 come caracoles.⁹³ ≡

Por el contrario, en los siguientes ejemplos no existe referencia verbal al instrumento o al producto del trabajo; solamente se menciona el oficio, el adverbio de modo -así- incita a realizar la mímica del mismo. Este recurso es utilizado en "La Bella hortelana" (vid.infra p. 87)

Sobre el puente de Avignon,
 todos bailan, todos bailan,
 sobre el puente de Avignon
 todos bailan yo también.

Hacen así, así las lavanderas,
 hacen así, así me gusta a mí.

Hacen así, así las planchadoras,
hacen así, así me gusta a mí. ⁹⁴ ≡

Don Pirulí,
de la buena, buena, buena,
así, así, así,
así las planchadoras
así, así, así,
así me gusta más.

Don Pirulí, [...]

así las barrenderas,
así, así, así,
así me gusta más.

Don Pirulí, [...]

así las bordadoras,
así, así, así,
así me gusta más. ⁹⁵ ≡

Que ruede, que ruede,
la cáscara de huevo.
Que ruede, que ruede,
la cáscara de huevo.

Así, así, así,
así las lavanderas,
así, así, así,
así me gusta a mí.

Así, así, así,
así las barrenderas,
así, así, así,
así me gusta a mí. ⁹⁶ ≡

El siguiente ejemplo es un juego muy popular en el que se destaca la preferencia por los oficios más agradables.

Amo, ató, matarilerileró.
- ¿Qué quiere usted?, matarilerileró,
Quiero un paje, matarilerileró,
- Escoja usted, matarilerileró,
Escojo a usted, matarilerileró,

- ¿Qué oficio le pondremos?, matarilerileró,
 Le pondremos lavandera, matarilerileró,
 - Ese oficio no le gusta, matarilerileró,
 Le pondremos planchadora, matarilerileró,
 - Ese oficio no le gusta, matarilerileró,
 La pondremos de sultana, matarilerileró,
 - Ese oficio si le gusta, matarilerileró,
 Celebremos todos juntos, matarilerileró.⁹⁷ ≡

El siguiente canto se refiere a una acción relacionada directamente con un

oficio:

La reina Berengüela
 güi, güi, güi,
 tiene un perrito,
 chíqui, chíqui, chí,
 Tiene un perrito,
 lairón, lairón, lairón.

Que le barre la casa,
 güi, güi, güi,
 con el rabito,
 chíqui, chíqui, chí,
 con el rabito,
 lairón, lairón, lairón.⁹⁸ ≡

h) Temporalidad

Los días de la semana por lo general se enumeran de lunes a domingo. El primer caso, domingo a sábado, es una excepción. El segundo ejemplo es una adaptación infantil, ya que los niños añadieron la serie semanal al canto.

La señora Díaz es una dama,
 tiene una hija que voy a ver;
 cuando la veo, digo a la hija:
 cada domingo, lunes, martes, miércoles,
 jueves, viernes, sábado a las diez.⁹⁹

Luna, lunera,
 cascabelera,
 cinco pollitos
 y una ternera,
 sal solecito,
 caliéntame un poquito
 por hoy y por mañana,
 por toda la semana.

Añadido:

Lunes, martes, miércoles, jueves,
 viernes, sábado y domingo. ⁹⁹ ≡

i) Topónimos

En el siguiente canto se aprecia el recurso de enunciar localidades. El canto se recopiló en dos versiones distintas; una alude a estados de la República Mexicana, la otra refiere algunos países.

Desde ayer por la mañana, la, la,
 he perdido a mi gallito, la, la,
 tengo pena la, la, tengo pena la, la,
 porque no lo puedo hallar.

Lo he buscado por Chihuahua, la, la,
 lo he buscado por Sonora, la, la,
 por Jalisco, la, la, por Jalisco, la, la,
 y también en Michoacán.

Le suplico a usted señora, la, la,
 que si acaso lo devisa, la, la,
 me lo pille, la, la, me lo pille, la, la,
 y lo mande para acá. ¹⁰⁰

2ª. Versión.

Desde ayer por la mañana, la, la,
 he perdido a mi gallito, la, la,
 tengo pena, la, la, tengo pena, la, la,
 porque no lo puedo hallar.

Lo he buscado en Alemania, la, la,
 lo he buscado en Venezuela, la, la,
 en la China, la, la, en la China, la, la,
 y también en Canadá. ¹⁰¹

j) Vocales

Los elementos del paradigma vocálico usualmente aparecen en su totalidad. Es una enumeración bastante frecuente y muy divertida. Por lo general en el canto únicamente se hace referencia a la vocal como sonido. El tercer ejemplo muestra un conjunto vocálico referido específicamente a su escritura mayúscula.

A, a, a,
la casa está allá,
e, e, e
la casa es de usted,
i, i, i,
la casa está aquí,
o, o, o,
usted ya la compró,
u, u, u,
la u tienes tú.¹⁰² ≡

A, a, a,
para papá,
e, e, e,
para Teté,
i, i, i,
para Lili,
o, o, o,
para Fofó,
u, u, u,
para la luz.¹⁰³ ≡

Primero verás,
que pasa la *A*
con sus dos patitas
muy abiertas al marchar

Ahí viene la *E*
saltando los pies
el palo de en medio
es más chico como ves.

Aquí está la *I*,
 le sigue la *O*
 una es flaca y otra gorda
 porque ya comió

Y luego hasta atrás
 llegó la *U*
 como la cuerda
 con que siempre saltas tú. ¹⁰⁴

3.5 LA OMISIÓN

Ya se ha mencionado la presencia de este recurso en algunas canciones, y aunque es poco frecuente, llama su atención por la sistematización con la que se realiza. Este modelo de sustracción paulatina de elementos puede considerarse una acumulación inversa, y como tal, repercutir en el aspecto operativo del pensamiento en el niño.

3.5.1 Tipos de omisión

Lo primero que se observa en los ejemplos recopilados es que los elementos omitidos pueden ser de tres tipos: sílaba, palabra o frase. La otra peculiaridad de la omisión es el lugar en el que se realiza. La omisión silábica se efectúa en la sílaba final de la última palabra del verso; la omisión de frase, por lo general se realiza de la primera a la última frase o verso de la canción; y la palabra se omite en el lugar en el que se encuentre. Cuando una palabra o frase se suprime, se sustituye con la mímica respectiva; aún así se considera omisión, puesto que ya no existe un lenguaje hablado. La sílaba, obviamente, no puede sustituirse con mímica.

a) Silábica.

Tengo un osito
muy chiquitito
come cerezas
chinchirimbosas
come melones
chinchirimbones.

Tengo un osi-
muy chiquiti-
come cere-
chinchirinbe-
come melo-
chinchirimbo-¹⁰⁵

b) Léxica

Al carro de mi jefe
se le ponchó una llanta
¿Con qué la parcharemos?
con un poco de chicle.

Al -- de mi jefe
se le ponchó una llanta
¿Con qué la parcharemos?
con un poco de chicle.

Al -- de mi --
se le ponchó una llanta
¿Con qué la parcharemos?
con un poco de chicle. ¹⁰⁶
[...]

c) De frase

Lo mirarás pasar
por el cielo va
es un animal
que en bicicleta va
es un elefante
¿O es que no lo ves?
con trompa por delante
y cola por detrás.

.....
por el cielo va,

es un animal
 que en bicicleta va
 es un elefante
 ¿O es que no lo ves?
 con trompa por delante
 y cola por detrás. ¹⁰⁷ =
 [...]

Juan, Paco, Pedro de la mar
 es mi nombre sí señor
 y cuando me voy,
 me dicen al pasar,
 Juan, Paco, Pedro de la mar.
 La, la, la, la, la, la, la, la.
 .-.-.-.-
 es mi nombre sí señor
 y cuando me voy
 me dicen al pasar
 Juan, Paco, Pedro de la mar.
 La, la, la, la, la, la, la, la. ¹⁰⁸ =
 [...]

Con esto se da por terminada la presentación de las canciones enumerativas, de las canciones con los paradigmas más frecuentes y de las canciones con omisión de sus elementos.

Se debe tomar en cuenta que todas las canciones de este estudio no son las únicas en su género, no se considera haber agotado todos los ejemplos de enumeración dentro de la lírica infantil, a pesar de ello, los cantos recopilados muestran la importante función de estos recursos en el desarrollo integral del niño. Por otra parte, es sumamente grato tener la certeza de poder encontrarse en cualquier momento con alguna escurridiza canción que deleite los sentidos.

- ¹ Diccionario de la Real Academia Española. Madrid, 1970, p. 546 *ss.* "enumeración".
- ² *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, México, 2000, p. 173. "enumeración".
- ³ Rosario Roldán de Alvarado. *Ritmos, Cantos y Juegos*. vol. V. Impresora Galve, México, 1970, p. 26.
- ⁴ Marín Medero. *¡Olvamos a la palabra. La literatura en el salón de clases*. Libros del rincón. SEP, México, 1989, p. 67.
- ⁵ Louis Hjelmslev *El lenguaje*. Editorial Gredos, Madrid, 1971, p. 45.
- ⁶ *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, 1976, p. 137.
- ⁷ *Ibidem*, p. 38.
- ⁸ Miriam Edith Nemirovsky et al. *Concepto de Número. Construcción Espontánea y Consecuencias pedagógicas*. México, Universidad Pedagógica Nacional, Sistema de Educación a distancia, 1983, pp. 3-19.
- ⁹ *Antología: Rimas, Poesía, Trabalenguas, Retahilas, Fábulas, Leyendas, Cuentos y Mentiras. Curso-Faller: Iniciación a la lectura*. SEP, Dirección de Educación Preescolar, México, 2000, 5 p.
- ¹⁰ Tradición oral. Informante: Profra. Marcela Gutiérrez Gámez. Azcapotzalco, DF, 1993.
- ¹¹ Tradición oral: Informante: Julieta Ahumada López. Cd. Valles, SLP. 1972.
- ¹² Tradición oral. Informante: Profra. Maricela Hernández Jardín de Niños "Moisés Sáenz", Col. Los FilTROS, San Luis Potosí, SLP, 1987.
- ¹³ Tradición Oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP, 1970.
- ¹⁴ Teresa Miaja. "Lírica Infantil Mexicana". *Tierra Adentro*, 33, pp-7-14, 1983, p. 13.
- ¹⁵ Violeta Hemsey de Gainza. *Para divertirmos cantando*. Ricordi, Buenos Aires, 1975, p. 80.
- ¹⁶ Del francés "Aux pas, camarade" (Al paso camarada).
- ¹⁷ Violeta Hemsey de Gainza. *op.cit.*, p. 74.
- ¹⁸ Richard S. Roger. *The sound of de music*. Tema musical de la película del mismo título. EUA, 1965. Se presenta la traducción del original inglés.
- ¹⁹ Violeta Hemsey de Gainza. *op.cit.*, p. 97.
- ²⁰ Marín Medero. *op.cit.*, p. 53.
- ²¹ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *op.cit.*, p.34.
- ²² Vicente T. Mendoza. *Lírica Infantil de México*. FCE, México, 1980, p. 150.
- ²³ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *op.cit.*, p.32.
- ²⁴ *Cuentos y Poemas*, World Book International. A Scott Fetzer Company. London Sidney Tumbridge Wells, Chicago, 1994, p. 7.
- ²⁵ *Así cantan y juegan en la huasteca*. Conafe. Dirección de Investigación y desarrollo. Departamento de medios educativos. Recopilación de juegos en comunidades rurales. Dirección y musicalización: Naldo Brain, 1983, lado A: "Soy un soldadito". Cinta musical. Continuación del canto: //10 Esta no la quiero //11 por fea y mechuda//12 Esta me la llevo//13 por linda y hermosa/ 14 parece una rosa acabada de nacer.
- ²⁶ Tradición oral. Recopilada por Gloria Libertad Juárez San Juan, en el Jardín de Niños Ludwig Van Beethoven, Unidad Fovissste, San Luis Potosí, SLP, 1988.
- ²⁷ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *op.cit.*, p. 68.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibidem*, p.43.
- ³⁰ *Así cantan y juegan en los altos de Jalisco*. Conafe. Dirección de Fomento Educativo, Musicalización y dirección José Ávila, Recopiladores: Isabel Galor Silva, Luz Maria Muñoz Gudiño y Antonio Ramirez Granados. 1987, lado B: "La manzana". Cinta musical.
- ³¹ Marín Medero. *op.cit.*, p.32.
- ³² Tradición oral. Informante. Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP.
- ³³ Antonio Salgado. *Nuevas canciones infantiles*. Selector, Actualidad Editorial, México, 1997, p. 129.
- ³⁴ Violeta Hemsey de Gainza. *op.cit.*, pp. 90-1
- ³⁵ Raquel Bronstein. *Para divertirmos cantando*. Editorial Trillas México, 1995, p. 15.
- ³⁶ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *op.cit.*, p. 69.

³⁷ *Ibidem*, p.33.

³⁸ Juego de manos de tradición oral. Informante: Daniela Herrera Oyarvide, 7 años. San Luis Potosí, SLP, 2001. El juego se desarrolla con palmadas; los jugadores darán una vuelta al momento de mencionar el mes en que nacieron, para seguir palmeando hasta terminar el canto.

³⁹ *Así cantan y juegan en la huasteca*, *op.cit.*, lado B: "Días de la semana". Cinta musical. Continuación del canto: jueves - planchar, viernes - barrer, sábado - moler, domingo - rezar.

⁴⁰ 1er. Festival de la canción infantil *Juguemos a cantar*. Televisa, México, DF, 1983, lado A: "La risa de las vocales". Cinta musical.

⁴¹ Canción popular infantil Coruba, recopilada por Gabriel Celaya. *Cuentos y Poemas*, World Book International. A Scott Fetzer Company. London Sidney Tunbridge Wells, Chicago, 1994, p.7.

⁴² *Así cantan y juegan en los altos de Jalisco*, *op.cit.* lado B: "A la canasta del chile verde". Cinta musical.

⁴³ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Mijaa, *op.cit.*, p.32.

⁴⁴ Tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP.

⁴⁵ Vicente T. Mendoza, *op.cit.*, p. 150.

⁴⁶ Violeta Hemsey de Gainza, *op.cit.*, p. 107.

⁴⁷ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Mijaa, *op.cit.*, p. 24.

⁴⁸ Laura Nardelli. *Iniciación musical para jardines de infantes, primeros grados escolares y su aplicación a la didáctica diferencial. Motivos musicales, ejercicios de emisión vocal y afinación, juegos y cantos musicales*. Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1966, p. 127.

⁴⁹ Profr. Francisco Rugeiro. Curso de Verano para Profesores de Educación Artística. Sección de Música Escolar, INBA, México, 1983.

⁵⁰ Tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP.

⁵¹ Tradición oral. Canción recopilada por el Profr. Juan de Dios López Zavala. San Luis Potosí, SLP, 1978.

⁵² Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Mijaa, *op.cit.*, pp. 31-2.

⁵³ Tradición Oral. Informante: Profr. Elvira González. Colegio Cristóbal Colón, Lomas Verdes, Naucalpan de Juárez, Estado de México, 1982. Para ejemplificar las variantes me baso en el modelo utilizado por Margit Frenk en el *Cancionero Folclórico de México*, Vols. 1-5. El Colegio de México, 1977 Variante B *Español, Primer Grado, Lecturas*. Texto de Arturo Ortega, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos. Magno Graf, México, 1998, p. 12. //1 changos//2 changuitos les hacen agujeros//5 changos//6 porque al caminar los changuitos se les pisan//8 changos//9 chanuitos//11 changos//12 changuitos//14 changos//15 porque los changuitos están muy petacones//17 changos//18 changuitos//20 changos//21 changuitos.

⁵⁴ Violeta Hemsey de Gainza *op.cit.*, p.82.

⁵⁵ Alfredo M. Aguayo. *Antología de Rimas, adwinanzas y juegos*, tomo 2. Imagen Editores, Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social, México, 1993. Compilación: Delia Manilla, Magdalena López y Silvia H. Hernández A. s.p.

⁵⁶ *Antología Curso-Taller: Iniciación a la lectura*, *op.cit.*, s.p.

⁵⁷ Alfredo M. Aguayo, *op.cit.*, s.p.

⁵⁸ Violeta Hemsey de Gainza *op.cit.*, p.64 Variante B. *Antología: Rimas, Poesía, Frabalengas, Reahilas, Fábulas, Leyendas, Cuentos y Menturas. Curso-Taller: Iniciación a la lectura*. SEP. Dirección de Educación Preescolar, México, 2000, s.p. // 3 lazo en el palo // 4 nudo en el lazo // 5 rana en el nudo // 6 mancha en la rana// 7 pelo en la mancha // 8 piojo en el pelo

⁵⁹ *Antología Curso-Taller: Iniciación a la lectura*, *op.cit.*, s.p.

⁶⁰ *Antología Curso-Taller: Iniciación a la lectura*, *op.cit.*, s.p. Variante B. *Idem*, // 6 en el pasillo una cocina // 7 en la cocina una sala// 8 en la sala una alcoba// 9 en la alcoba una cama // 10 en la cama una dama // 11 en la dama un pajarito//12 el pajarito dice// 13 Esta es la llave de Roma y toma. v. 14 al 17 suprimidos

⁶¹ *Idem*.

⁶² Tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Variante B. Teresa Miaja, "Lirica Infantil Mexicana". *Tierra Adentro*, 33, pp. 7-14, México, (1983), p. 13. La autora cita este ejemplo con el nombre de castillo de Chibirirón.

⁶³ Vicente T. Mendoza. *op.cit.* pp. 176-7. Variante B (Aglutinante). *Antología Curso-Taller: Iniciación a la lectura. op.cit.*, s.p. // 2 voy a comprar una casa// 3 compro la casa, compro el casero// 4 siempre me queda// 6 voy a comprarme los trastos// 7 compro los trastos, compro el trastero// 8 compro la casa, compro el casero// 9 siempre me queda mi mismo dinero// 10 con real y medio que traigo y que tengo// 11 voy a comprarme tinajas // 12 compro tinajas y tinajero/ añadido v. 13 al 22, // 13 compro los trastos, compro el trastero// 14 compro la casa, compro el casero// 15 siempre me queda mi mismo dinero //16 con real y medio que traigo y que tengo// 17 voy a comprarme la ropa// 18 compro la ropa, compro el ropero// 19 compro tinajas y tinajero// 20 compro los trastos, compro el trastero// 21 compro la casa, compro el casero// siempre me queda mi mismo dinero.

⁶⁴ *Antología Curso-Taller: Iniciación a la lectura. op.cit.*, s.p. Variante B: Vicente T. Mendoza, pp. 176-7. Variante C: *Antología SEP-CAPEP, s.p.* // 1 añadido: yo tengo mi real y medio y con C// 2 puso su huevo BC// 3 tengo su huevo BC // 4 siempre me queda C, añadido: mi real y medio muy enterito BC//5 añadido: yo tengo mi real y medio y con C, compré una vaca BC// 6 la vaca tuvo un becerro BC, agrega y B// 7 tengo la vaca, tengo el becerro BC // tengo su huevo BC//9 me queda C añadido, mi real y medio muy enterito BC// 10 añadido, yo tengo mi real y medio y con C una burra BC// 11 la burra tuvo un burrito BC, añadido, y B// 12 tengo la burra, tengo el burrito BC// 13 tengo la vaca, tengo el becerro BC// 14 tengo su huevo BC// 15 me queda C, añadido, mi real y medio muy enterito BC // 16 añadido, yo tengo mi real y medio y con C, una chiva BC// 17 la chiva tuvo un chivito BC, agrega y B// 18 tengo la chiva, tengo el chivito BC// 19 tengo la burra, tengo el burrito BC // 20 tengo la vaca, tengo el becerro BC// 21 tengo su huevo BC //22 me queda C, añadido mi real y medio muy enterito BC // 23 compré una mona B yo tengo mi real y medio y con real y medio compré un pato C// 24 y la mona tuvo un monito B y el pato tiene un zapato C// 25 tengo la mona, tengo el monito B tengo el pato, tengo el zapato C// 26 tengo la chiva, tengo el chivito BC// 27 tengo la burra, tengo el burrito BC// 28 tengo la vaca, tengo el becerro BC // 29 tengo su huevo BC // 30 me queda C añadido: mi real y medio muy enterito BC // variante C añade v 31 al 39: // 31 yo tengo mi real y medio y con real y medio compré un castillo C// 32 el castillo tenía su estrella C// 33 hacia la estrella por la escalera C // 34 sube mi pato, sube el zapato C //35 sube la chiva, sube el chivito C//36 sube la burra, sube el burrito C // 37 sube la vaca, sube el becerro C// 38 sube la pava, sube su huevo C// 39 y siempre me queda mi real y medio, mi real y medio muy enterito C.

⁶⁵ Tradición oral. Informante: Profra. Azucena Ramirez. El Rosario II, Azcapotzalco, DF, 2000.

⁶⁶ Tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP. Variante B, Mercedes Diaz Roig y Ma. Teresa Miaja. *op.cit.* p. 26 // 1 cuando la rana quiere gozar // 2 viene la mosca y la hace gritar// 3 la mosca a la rana// 4 la rana en el agua se echa a nadar// 5 cuando la mosca quiere gozar// 6 viene la araña y la hace gritar// 7 la araña a la mosca// 8 la mosca a la rana// 9 la rana en el agua se echa a nadar// 11 cuando la araña quiere gozar// 12 viene la escoba y la hace gritar// 13 la escoba a la araña// 14 la araña a la mosca// 15 la mosca a la rana// 16 la araña en el agua se echa a nadar //17 cuando la escoba quiere gozar// 18 viene la lumbré y la hace gritar// 19 la lumbré a la escoba// 20 la escoba a la araña// 21 la araña a la mosca// 22 la mosca a la rana// 23 la rana en el agua se echa a nadar// 24 cuando la lumbré quiere gozar// 25 viene el agua y la hace gritar// 26 el agua a la lumbré// 27 la lumbré a la escoba// 28 la escoba a la araña// 29 la araña a la mosca// 30 la mosca a la rana// 31 la rana en el agua se echa a nadar// 32 cuando el agua quiere gozar// 33 viene la llave y la hace callar// 34 la llave al agua// 35 el agua a la lumbré// 36 la lumbré a la escoba// 37 escoba a la araña// 38 la araña a la mosca// 39 la mosca a la rana// 40 la rana en el agua se echa a nadar.

⁶⁷ Tradición oral. Informante: Profra. Maricela Hernández. Jardín de Niños "Moisés Sáenz", San Luis Potosí, SLP, 1989.

⁶⁸ Tradición oral. Informante: Profra. Marcela Gutiérrez Gámez. Lo aprendió en el grupo Scouts de México, de Santa Ma. La Rivera, DF, en 1975.

- ⁶⁹ Tradición oral. Recopilado en el Colegio Cristóbal Colón. Naucalpan de Juárez, Edo. de México, 1983.
- ⁷⁰ Vicente T. Mendoza. *op.cit.* p. 107.
- ⁷¹ Violeta Hemsy de Gainza. *op.cit.* p. 73.
- ⁷² Tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP.
- ⁷³ Tradición oral. Recopilada en el Colegio Cristóbal Colón. Naucalpan de Juárez, Edo. de México, 1983.
- ⁷⁴ Tradición oral. Informante: Profra. Ma. Guadalupe Lara. Jardín de Niños "República de Brasil", Azcapotzalco, DF, 1995.
- ⁷⁵ Tradición Oral. Recopilado en la Colonia Granada. México, DF, 1995.
- ⁷⁶ Tradición oral. Informante: Profra. Norma García Velasco. Jardín de Niños "República de Brasil", Azcapotzalco, DF, 1994.
- ⁷⁷ *Amología Curso-Taller: Iniciación a la lectura. op.cit.* s.p.
- ⁷⁸ *La feria de Cepillín*. Grabaciones Musart, 1979, lado A: "La feria de Cepillín". Cinta musical.
- ⁷⁹ Tradición oral. Recopilado en la Colonia Granada, México, DF, 1995.
- ⁸⁰ Silvia Spivak de Bernstein. *Cantemos juntos*. Conaculta, Dirección General de materiales y métodos educativos de la Subsecretaría de Educación Básica y Normal y el conjunto cultural Ollin Yoliztli del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1995, p.41, "Tengo una guitarra".
- ⁸¹ *Ibidem.* p.67.
- ⁸² Tradición oral. Recopilado en el Campamento de verano del "Lomas Racquet Club", SLP, 1990.
- ⁸³ David de Leon. *Alegre juventud. Educación artística. Música. Educación Media básica*. Editorial Alegre juventud. México, 1991, p. 132.
- ⁸⁴ Profr. David Lopez Rocha. *Amología del Curso-Taller: Música. y movimiento*. Rioverde, SLP, 1975.
- ⁸⁵ Vicente T. Mendoza *op.cit.* pp.134-5.
- ⁸⁶ Tradición oral. Informante: Profr. César Díaz de Sandi. Director de la Estudiantina Guadalupana Potosina. SLP, 1987. El juego se realiza seleccionando a un niño que es el gato, se eligen también cinco ratones para ser atrapados. El juego termina cuando el gato atrapa a los cinco ratones.
- ⁸⁷ Programa Infantil "Plaza Sesamo" NHGC. Canal 5, Televisa. México, 1988.
- ⁸⁸ Teresa Miaja, "Lirica Infantil Mexicana", *Tierra Adentro*, pp.7-14, México (1983), p. 14.
- ⁸⁹ Teresa Miaja, "Lirica Infantil Mexicana", *op.cit.* p.13.
- ⁹⁰ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja *op.cit.* pp. 33-4. Continuación del canto: // no lllore por seis/ yo le dare siete/ que vayan por ellas/ hasta San Vicente / no lllore por ocho/ yo le dare nueve/ que vayan por ellas: hasta Santa Irene/ si llora por nueve/ yo le dare diez/ que vayan por ellas: hasta Santa Inés
- ⁹¹ Silvia Spivak de Bernstein *op.cit.* p. 32
- ⁹² *Ibidem.* p. 65
- ⁹³ Ruth Fridman *Manual de cantos didácticos preescolares II*. SEP. Dirección General de Educación Preescolar, México, 1986. p. 69. "El carpintero".
- ⁹⁴ Tradición oral. Informante: Gloria Libertad Juárez San Juan. Lo aprendió de niña. Cd. Valles, SLP.
- ⁹⁵ Vicente T. Mendoza *op.cit.* p. 101.
- ⁹⁶ *Usa cantan y juegan en los altos de Jalisco. op.cit.* lado B: "La cáscara de huevo". Este canto también lo recopila Vicente T. Mendoza. Se optó por la versión grabada por las adaptaciones musicales al texto.
- ⁹⁷ Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja *op.cit.* p. 61. Variante B. Recopilada en el Jardín de Niños "República de Brasil", Azcapotzalco. Agregado: //14 que se meta a la cazuela/15 para hacerla chicharrón/16 a las doce de la noche/17 comeremos chicharrón/18 a las dos de la mañana/ 19 nos daremos un sentón.
- ⁹⁸ Silvia Spivak de Bernstein. *op.cit.* p. 54.
- ⁹⁹ Teresa Miaja. "Lirica Infantil Mexicana" en *op.cit.* p. 9..

¹⁰⁰ Laura Nardeli. *op. cit.* p.113.

¹⁰¹ Tradición oral. Informante: Profra. Margarita Onofre, Jardín de Niños "Juan de Dios Rodríguez Heredia", Azcapotzalco, DF, 2001.

¹⁰² Tradición oral. Informante: Profra. Loyda Juárez Meneses, Cd. Valles SLP, 2001. Cinta musical.

¹⁰³ Laura Nardeli. *op. cit.* p. 127.

¹⁰⁴ Joaquín María García. *Pasito a pasito*. Ediciones Paulinas, Madrid, 1977, p. 18.

¹⁰⁵ Francisco Gabilondo Soler. Grabaciones Musart, 1969, Lado B. "La marcha de las vocales".

¹⁰⁶ Tradición oral. Informante: Profra. Teresita López Rueda. Jardín de Niños "Juan de Dios Rodríguez Heredia", El Rosario II, Azcapotzalco, DF, 1998.

¹⁰⁷ Tradición oral. Informante: Profra. Norma García Velasco, Jardín de Niños "República de Brasil", Azcapotzalco, DF, 1995.

¹⁰⁸ Judith Akoshky y Mario A. Videla. *Iniciación a la flauta dulce. (soprano en do)* Tomo I. Ricordi. Buenos Aires, 1975. p. 15.

¹⁰⁹ Grupo Cántaro. *Todo cabe en un juego si lo sabes acomodar*, vol. 2, lado B: "Juan, Paco, Pedro de la mar". Cinta musical.

CONCLUSIÓN

En el proceso de recopilación de las canciones, se apreciaron características que marcaron la pauta para su clasificación. Si bien son tres aspectos lo que explora este estudio: La enumeración, el todo paradigmático y la omisión de elementos; considero que los tres inciden de manera muy parecida en el desarrollo del pensamiento del niño. Puesto que no se puede hablar de paradigma únicamente si éste se encuentra inmerso en la enumeración. La omisión, en efecto es el proceso contrario a la enumeración y por lo mismo estimula una reversión del mismo proceso en el niño. Por lo que, para efectos prácticos en esta conclusión se les denominará canciones enumerativas. Cuando se desee hablar de un recurso en particular se expresará: canciones con enumeración, canciones con paradigma o canciones con omisión.

En las canciones enumerativas destacan varios aspectos: La enumeración aparece en todas las formas y elementos posibles. Además se presenta de manera individual pero también junto a, y/o formada por otros recursos como el encadenamiento, la aglutinación e incluso otra enumeración.

La enumeración aparece sin distinciones en una buena parte de las expresiones de la lírica infantil: Juegos digitales, juegos de manos, rimas, cantos y rondas, por mencionar algunos.

Pareciera que la palabra, como sintagma, acompaña y es constituyente de la enumeración marcando el ritmo y la intención del verso; ora se alarga y adquiere terminaciones originales como en *tarangotango* y *Bariolimi*, ora sufre de apócope como en *chiquiti-* y *nomás*, ora se disfraza como en *la mar astaba sarana*, ora es sencillamente una onomatopeya: *ja, ja, ja*.

Las canciones enumerativas llegan a ser bastante populares, principalmente las tradicionales. No obstante, algunas canciones popularizantes o cultas (de autor) perviven en el gusto del público, que las hace suyas, las recrea y las trasciende. Es por esta razón que se considera una osadía tratar de determinar el origen de algunas canciones. ¿Cómo conocer el momento y lugar en que fueron creadas? ¿Cómo dilucidar una intención didáctica de su autor anónimo si es que lo hubo? ¿Fueron en su momento canciones de autor que, simplemente, al paso de los años han llegado a considerarse tradicionales? Si bien no existen elementos suficientes para resolver estas interrogantes, si existen elementos para plantearlas.

Independientemente a su origen, lo cierto es que la gran cantidad de variantes y la aparición de nuevas versiones constituyen un indicio palpable del sólido arraigo que poseen, el cual les asegura un importantísimo lugar dentro de la lírica infantil.

Por otra parte, se han constatado las múltiples funciones que realizan las canciones enumerativas, referidas por Mercedes Díaz Roig, tales como: descripción, desglosamiento, información, caracterización o ambientación, y la simultaneidad de las mismas; las que repercuten en la construcción del pensamiento.

La función simbólica es la construcción mental de sujetos y objetos. Para Piaget es el primer proceso intelectual en el niño, y es la base del pensamiento infantil. Tiene diversas manifestaciones: mímica, imitación, imitación diferida y el lenguaje, que es su expresión más elaborada. El despertar de la función simbólica se manifiesta primeramente en situaciones lúdicas. El juego es, por lo

tanto, el ámbito idóneo en el que el niño interioriza los sucesos de su entorno. Este pensamiento de representación que se genera en el niño tiene dos aspectos, el figurativo y el operativo. El aspecto figurativo consiste en imaginar el objeto. Cabe señalar que este aspecto de la función simbólica constituye el punto al que se dirigen la mayoría de los estímulos que el niño recibe, por no conocer o por no darle la suficiente importancia, al aspecto operativo. El aspecto operativo consiste en el desarrollo de la inteligencia. Se inicia con la resolución de operaciones simples a las más complejas: El niño, primero representará sucesos, después resolverá una operación sencilla como lo es una clasificación de objetos; más adelante podrá colocar material didáctico de acuerdo a su tamaño en orden creciente, y posteriormente en orden decreciente. Así, hasta llegar a discernir sobre operaciones complejas como el razonamiento de hipótesis.

De ahí que un niño de cinco años no aprenda a leer si no ha resuelto antes las operaciones sencillas de clasificación, y seriación, pues necesariamente debe conocer el antes y después para poder representarlos en el papel. Además necesita representar en su mente, el sonido de las letras.

Piaget asevera que todas las adquisiciones del niño en los planos sensoriomotor y cognoscitivo preparan y facilitan la aparición del lenguaje. Cada etapa del desarrollo determina un proceso de solución de operaciones, sobre el cual se estructuran las siguientes etapas. Clasificaciones, seriaciones, noción de número, noción de conservación y de transformación, son algunas de las operaciones que el niño deberá dominar.

Con respecto a lo anterior, las canciones enumerativas proveen un

divertido ejercitamiento de las operaciones simples de clasificación y seriación. Por ejemplo, si el niño entona una canción de animales de la granja, primero deberá elegir el paradigma de animales y seleccionar, de entre todos los animales conocidos por él, exclusivamente a los de la granja. Aquí está ejercitando la función clasificadora. Por otro lado, si entona una canción de vocales, está ejercitando la seriación; al colocar las vocales en un espacio específico, de acuerdo a sus características sonoras. Por lo que las canciones enumerativas repercutan favorablemente en el niño sobre este aspecto del desarrollo del pensamiento.

Cualquier canción que el niño canta, es interiorizada y genera además expresiones de mímica o imitación. En este sentido, las canciones enumerativas también actúan sobre el aspecto figurativo de la función simbólica, induciendo la representación mental y/ o la representación mímica o de imitación.

Freud, por su parte, considera al juego un medio por el cual el niño libera la angustia ocasionada por sucesos desagradables, temor a la soledad o, incluso, pulsiones sexuales. En este sentido; el canto o los juegos de palabras bien pueden realizar una función catártica sobre el infante.

Freinet y Huizinga han desarrollado ideas semejantes con respecto al juego. Mientras que Freinet considera al juego como un ensayo de vida, o la vida misma en menor escala; Huizinga lo considera totalmente enraizado en la cultura del hombre. Para ellos, el juego ha trascendido la vida infantil y llega a permear la vida adulta y la cultura misma. El juego ya no es sólo un medio para desahogar o aliviar alguna función biológica. El juego se ha convertido en el fin absoluto del hombre. Su esencia, intensidad y encanto le han conferido

esa función.

El aspecto lúdico, en la lírica infantil tiene múltiples facetas: Adivina el siguiente elemento: *el gato al ratón, el ratón a la mosca...* inventa una palabra: *sarana astaba la mar*; suprime vocablos o sílabas: *tengo un osí-* ; expresa palabras sin sentido: *tarangotango*. Además, en él radica el goce de la enumeración en tanto que provee de libertad e inspiración creadora al intérprete.

Al realizar la recopilación de las canciones con enumeración, la primera observación que se hizo fue que existen dos tipos de enumeración. Las enumeraciones de elementos que conforman un paradigma: vocales: *a, e, i, o u*; días de la semana: *lunes, martes, miércoles, jueves, viernes*; oficios: *lavandera, zapatero, barrendero*, entre otros. Y por otro lado, las enumeraciones con elementos diversos que únicamente se unen para dar una secuencia espacial: *en la plaza hay una casa, en la casa una escoba, en la escoba una estaca, en la estaca una lora...* o lógico narrativa: *el perro al gato, el gato al ratón, el ratón a la mosca...*

Además, en algunas canciones con paradigmática, existen elementos del paradigma que se someten a un riguroso orden de aparición, de acuerdo a la relación existente entre ellos; por ejemplo, el paradigma vocálico siempre se enuncia en el mismo orden *a, e, i, o u*. En otras canciones no sucede lo mismo con este orden, puesto que puede variar sin ocasionar alteración lógica al canto. Por ejemplo: *lavandera, zapatero, barrendero...* o bien: *zapatero, barrendero, lavandera*. Se concluye que puede o no haber una relación que determina el orden entre los elementos del paradigma. Cuando las semejanzas y diferencias

resultantes en una enumeración están ordenadas de alguna manera se forma una serie, cuando no existe orden alguno se forma una secuencia. Por lo que en las canciones enumerativas paradigmáticas se encuentran tanto series como secuencias.

Explicado ya el criterio para clasificar las canciones con enumeración en series y secuencias; se procede a comentar las características que presentan los elementos de la enumeración propiamente dicha en el canto.

Los elementos de las series, se presentan en un orden ascendente o descendente. Se recopilaron ejemplos con orden ascendente y paradigma corporal, de notación musical, numérica cardinal y ordinal, de sustitución vocálica, temporal, vocálica y vestimenta. El orden descendente es menos frecuente y únicamente se recopilaron ejemplos con paradigma corporal, numérico y de vestimenta.

La aparición de los elementos de las series puede ser en forma lineal o aglutinada. La forma lineal o simple es la mención del elemento una sola vez: *un elefante... dos elefantes... tres elefantes...*; la aglutinación realiza una acumulación de elementos: *de las dos a las tres, voy más a las tres, ni tres, ni dos, ni una, ni media..*; la aglutinación aparece únicamente en las canciones con paradigma corporal, numérico, de vestimenta y vocálico. La serie lineal está presente en todos los paradigmas ejemplificados.

Ya se ha mencionado líneas arriba que los elementos de las enumeraciones secuenciales únicamente se unen con el fin de brindar una lógica, ya sea espacial o narrativa, al canto. También se recopilaron algunos pocos ejemplos de cantos con omisión de sus elementos, los cuales se

integraron esta clasificación de secuencias; de tal manera que las secuencias pueden ser distributivas, de acción o de omisión.

En las secuencias distributivas la presentación de los elementos puede ser de forma lineal, pero aquí aparece un nuevo recurso que es el encadenamiento, el cual consiste en repetir el último elemento de la frase anterior junto a la nueva frase: *en la calle hay una casa, en la casa un patio, en el patio hay una sala...*; los elementos también suelen aglutinarse: *Hay un hoyo en el fondo de la mar, hay un palo en el hoyo en el fondo de la mar, hay un clavo en el palo en el hoyo...*; y, por último, los elementos pueden conformarse cíclicamente, de tal manera que el primer y último miembro de la enumeración sea el mismo, lo que da la pauta a la continuidad del canto: *En Roma hay una calle, en la calle una casa [...] en el letrero un anuncio, en el anuncio dice ésta es la llave de Roma y toma, en Roma hay una calle, en la calle una casa...*

En las secuencias de acción los elementos solamente aparecen de manera aglutinada: *este es el cordón de las llaves de las puertas del castillo de Chuchurumbé*; o cíclica: *la tierra, la tierra para macetas, macetas para las flores [...] morir para la tierra, la tierra, la tierra para macetas.*

Se realizó una clasificación paradigmática eligiendo cantos representativos de éste, con el objeto de subrayar la importancia que merece como eje rector de algunas canciones enumerativas.

Por último, las canciones con omisión de sus elementos se catalogaron de tres maneras de acuerdo al elemento que se omite: silábica, léxica o de frase. La palabra o frase omitida es sustituida por la mímica correspondiente y se respeta el espacio-tiempo que ocupa en el verso.

Como ya se ha mencionado al inicio de este trabajo, las canciones enumerativas fueron recopiladas, analizadas y clasificadas para su preservación como fuente de tradición y cultura. Ésta ha sido la constante inspiradora durante la realización de esta tesis. Que el lector las conozca, reconozca, interprete, disfrute y trascienda, es mi mayor deseo.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

A, a, a (casa)	109, 131
A, a, a, mi gato cojo está	65
A, a, a (para papá)	109, 131
A, el burro se va	67
A la canasta del chile verde	66, 131
A la casita del l	55
A la una anda la nula	56
A la una como tuna	56
A la una sale la luna	56
A la ruru niño	28
A mi burro, a mi burro	76, 132
A yami, yami, yami	34
Al carro de mi jefe	111
Allá en Jalisco	35
Amo a mi primo	96, 132
Amo ató, matarilerileró	107, 132
Arrotró mi niño	28
Bartolo ;Qué vida tan triste!	100
Bellas melodías	100, 132
Cerdo, marrano, cochino	42
Chip, chip, chip, viene y va	15
Cinco pelotitas	73, 132
Cinco ratoncitos	102, 133
Con mi serrucho	95, 133
Con real y medio compré una pava	86
Con real y medio que traigo y que tengo	86
Cuando el reloj	57
Date, date	31
De la una a las dos voy más a las dos	68, 133
De una de dola	35
Desde ayer por la mañana, la, la	108, 133
Desde ayer por la mañana v.	108, 133
Dicen que los monos	75, 133
Do, do, do, domingo en la mañana	50
Don Piruli	106, 133
El ángel del sueño	29
El carpintero corta, corta	105, 134
El cura no va a la iglesia	69
En la calle del 8	58
En la calle hay una casa	46

En la feria de Cepillín	98, 134
En Pamplona hay una plaza	80
En Roma hay una calle	80
Esta es la botella de vino	84
Esta es la llave de Roma y toma	83
Esta manita	31
Estaba la rana cantando debajo del agua	88, 134
Estamos en el principio	54, 134
Este es el árbol que está en tu jardín	82
Este es el castillo de Chibirirón	46
Este es el castillo de Chuchurumbé	84
Este es el juego del calentamiento	67, 135
Frijolito pinto	29
Había una vez un barco chiquito	103, 135
Había una vieja	35
Hay un hoyo en el fondo de la mar	81
Juan, Paco, Pedro de la mar	112, 135
La gallina popujada	59
La loba, la loba	28
La manzana se paseaba	59
La mar estaba serena	60, 135
La mosca glotona	62, 135
La reina Berengüela	107, 136
La señora Díaz es una dama	107
La tierra	47, 92, 136
La vaca lechera	64
Lo mirarán pasar	111, 136
Los árboles son altos, altos, altos	15
Luna, lunera	108, 136
Lunes antes de almorzar	64, 136
Maque, maque, tue papa	34
Mete el pie derecho	53, 137
Nico, Nico y su mujer	36
No me mires	36
Papandoro, oro, oro	63
Papas y papas	32
París se quema, se quema París	61
Pedro Infante	35
Pin uno, pin dos	59
Pollito asado	30

Pon, pon	31
Pon, ponito	31
Pon, pon, tata	30
Pon, pon, tata, v.	31
Primero, marinero	59
Primero verás	109
Que ruede, que ruede	106, 137
Que ruru, que ruru	27
Que se le cae la mano a la negra	31
¿Quién te enseñó lavandera?	105, 137
¡Sal de ahí, chiva, chivita!	48, 89, 137
Saludar cabeza compañero	97, 137
San Serafín del monte	95, 138
Se levanta la niña a la una	69
Señora Santa Ana	103
Si la guerra no se acaba	63
Siembra el haba la bella hortelana	87
Sin, sin, sin	100
Sol, seca el agua	16
Soy un soldadito	56, 138
Sobre el puente de Avignon	94, 138
Tengo manita	28
Tengo un osito	83
Tengo una casa en la sierra	74
Tengo una guitarra	90
Tengo yo, tengo yo	88
Tin marin	33
Tipi, tape, tipi, tape	31
Toco la una	90
Tortillitas de manteca	30
Tortitas	30
Tortitas, tortitas	14
Un automóvil	91
Un burro muy pequeño	66, 138
Un elefante se balanceaba	52, 138
Un fraile, dos frailes	92
Un pajarito	34
Una mosca parada en la pared	56, 139
Vengan a ver mi granja	86
¡Vengan a ver mi granja que es hermosa!	86, 139
¡Vengan a ver mi rancho que es hermoso!	86, 139
Venimos desde Flandes	90

Vicente patente	34
Vuelen palomitas	85, 139
Y así se ríe la <i>a</i>	60, 139
Y que la <i>a</i> es angelical	39
Yo he perdido el <i>do</i>	50, 140
Yo soy el músico	89, 140
Yo soy el panadero	93
Yo tengo una casita	14
Yo tengo una tía	124
Yo tenía diez perritos	124

ANEXO

A, a, a, la casa está allá

A, a, a, para papá

A la canasta del chile verde

A A mi burro, a mi burro

A Amo a mi primo

A Amo a tó

Bellas melodías

Cinco pelotitas

Cinco Ratoncitos

Con mi serrucho, serrucho, serrucho

De la una a las dos

Desde ayer por la mañana

Dicen que los monos

Don Pirulí, de la buena, buena, buena,

El carpintero, corta, corta,

En la feria de Cepillín

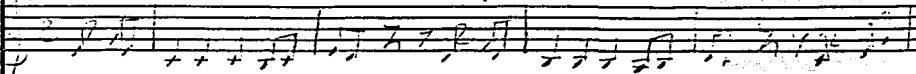
Estaba la rana cantando

Estamos en el principio

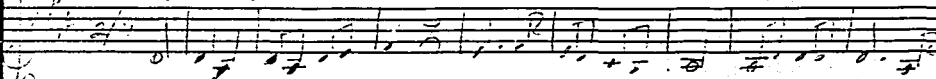
Este es el juego del calentamiento



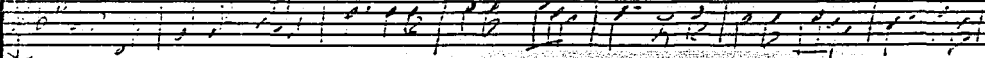
Había una vez un barco chiquito



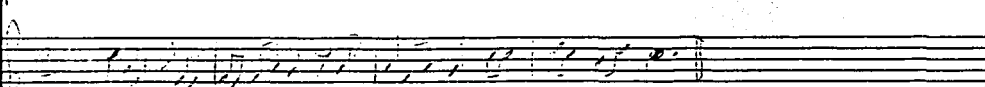
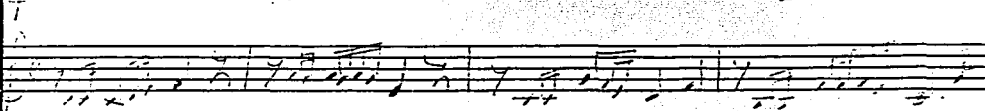
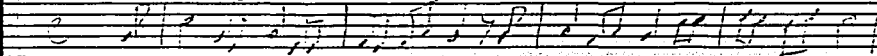
Juan, Paco, Pedro de la mar



La mar estaba serena



La mosca glotona



La reyna Berengüela

La tierra, la tierra

Lo mirarás pasar

Luna, lunera, cascabelera

Antes antes de almorzar

Mate el pie derecho

Handwritten musical score for 'Mate el pie derecho'. The score is written on five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the staves.

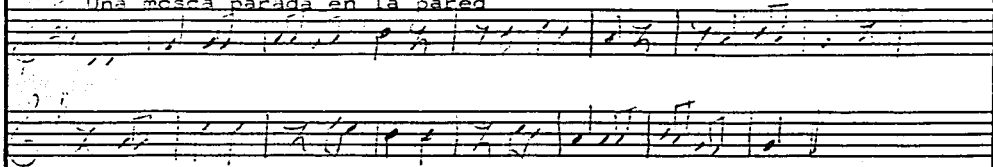
Que rueda, que rueda, la cáscara de huevo

¿Quién te enseñó lavandera?

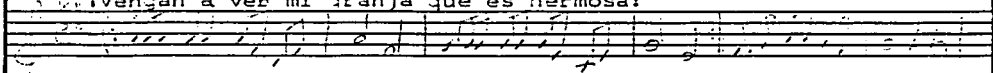
Sal de ahí, chiva, chivita!

Saludar cabeza, compañero

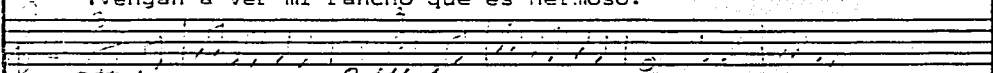
Una mosca parada en la pared



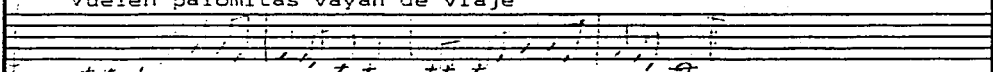
¡Vengan a ver mi ranja que es hermosa!



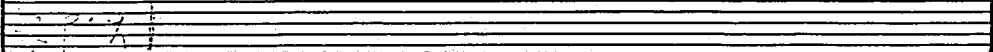
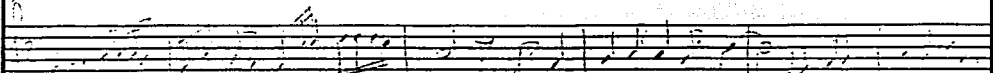
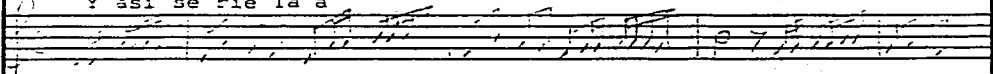
¡Vengan a ver mi rancho que es hermoso!



Vuelen palomitas vayan de viaje



Y así se ríe la a



Yo he perdido el do

Yo soy el músico

Yo tengo una tía

Yo tenía diez perritos

BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, Alfredo. *Antología de Rimas, adivinanzas y juegos*. tomo 2. Imagen Editores, Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social, Compilación Delia Manilla, Magdalena López y Silvia H. Hernández, México, 1993.
- AKOSHKY, Judith y Mario A. VIDELA. *Iniciación a la flauta dulce (soprano en do)*. tomo I. Ricordi, Buenos Aires, 1975.
- ALBERTI, Rafael. *Antología Poética*. Editorial Optima, Barcelona, 2000.
- Antología de apoyo a la práctica docente del nivel preescolar*. SEP, Dirección de Educación Preescolar, México, 1993.
- Antología: Rimas, Poesía, Trabalenguas, Retahilas, Fábulas, Leyendas, Cuentos y Mentiras. Curso-Taller: Iniciación a la Lectura*. SEP, Dirección de Educación Preescolar, México, 2000.
- AVITIA, Antonio. *Cancionero Infantil Mexicano*. Editorial Selector, México, 2001.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, México, 2000.
- BOUTON, Charles. *La lingüística aplicada*. FCE, México, 1982.
- BRONSTEIN, Raquel. *Para divertirnos cantando*. Editorial Trillas, México, 1995.
- Cantemos juntos*. Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subsecretaría de Educación básica y Normal y el Conjunto Cultural Ollin Yoliztli del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.

Cantos, juegos y ritmos. Recopilación. SEP, Dirección de Educación Preescolar, México, 1995.

Child's Path to spoken Language, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1993.

CINTAS:

Así cantan y juegan en la huasteca. Los Leones de la sierra de Xichú, Conafe, Dirección de Investigación y desarrollo, Departamento de medios educativos, Recopilación de juegos en comunidades rurales, Dirección y musicalización: Naldo Brain, México, 1983.

Así cantan y juegan en los altos de Jalisco. Los leones de la sierra de Xichú, Conafe, Dirección de Fomento Educativo, Musicalización y dirección: José Ávila, Recopiladores: Isabel Galor Silva, Luz María Muñoz Gudiño y Antonio Ramírez Granados, México, 1987.

La feria de "Cepillín". Grabaciones Musart, México, 1981.

Todo cabe en un juego si lo sabes acomodar. vol. 2. Grupo Cántaro, México, 1990.

DÍAZ Roig, Mercedes y María Teresa MIAJA. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la Lirica infantil mexicana.* El Colegio de México, 1992.

Enciclopedia Temática de la Educación. vol. VI. Educación Preescolar. Madrid, Santillana, 1975.

ESCRIBANO, Pueo, M.L. et al. *Folklore infantil Granadino de tradición oral: retahilas y trabalenguas.* Universidad de Granada, Granada, 1992.

- FREINET, Celestine. *La educación por el trabajo*. FCE, México, 1980.
- FRENK, Margit. *Cancionero Folklórico de México. vol. 1*. El Colegio de México, 1977.
- GARCÍA, Francisco. *Presentación del lenguaje*. Editorial Trillas, México, 1985.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- HUMBOLT, George. *Escritos sobre el lenguaje*. Ediciones Peninsula, Barcelona, 1991.
- JAKOBSON, Roman y Linda R. WAUGH. *La forma sonora de la lengua*. FCE, 1987.
- LENNEBERG, Erik y Elizabeth LENNEBERG. *Fundamentos del desarrollo del lenguaje*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- LEÓN, David de. *Alegre juventud. Educación Artística. Música. Educación media básica*. Editorial Alegre juventud. México, 1991.
- MEDERO, Ma. Inés. *Volvamos a la palabra. La literatura en el salón de clases*. Libros del rincón, SEP, México, 1989.
- MENDOZA, Vicente T. *Lírica Infantil de México*. FCE, México, 1980.
- Manual de cantos didácticos preescolares II*. Imprenta Ajusco, SEP, Dirección General de Educación Preescolar, México, 1986.
- MIAJA, Teresa. "La Lírica Infantil Mexicana", *Tierra adentro*, INBA, vol. 33, 1983, pp. 7-14.
- "Las series enumerativas en la Lírica Infantil Mexicana", *Sabiduría Popular*, El Colegio de Michoacán, 1993, pp. 58-70.

- NARDELLI, Laura. *Iniciación musical para jardines de infantes, primeros grados escolares y su aplicación a la didáctica diferencial. Motivos musicales, ejercicios de emisión vocal y afinación, juegos y cantos musicales*. Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1966.
- NEMIROVSKY, T. Miriam Edith, et al. *Concepto de número. Construcción espontánea y consecuencias pedagógicas*. Universidad Pedagógica Nacional, México, 1983.
- PIAGET, Jean. *Problemas de Psicología Genética*, Editorial Ariel, Barcelona, 1978.
- REBOUL, Oliver. *Lenguaje e Ideología*. traducción de Milton Shinga Prósper. FCE, México, 1986.
- RINCÓN Arce, Álvaro y Alonso ROCHA. *A B C de Física. Primer curso*. Editorial Herrero, México, 1986.
- ROBLEDA, Margarita. *Trabalenguas, colmos, tantanes, refranes, y un pilón de Margarita Robleda Moguel*. Sistemas Técnicos de Edición, México, 1998.
- ROLDÁN, de Alvarado Rosario. *Ritmos, cantos y juegos. vol. V*. Impresora Galve, México. 1970.
- SABINES, Jaime. *Recuento de poemas 1950 /1993*. Joaquin Mortiz, México, 1997.
- SALGADO, Antonio. *Nuevas canciones infantiles*. Selector, México, 1997.
- SANTOS Torroella, Rafael, et al. *Mi libro encantado. vol. I. Desde la cuna*. Editorial Cumbre, México, 1982.

SCHEFFLER, Lilian. *Marinero que se fue a la mar (juegos y entretenimientos de los niños de México)*. Premiá Editora, México, 1984.

TERR, Lenore. *El juego. Por qué los adultos necesitan jugar*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.