

CANCIONERO POPULAR INFANTIL, INTERTEXTUALIDAD E HIPOTEXTOS DE LECTURA
Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz
CEPLI. Universidad de Castilla-La Mancha

Sabido es que la oralidad determina una forma de ver y de relacionarse con el mundo muy diferente de la que determina la escritura en las sociedades letradas. En cualquier caso, la oralidad ha podido convivir, sobre todo en los últimos años, con otras formas de comunicación (escrita, audiovisual, informática), haciendo posible que la mayoría de las personas compartan una cultura de la que forman parte manifestaciones de exclusiva tradición oral y otras a las que han accedido a través de la escritura o de medios audiovisuales e informáticos.

Aunque la literatura oral y la literatura escrita se diferencian, esencialmente, por sus diferentes vías de transmisión, puede darse el caso de que una misma obra literaria pueda transmitirse por las dos vías. Cuando una obra literaria que se transmite de viva voz en una comunidad es transcrita y convertida en texto escrito, sucede que esa obra tiene la doble naturaleza: oral y escrita. También puede suceder al revés, que una obra ideada para la escritura pueda oralizarse, incluso tradicionalizarse: se conocen composiciones poéticas de Garcilaso, Quevedo, Bécquer, Rubén Darío o Lorca, entre otros, que fueron en algún momento memorizadas por sus lectores y transmitidas desde entonces de forma oral entre muchas personas: incluso hay casos en que poemas de autor (p.e. del *Romancero gitano* de Lorca) circularon de boca a oído antes de su publicación. Lo mismo podríamos decir de los romances anónimos, fijados por escrito en pliegos de cordel, que hasta bien iniciado el siglo XX, fueron cantados por ciegos en calles y plazas, y que eran aprendidos de memoria por su auditorio, normalmente analfabeto, con lo que desarrollaban, a partir de entonces, una transmisión oral no dependiente del prototipo escrito.

Este doble proceso de la oralidad a la escritura y viceversa ha funcionado, a veces, como un proceso intertextual. Es el caso del Cancionero Popular Infantil (en adelante CPI), en el que, además y desde hace cientos de años, composiciones que forman parte del mismo han sido *hipotextos* de nuevos textos, produciéndose un proceso único de fijación escrita, que puede o no perdurar, y que no tiene por qué ser coincidente con la fijación que se haya hecho con criterios estrictamente filológicos.

Para entenderlo mejor, es preciso recordar que la literatura oral tiene un “estilo” diferente del de la literatura escrita, quizá porque dispone de un tiempo limitado de “ejecución”, porque necesita en buena medida la memoria del emisor y porque las obras literarias orales suelen tener una extensión menor que las obras literarias escritas. Todo ello condiciona las características estilísticas de la obra, que ha de adecuarse al marco social y temporal en que se crea y se transmite. Así por ejemplo, una canción de cuna suele tener una duración breve, de acuerdo con el acto de acunar al que acompaña; si ese acto de acunar se prolonga más de lo previsto, la misma canción podrá repetirse un número indeterminado de veces, puesto que no es su texto, sino su ritmo repetitivo, el que cumple la función de ayudar a dormir al niño. Precisamente, la nana es un género del CPI que, como tal, ha inspirado la creatividad de muchos autores, dando lugar a un

proceso de hipertextualidad muy simple: el uso de rasgos de estilo propios de este género de la lírica popular infantil (2ª persona singular en imperativo, estribillos, apoyo en ciertos personajes que calman o asustan al niño pequeño, etc., manteniendo la estructura básica, la extensión y las formas), para crear nuevas composiciones del mismo tipo y finalidad: ejemplos de ello podemos encontrar en Lope de Vega, Unamuno, Salinas, Alberti, Gabriela Mistral, o Carmen Conde, entre muchos otros.

En el proceso de recepción de la obra literaria, el lector “competente” puede relacionar el texto al que se enfrenta con textos anteriores ya conocidos por él, ya que “activa” su intertexto lector, es decir los conocimientos anteriores que forman parte de su “experiencia lectora”. La literatura de transmisión oral, tanto narrativa como lírica, forma parte de la experiencia lectora de la mayor parte de las personas; por ello, muchos escritores, desde hace cientos de años, han construido textos (hipertextos) en los que es fácil percibir hipotextos que, en su origen, son composiciones del CPI, porque pensaron, sin duda, que era una manera muy eficaz de poner en contacto al lector con el nuevo texto. Si aceptamos que para el lector competente la lectura literaria puede ser creadora de sentido (porque ayuda a interpretar la realidad y a conocer el mundo), entenderemos que la activación del intertexto lector o la creación de hipertextos a partir de hipotextos, son factores esenciales para que eso se cumpla.

El CPI como hipotexto en la literatura culta de la Edad de Oro

La existencia de relaciones intertextuales en las obras literarias es, probablemente, tan antigua como la literatura misma; lo que sucede es que esas relaciones son perceptibles de manera diferente, según los casos, ya que se manifiestan, como señala acertadamente Antonio Mendoza:

En forma de reelaboraciones o de transformaciones, es decir de `recreaciones´. Y este hecho es la causa de que el nuevo texto resultante cobre sentido y función estética o literaria solo cuando su lector posea las suficientes y adecuadas referencias en su competencia literaria y en su intertexto lector para `re-conocer´ las conexiones. (Mendoza 2008: 18).

Probablemente, muchos escritores españoles de la Edad de Oro pensaban en ese tipo de lector, un lector “implícito”, de algún modo un “lector ideal”, como receptor de sus obras; un lector que conociera textos anteriores que ellos incorporaban a sus obras, total o parcialmente, y que les “garantizaba” una cierta clientela lectora. En algunos casos una composición del acervo del CPI era el “hipotexto” que facilitaba la atención del lector hacia el nuevo texto (“hipertexto”).

Hablar de intertextualidad en el marco de la poesía tradicional es hablar de canciones nuevas creadas sobre el molde formal —métrico y musical— de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas por los artistas y por el público implicados en la creación y en la recepción de las nuevas composiciones. Todos conocemos, porque se trata de una tradición que sigue muy viva, cancioncillas que utilizan la conocida y pegadiza melodía de otras canciones viejas, para, mediante cambios —por lo general ingeniosos o satíricos— introducidos en su letra, perpetuarse y

provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio. Lo que no todo el mundo imagina es que se trata de un recurso poético-formal muy antiguo, bien documentado en tradiciones literarias y folclóricas de muchas épocas y de muchas geografías diferentes. (Pedrosa 2004: 451)

Nos centraremos aquí en algunas canciones infantiles que encontramos asociadas a juegos, bailes, comedias, entremeses, incluso textos religiosos, de la literatura culta española de la Edad de Oro. No son pocos los escritores de aquellos siglos que se sirvieron de composiciones que forman parte del CPI para enriquecer sus textos, en la línea del uso que también hicieron, sobre todo en el teatro barroco, de composiciones populares de tradición general, probablemente con el fin de provocar una cercanía más inmediata con el público. El ejemplo más significativo son, probablemente, las *canciones escenificadas* infantiles, composiciones que van, necesariamente, acompañadas de una acción que, en unos casos, se representa (incluso con papeles asumidos por los participantes en ella) y que, en otros, se mima solamente, pudiendo ser interpretadas a la *rueda o corro*, a la *comba*, en *filas*, en *grupo* o al *columpio*. (Vid. Cerrillo 2004: 175-194).

Rodrigo Caro (en *Días geniales o lúdricos*, escrito hacia 1626, aunque editado más tarde) relacionaba las prácticas de ciertos juegos infantiles que iban acompañados de canciones o retahílas con los estamentos sociales más populares, aunque también se refería a la presencia de “corros” en el Antiguo Testamento. De la antigüedad de estas fórmulas el libro de Caro informa cumplidamente, al tiempo que describe de manera pormenorizada juegos infantiles que se practicaban en aquellos tiempos, que se acompañaban de retahílas que los chicos recitaban ritualmente en la ejecución de los mismos (Caro 1978: 134), y que, sin duda, eran conocidas por escritores de la época, pues son bastantes las canciones escenificadas que aparecen en la literatura culta española de los siglos XVI y XVII. Algunas, en su origen, no pertenecían a una tradición exclusivamente infantil, pero con el paso del tiempo se fueron incorporando al acervo específicamente infantil, ya que se empleaban solamente en los juegos de los niños. Un ejemplo muy interesante sería el de “Hilo de oro” (vid. Cerrillo 2004: 182-186), cuyos primeros versos, en una de sus múltiples versiones son estos:

*-De Francia vengo, señora
traigo un hijo portugués
me han dicho en el camino
que lindas hijas tenéis (...)* (Pelegrín 1996: 274)

Es una canción que trata un tema recurrente en el Romancero, el de la elección amorosa, y que aún pervive como *canción escenificada* infantil tanto en España como en Latinoamérica, en diferentes versiones que afectan, incluso, a su verso inicial: “A la cinta, cinta de oro”, “Anillito de oro”, “Piso oro, piso plata”, “Cordoncito de oro”, “De Francia vengo, señores”, “De Francia vengo, señora”. Rodríguez Marín (1932: 55) afirmó que el romance ya era conocido en el siglo XVI y que en el XVII se representaba como juego. Las primeras referencias las encontramos en un baile anónimo, *Baile de Pedro Brea*, de 1616

(Cotarelo 1911; vid. Frenk 1987: 1031-1032). En el XVII lo mencionaron también Lope de Vega y Tirso de Molina, lo que pudiera entenderse como un claro indicio de que era conocido popularmente ya entonces. En su práctica como *canción escenificada*, es un juego femenino dialogado, repetitivo, de elección y, por tanto, de eliminación, por el que las niñas intervinientes que van asumiendo, sucesivamente, el papel de hija elegida por el caballero, van siendo eliminadas. En el Cancionero Popular Infantil son frecuentes las *canciones escenificadas* que conllevan una elección, muchas de las cuales siguen siendo interpretadas por las niñas como “corros”, “filas” o “combas”: “La jardinera”, “La viudita del Conde Laurel”, “Estaba una pastora”, “La carbonerita”, etc.

Si la literatura culta ha usado composiciones del CPI es porque los autores se encontraban ante composiciones de notable popularidad que les servían, en determinados contextos, para la difusión de sus propios escritos. En este sentido, es especialmente curioso el caso de Alonso de Ledesma (1613: f. 1, 2 y 3), que recogió casi una colección completa de juegos que se ejecutaban –algunos aún se ejecutan– acompañados de cantilenas: “Tira y afloja”, “Salta tú y dámela tú”, “El escondite”, o “El moscardón”. Lo más sorprendente del libro de Alonso de Ledesma podemos intuirlo ya en su título completo, *Juegos de Nochesbuena a lo divino moralizados a la vida de Cristo, martirio de Santo, y reformación de costumbres. Con unas enigmas hechas para honesta recreación*, y en su elocuente dedicatoria, “Dirigido a la serenísima Virgen María Reyna de los Ángeles y Señora nuestra”. Efectivamente, él no quiere dirigirse a los niños, aunque se sirva de composiciones que solo ellos usan; incluso, por si hubiera dudas, lo explicita en el prólogo advirtiendo al lector que su intención es: “Servirte y recrearte, juntando lo dulce con lo provechoso: solo te ruego no lo tomes como juego de niños, pues en ellos te digo lo que te importa.”

Y advierte que si algunas composiciones las “juegan” los niños, el lector no debe prestar atención a la forma del juego sino al entendimiento de la “letra”. La advertencia es fácilmente comprensible cuando comprobamos que Alonso de Ledesma se sirve de expresiones o retahílas propias de determinados juegos infantiles para lograr una mejor comunicación con sus lectores del contenido de sus textos religiosos. Apela a su intertexto creando un texto nuevo, de exclusiva intención religiosa y de carácter culto, en el que la composición del CPI en que se basa funciona, al menos parcialmente, como hipotexto”; así, incluye la retahíla de la *suerte* infantil “Pares o nones”¹, que ya debía ser conocida en aquellos años como fórmula de sorteo para ciertos juegos infantiles, como testimonia Rodríguez Marín (1882, I: 134) en el extenso y un poco pelma “El juego de que me lo dizes, pares o nones. (A la Santísima Trinidad, romance)”:

La republica del hombre
Fe, Esperança y Caridad,

¹ Fórmula de sorteo en que un chico intenta acertar si es par o non el número de monedas, piedrecillas, alfileres u objeto similar, que otro chico encierra en una de sus manos: “¿Pares o nones, / o santos barones?” (Vid. Cerrillo 1994, II: 373).

*Entendimiento y Memoria
y la libre Voluntad.*

*Quieren hazer noche buena,
cinco damas y un galán,
por entretener al huésped,
que en casa del alma está.*

*Hazed Amor buena lumbre,
que es Noche de Navidad:
y no es bien que falte fuego,
donde Dios y vos estays.*

*Dad colación esta noche,
y entre los que aveys de dar
poned aquesta ensalada,
mas echadle vos la sal.*

*La fiesta es a Jesús niño,
y así cuadra con su edad
la noche, el juego y la lumbre,
y sobre todo la paz.*

*Y tu Fe, que eres capaz
de tantas pretensiones,
qué me los dices pares o nones?*

*Qual es el uno que es tres,
y estos tres, si los contare,
aunque **son nones, son pares?***

*Es Dios uno por esencia,
y tres personas iguales
en poder, saber, querer,
luego **son nones o pares?***

*Qual es el uno con dos
naturalezas, y tales,
que aunque **son dos, no son pares?***

*Es la porción superior
en Christo un ser inmutable,
y la inferior es posible*

*luego **son dos, y no pares?** (Alonso de Ledesma 1613, 1-2)*

Usos parecidos encontramos en otros juegos “a lo divino” de Alonso de Ledesma: “la pájara pinta”, hipotexto de sus redondillas al Espíritu Santo; “a la lima, a la limón”, de las redondillas en las que se refiere a la “cuenta que ha de pedir Dios en el juicio final”; “caracol, caracol, saca tus hijuelos al

rayo del sol” en el romance “al mal estado de un pecador”; o “La gallina ciega” en las décimas a “Santa Lucía, Virgen y mártir”. (Vid. Alonso de Ledesma 1613: 31-32, 72-74, 99-101 y 101-102).

No es Alonso de Ledesma el único caso; la referencia o la inclusión de retahílas que acompañan a juegos infantiles, bien como “intertexto” bien como “hipotexto”, podemos también encontrarla en otras obras cultas del siglo XVI, aunque no de tema religioso: *Libro de suertes*, de Lorenzo Spirito (1515); el *Cancionero General* (1550); el *Cancionero llamado flor de enamorados* (1562) de Juan de Timoneda; en *Prendas de amor* (1588) de Lope de Rueda o en *El cortesano* de Luis de Milán (¿1561?).

Más allá de la Edad de Oro española, son llamativas otras presencias del CPI, como las que encontramos, a finales del siglo XIX y hasta mediados del XX, en algunas zarzuelas, casi siempre canciones de corro interpretadas en escena por coros de voces infantiles: “¿Quién dirá que las carboneritas” en *Agua, azucarillos y aguardiente*; o “Aquí, aquí, morito”, en *Gigantes y cabezudos*. Por la misma época, Benito Pérez Galdós recoge en *Cánovas*, uno de sus *Episodios nacionales*² la cantinela “¿Dónde vas, Alfonso XII?” que oyó cantar a un grupo de niñas, en el paseo del Prado al poco tiempo del triste deceso de María Cristina, la joven esposa del rey, y que tiene su base en un antiguo romance de principios del siglo XVI, conocido con los títulos de “El palmero” y “La aparición”. Un poco más tarde, Juan Ramón, Lorca o Alberti, entre otros, incorporaron composiciones del mismo tipo a algunas de sus creaciones.

El CPI como hipotexto en la LIJ actual

La literatura popular, por medio de sus historias y personajes, forma parte del “imaginario” cultural y literario de muchas personas de una misma colectividad. Ese “imaginario” puede actuar como intertexto lector o funcionar como “hipotexto” que propicia la creación de “hipertextos”, que pueden o no ser literarios.

Durante el Romanticismo se consolidó en toda Europa el interés por la tradición oral y la determinación de recoger y fijar literariamente todo ese material poético y narrativo, incluso el infantil, si bien es cierto que la narrativa, gracias a autores como Andersen o los hermanos Grimm, experimentó de una manera más acentuada este fenómeno. No obstante, y en lo que a la poesía se refiere, encontramos algunos poemas con elementos populares en *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll; o canciones populares infantiles en los cuentos de Beatrix Potter; o retahílas y sonsonetes infantiles en obras como *Peter Pan*, *El libro de la selva* o *La isla del tesoro*. También en la Literatura Infantil española hay buenos ejemplos: en algunos de los libros de la serie de *Celia*, de Elena Fortún, se canta “Yo soy la viudita del conde Laurel” o “Me casó mi madre”; en varios de las historias de Pipo y Pipa, creadas por Salvador Bartolozzi, los personajes acompañan algunos de sus juegos con cantilenas conocidas (“Aserrín, aserrán...”), o interpretan *juegos mímicos* de las primeras edades (“Cinco lobitos

² Vid. PÉREZ GALDÓS, Benito (1965): *Episodios Nacionales*, III. Madrid: Aguilar, 7ª ed., p. 1.336.

tiene la lova...”) o hacen *burlas* (“Aunque la mona se vista de seda / mona se queda”).

En la LIJ española actual, encontramos composiciones del CPI que forman parte, como hipotexto, de obras de autor, y que son la base textual de la nueva obra: p.e. la colección de Montserrat del Amo para Alhambra Pearson (de la que ya hablé en Cerrillo 2010: 20-22). Las historias creadas por esta autora en los libros de esa colección pueden considerarse hipertextos, que compone a partir, en cada caso, de una cantilena del CPI (“Al pasar la barca”, “La reina de los mares”, “Tengo una muñeca vestida de azul”, “Cucú, cantaba la rana”, “El cocherito leré” y “Al alimón, que se ha roto la fuente”), que se transforma en una historia nueva, sin necesidad de que existan semejanzas estilísticas, incluso cambiando de género literario. Probablemente, la autora lo hace inspirada por su propia experiencia lectora de niña y porque piensa que, así, puede provocar en los pequeños lectores actuales la activación de su intertexto lector, lo que facilitará la empatía con la nueva obra.

En *Al pasar la barca*, la niña protagonista tiene que embarcarse y cruzar un río para ir a su colegio cada día; pasado un tiempo el barquero y ella se hacen amigos (“Al pasar la barca / me dijo el barquero: / –Las niñas bonitas / no pagan dinero”). En *La reina de los mares* (“Soy la reina de los mares; / y ustedes lo van a ver, / tiro mi pañuelo al suelo / y lo vuelvo a recoger”), Montserrat del Amo narra la historia de Kadina (su “reina de los mares”) y su familia que han huido en patera del desierto africano para buscar una vida mejor. En *Al alimón, que se ha roto la fuente*, la popular canción escenificada infantil “Al alimón, al alimón / que se ha roto una fuente, / al alimón, al alimón / mandar la componer, / al alimón, al alimón / no tenemos dinero, / al alimón, al alimón / nosotros sí tenemos (...)”, es el hipotexto que encontramos en la historia de Singo, quien cada mañana tiene que ir a una lejana fuente a buscar el agua que la familia necesitará para todo el día, ya que en su aldea no hay agua corriente y hace mucho calor; en la cola de la fuente, en donde esperan muchas personas, Singo conoce a Naga, una niña con un sari verde de la que se hace amigo.

Otro ejemplo relevante es la narrativa de Fernando Alonso, en la que la tradición popular está muy presente, encontrándose numerosas referencias intertextuales al CPI y a los cuentos maravillosos. Respecto al primero, no son pocos los personajes de sus historias en cuya boca el autor pone *adivanzas*, *trabalenguas*, *burlas* y, sobre todo, *canciones escenificadas* (vid. Sánchez García 2010: 222-262), que funcionan, en ocasiones, como hipotextos en el conjunto de las narraciones construidas por Alonso. Veamos algunas de las *canciones escenificadas* que se incluyen en sus libros:

En *El faro del viento*, un muñeco de nieve, muy sonriente, marcaba el compás golpeando el suelo con su escoba mientras un grupo de niños cantaba:

*Al corro de la patata,
comeremos ensalada,
como comen los señores,*

*naranjitas y limones.*³

En *El árbol de los sueños* oímos cantar:

*Tres hojitas, madre,
tiene el arbolé.*

La una en la rama,

las dos en el pie,

Inés, Inés,

*Inesita, Inés...*⁴

En *El misterioso influjo de la barquillera*, unos niños, colocados en fila, cantan:

*¡A tapar la calle,
que no pase nadie!*⁵

En *Feral y las cigüeñas* se puede leer esta cantilena:

*Los chinitos de la China
cuando no saben qué hacer,
tiran piedras a lo alto
y dicen que va a llover.*⁶

En el mismo libro, un grupo de amigos juegan a pídola:

*- A la una andaba la mula,
a las dos tiró la coz,
a las tres, los tres soldaditos
de San Andrés:
Pedro, Juan y Andrés,
a las cuatro brinco y salto...*⁷

Pero en la narrativa de Fernando Alonso no es imprescindible que se dé una situación de juego para que el autor incluya esas composiciones, sino que se sirve del CPI para apelar a la experiencia lectora de los destinatarios de sus libros, porque el tema del que tratan o el escenario en el que se ambientan tienen cierta relación. Así en *A bordo de La Gaviota*, incluye dos canciones escenificadas en las que se menciona el mar, que es el escenario de esta narración:

Soy la reina de los mares,

Señores lo van a ver...

Y:

Por el mar corren las liebres,

por el monte, las sardinas.

Tralará.

³ ALONSO, Fernando (1987): *El faro del viento*. Madrid: Anaya, 28.

⁴ Ídem (2004): *El árbol de los sueños*. Madrid: Alfaguara, 52.

⁵ Ídem (1985): *El misterioso influjo de la barquillera*. Valladolid: Miñón, 75.

⁶ Ídem (1971): *Feral y las cigüeñas*. Barcelona: Noguer, 44.

⁷ Ídem, ib., 28.

*Por el monte, las sardinas...*⁸

No solo canciones escenificadas, también otro tipo de composiciones están presentes en la variada narrativa de Fernando Alonso: en *El secreto de la flauta de piedra*, los protagonistas se sitúan en círculo y entonan una fórmula para echar *suertes*.

*En un café
se rifa un pez;
al que le toque
el número diez...
Uno, dos, tres,
cuatro, cinco, seis...*⁹

En el mismo libro aparece esta *burla*:

*Bartolo tenía una flauta
con un agujero solo,
y a todos daba la lata
con la flauta de Bartolo.*¹⁰

O esta *adivinanza* en *Los peines del viento*:

*Vuela sin alas,
silba sin boca,
pega sin manos
y no te toca.*¹¹

Cuenta la escritora brasileña Ana M^a Machado el origen de su primera historia escrita para niños (*Quenco o Pato*): una situación cotidiana que había vivido en su propia casa en varias ocasiones, la del niño que no quiere dejar de jugar para ir a bañarse, pero que, cuando está en el baño, no quiere salir de él:

Inventé un patito que no quería ir a nadar con los otros porque creía que el agua estaba mojada de más. Prefería quedarse leyendo a la sombra de un árbol. Y leía historias como *El patito feo* o *Pedro y el lobo*, porque le gustaba mucho la *Pata Sonia*. Mis pequeños lectores conocían esas historias y adoraban la broma en la que un libro guiñaba el ojo a otro (...) [Los libros de cualquier literatura] no parten de cero, sino que forman parte de un linaje que viene de hace mucho tiempo. No brotan de la nada por generación espontánea. Son el resultado de una fecundación hecha por obras anteriores. (Machado 2010: 10).

En el caso del CPI, al tratarse de composiciones anónimas de transmisión oral, el fenómeno es ligeramente diferente, esencialmente porque es parte de un patrimonio colectivo, lo que, por un lado, facilita la activación del intertexto lector de quien va a encontrarlo en un texto nuevo; y, por otro, el

⁸ Ídem (1988): *A bordo de la gaviota*. Madrid: Anaya, 60 y 99.

⁹ Ídem (1989): *El secreto de la flauta de piedra*. Madrid: SM, 42.

¹⁰ Ídem, ib., 24.

¹¹ Ídem (2004): *Los peines del viento*. Madrid: Gaviota, 129.

autor que va a usar la composición del CPI como hipotexto de su texto no necesita conocimientos especiales para hacerlo, ya que él también es dueño de esos materiales

Reactualización y presencia del CPI en otros ámbitos (Vid. Sánchez Ortiz 2010: 269-348)

Un hecho que nos anima a pensar que no es tan extraña la presencia del CPI en el actual imaginario infantil son los diferentes productos –literarios, culturales o únicamente comerciales– en los que composiciones del Cancionero actúan como hipotextos, no solo en la literatura infantil actual sino también en medios tan variados como colecciones de música infantil, series televisivas de gran audiencia, anuncios publicitarios en radio y televisión o espectáculos teatrales. Esas presencias en distintos medios y formatos nos ofrecen una esperanzadora realidad sobre la relativa vigencia del CPI y una cierta reactualización.

Hoy, cuando es cierto que el CPI, como otras manifestaciones de tradición popular, están en trance de desaparición en sus primitivas formas de transmisión, la Web 2.0 nos está demostrando que “tradición y nuevas tecnologías”, “papel y pantalla”, “escritura y oralidad” no son términos irreconciliables, sino complementarios. En la Web 2.0, entendida no solo como nueva tecnología, sino también como una nueva actitud de aprendizaje, comunidades de usuarios comparten contenidos y son, al tiempo, emisores y receptores de información, consumidores y creadores que comparten información, opinión o conocimiento. Así entendida, la Red se ofrece como una potencial herramienta para la recuperación, transmisión y difusión de la literatura de tradición oral y, particularmente, del CPI¹², siempre que quienes se manejan por ella sean lectores competentes, claro.

El CPI puede desempeñar en este desafío un importante papel al conectar al niño desde las primeras edades con las pantallas y el lenguaje de la Red por medio de materiales multimedia (vídeos, juegos, Cd’s) que formarán parte de su intertexto lector, quizá en sustitución de las cantilenas y canciones que, oralmente, antaño se aprendían en la calle o en el hogar. Internet puede ser un aliado para la conservación, difusión y “explotación” didáctica del CPI, un vehículo nuevo de transmisión de estos textos en el siglo XXI, una época en la que las personas somos potenciales receptores de diversos tipos de textos, comunicados en diferentes soportes y modalidades:

En general, bajo las distintas modalidades de relaciones intertextuales o transtextuales (...), el concepto de ‘hipertexto’ resulta ser un hecho omnipresente en casi todo tipo de texto impreso, virtual o multimedia, cualquiera que sea su tipología. (Mendoza 2010: 144).

Las nuevas tecnologías y los medios de comunicación han cambiado los hábitos de nuestra sociedad y, por tanto, los de la infancia, ocupando también gran parte de su tiempo libre, en el que

¹² Diversos ejemplos de todo ello podemos encontrarlos en las siguientes direcciones de Internet: <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturapopular/>; <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/Platero/portal/lirica/>; <http://www.weblitoral.com/>; <http://www.elhuevodechocolate.com/>; <http://asonante.blogspot.com/>; http://www.aulaintercultural.org/article.php?id_article=16; <http://bibliopoemes.blogspot.com>. O, incluso algunas redes sociales, como “Churumbel, Cancionero infantil”, ofrecido como recurso para docentes en Facebook.

hasta las últimas décadas del siglo pasado los juegos colectivos o las canciones populares tenían un notable protagonismo. Pero hoy la práctica de juegos y canciones se ha debilitado y, en algunos casos, se ha perdido. Debemos superar el enfrentamiento superficial entre folclore y medios audiovisuales y nuevas tecnologías, e idear nuevas estrategias para hacer que CPI y estos medios sean herramientas complementarias para la conservación y difusión del patrimonio oral y un estímulo para la adquisición de las competencias lectora y literaria. (Vid. Lluch 2009).

No podemos ignorar que composiciones del CPI aparecen como intertexto, a veces también como hipotexto, de determinadas series infantiles, teniendo una presencia importante en algunas de máxima audiencia como *Los Lunnis*, *Los Algos* o *Cantajuego*. Podemos afirmar lo mismo, aunque con menos frecuencia, de series y largometrajes para el público en general, bien porque la escena esté protagonizada por algún niño (serie *El internado*, de Antena 3), bien porque los personajes –jóvenes o adultos– interpreten alguna cantilena infantil: *Funny Games*, dirigida por Michael Haneke; o *El laberinto del Fauno*, de Guillermo del Toro, en la que encontramos referencias al Cancionero, de manera especial a una nana que sirve de soporte musical a la banda sonora de la película. El propio Guillermo del Toro ha comentado la importancia de la banda sonora creada por Javier Navarrete:

(...) Hablando con Javier para la composición de la banda sonora, le decía que yo quería una película que saliera de una nana. Y la idea es que si algo asusta a los músicos prestigiosos es la melodía y una nana es melodía pura, no solo una melodía pura sino una melodía que debes de poder tararear casi segundos después de oírla. Empezó Javier a componer nanas que parecían compuestas por Penderecki o Bach, y finalmente llegamos a esta nana dulcísima. En el momento en que la oí me hizo llorar y es la que se quedó como definitiva. (Romero, 2006: s/p.):

El mismo fenómeno lo encontramos también en algunas series y películas de animación para el público infantil y juvenil, como *Shrek*, una de las de mayor éxito en los últimos años, un relato paródico del que ya se han realizado tres entregas en formato de película de animación, basado en la obra de William Steig; relato lleno de arquetipos de cuentos tradicionales, inversión de roles, muchas claves del imaginario popular –entre ellas del cancionero– y guiños a un amplio espectro de espectadores de todas las edades:

SHREK es un ejemplo de construcción intertextual que recopila, interpreta y relaciona referentes de la literatura folklórica anterior, que se reinventa en este relato. Posee un poderoso carácter hipertextual por su explícita imbricación en el macrotexto de la cultura occidental. En su seno conviven personajes de los cuentos populares, del cine y de la literatura, que han sido extraídos de sus propias historias y cobran, de forma crítica, nuevos roles. (Romea, 2008: 98)

En *Shrek*, por ejemplo, encontramos a Pimpón, el popular muñeco que en la tercera entrega de la película es buscado por el vanidoso príncipe Lord Farquaad por dar cobijo a otros personajes de cuento a los que persigue, entre ellos el mismísimo Shrek; en cierto momento, el protagonista entona la cantinela “Pinto, pinto, gorgorito” mientras busca a otro de los personajes.

También en la publicidad el CPI sirve como referente para mensajes de distintas campañas creativas. El lenguaje publicitario se caracteriza por apelar directamente al receptor, presentar un léxico innovador, utilizar una sintaxis breve y concisa y ser, sobre todo, original, utilizando en su procedimiento persuasivo diversas estrategias: exaltación de los valores del producto anunciado, apoyo en tópicos y valores comúnmente aceptados y compartidos por los receptores, manipulación del código lingüístico o apelación a los afectos para provocar emociones en el receptor. Algunas de esas estrategias encuentran en el CPI un eficaz aliado: campañas de productos tan diversos como el cupón de la ONCE, automóviles, clínicas dentales, seguros, loterías, Greenpeace o el Ministerio de Trabajo, se han servido de composiciones del Cancionero como hipotexto de sus mensajes, nuevos textos –en este caso publicitarios– que no pueden ser ignorados en el ámbito educativo. Cassany, refiriéndose a esos mensajes, afirma que:

[Los anuncios publicitarios] combinan una serie de características gráficas y fónicas y emplean técnicas estéticas que hacen que no podamos restringirlos a la función conativa. Es decir, se han desarrollado de tal manera que nunca prescinden de las funciones estéticas y fónicas del lenguaje. (...) Este tipo de obras participa, pues, en parte del hecho lingüístico y literario. (Cassany, 2002: 497)

Veamos algunos ejemplos: Canal Plus anuncia su canal de pago para ver la liga de fútbol española con una cantilena en la que la retahíla infantil “Tengo, tengo, tengo, / tú no tienes nada / tengo tres ovejas / en una cabaña (...)” funciona como hipotexto. Los coches Skoda hacen algo similar con una versión de la canción escenificada “El patio de mi casa es muy particular...”. El Ministerio de Trabajo, en una campaña para reducir los accidentes laborales, se sirve de un juego mímico de las primeras edades: “Este se encontró un huevo, / este lo cascó, / este le echó una poca sal, / este lo frisó / y este picaruelo gordo, / ¡se lo comió!”. Greenpeace y las clínicas Vitaldent coincidieron al elegir la suerte que comienza con los versos “Pito, pito, golgorito,...” como hipotexto de sendas campañas publicitarias. (Imágenes 1 a 4).

Cancionero Popular Infantil, intertexto lector y educación literaria

La intertextualidad es un hecho del proceso creativo y acostumbra a manifestarse en la literatura infantil tanto como en la literatura sin adjetivos. Forma parte de los recursos que están a disposición de quien escribe y desafía la audacia de los que se disponen a explorarlo. (Machado 2010: 13)

Ya dijimos que muchas composiciones del CPI forman parte del intertexto lector de los chicos, siendo, de algún modo, un canon personal de lecturas. (Vid. Mendoza, 2010, 143 y ss.). Por eso, es muy importante conocer las posibilidades didácticas que tiene la activación de ese intertexto cuando el lector infantil se enfrenta a nuevas lecturas; posibilidades didácticas que influyen positivamente en la formación de la “competencia literaria” de los escolares:

- Haciendo más asequible la lectura de nuevos textos literarios.

- Entendiendo algunas de las claves creativas del autor del texto.
- Relacionando el nuevo texto (hipertexto) con el texto anterior conocido del que aparecen referencias en el nuevo (hipotexto).
- Valorando la propia “experiencia literaria” previa.

Esta realidad nos obliga, desde la Didáctica de la literatura, a reformular algunos de los contenidos y procedimientos de la educación literaria, teniendo muy presente al receptor de los textos. Es ahí, en esa reformulación donde nos damos cuenta de la importancia que puede tener la literatura de transmisión oral, particularmente el CPI, aunque sea por medio de una vía desnaturalizada, como es el aprendizaje de esos textos previamente fijados por escrito. ¿Por qué? Porque, además de la presencia como hipotextos de canciones y retahílas populares infantiles en obras cultas de hace cientos de años, también encontramos esos hipotextos en obras literarias infantiles contemporáneas, en textos que están disponibles en la red o, incluso, en la publicidad. Es decir, que esas composiciones, que pueden formar parte del intertexto lector de quien va a leer los nuevos textos, le pueden ayudar a comprenderlos mejor o, cuando menos, a acercarse a ellos en mejor disposición. Además, esos nuevos textos que remiten, aunque solo sea parcialmente, a textos anteriores (en este caso, a composiciones cuya vida primitiva era oral), están exigiendo del nuevo lector unos conocimientos previos, sin los que, quizá, no llegue a comprender el texto al que se enfrenta.

La continuidad y la renovación creativa y cultural es uno de los motivos de que la obra literaria sea un hipertexto discursivo, es decir un texto que en sí mismo contiene otros textos a través de alguna modalidad intertextual. (Mendoza 2010: 143)

En el caso particular de la LIJ:

La mención de otras obras es [...] un condicionante y al mismo tiempo un instrumento de formación, ya que acostumbra a los lectores a un comportamiento habitual en los textos literarios, enriquece sus conocimientos acerca de otras obras y, también, pueden producir espacios vacíos que requieren de la actividad del lector y, quizá, de la actuación del mediador. (Díaz Armas, 2005: 189)

La comprensión del significado completo de algunos textos solo es posible si el lector es capaz de activar su intertexto lector, ya que remiten a textos anteriores, a veces hipotextos que aparecen, más o menos explícitos, en el nuevo texto, con el que tienen algún tipo de relación; como acabamos de comprobar, a veces esos hipotextos son composiciones del CPI que se han incorporado a obras literarias de autor, a la red o a mensajes publicitarios. El hipertexto y su correcta comprensión van a determinar, en muchos casos, el nivel de “competencia lectora”, también de “competencia literaria”, del lector; si esas competencias no le permiten comprender el texto ante el que se enfrenta, el hipertexto estará condicionando la capacidad receptora del lector. La red, con la necesidad que impone al lector de moverse de unos textos a otros, obliga, cada vez más, a que la competencia lectora se eduque

atendiendo a ese condicionante; es decir, que la competencia lectora debe formarse a partir de la lectura comprensiva y crítica de diversos tipos de textos, y de la capacidad de poder relacionar el hipertexto con los hipotextos.

Existe una idea, muy extendida entre los investigadores de la literatura popular, que siempre he defendido, de que muchas composiciones de la literatura de transmisión oral, especialmente del Cancionero, se han perdido, o se están perdiendo, porque en las sociedades desarrolladas los espacios urbanos y las costumbres han cambiado, han mejorado las vías de comunicación y se han desarrollado variados medios de comunicación de masas; por eso, solo en las sociedades más pobres y atrasadas, en las que esas circunstancias no han cambiado los usos y prácticas sociales, se mantienen vivas las manifestaciones literarias orales. Pues bien, esa idea debemos empezar a modificarla, pues tenemos informaciones recientes que la contrarían: los incas de Huancavelica, una de las regiones más pobres y aisladas de Perú, que hablan el quechua como lengua materna, que no tienen vuelos comerciales, que solo pueden comunicarse con otras regiones a pie o en el llamado “tren machón” (“que sale cuando quiere y llega cuando puede”), están perdiendo la tradición de narrar sus leyendas y cuentos populares, en los que se ofrece una riquísima cosmovisión andina salpicada con costumbres ancestrales. Alfredo Flores¹³, maestro que trabaja en aquella zona, explica que esa tradición se está perdiendo porque los habitantes (que no tienen ni Internet, ni telefonía móvil, ni casi fija, y que no están en el camino de ninguna vía de comunicación importante), muestran una dependencia grandísima de la televisión y el vídeo, lo que ha determinado un gran debilitamiento de las prácticas literarias orales. La televisión como elemento determinantes, pues.

No sería descabellado que las sociedades del siglo XXI volvieran su mirada hacia la cultura popular, particularmente a la literatura de tradición popular, también al Cancionero, porque en esa literatura está parte de nuestra esencia como colectividad. Además, el folclore es transgresor y, de algún modo, heterodoxo. No debemos confundirnos ni confundir a los jóvenes: lo tradicional no es reaccionario, por antiguo que sea y pese a lo que, a veces, algunos digan.

Referencias bibliográficas

- ALONSO DE LEDESMA (1613): *Juegos de noches buenas a lo divino*. Madrid: Alonso Martín. (La primera edición es de 1605. Barcelona: Sebastián Cormellas).
- CARO, Rodrigo (1978): *Días geniales o lúdricos*. Madrid: Espasa Calpe.
- CASSANY, Daniel et al. (2002): Coords. *Enseñar Lengua*. Barcelona: Grao.
- CERRILLO, Pedro C. (1994): *Lírica popular española de tradición infantil*. Murcia: Ediciones de la UCLM, 2 vols.
- (2004): “Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles”. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, LIX, 2, 175-194.
- (2010): “Literatura oral y literatura escrita: aspectos intertextuales en obras de Montserrat del Amo y Emilio Pascual”. En MENDOZA, A. y ROMEA, C. (coords.): *El lector ante la obra hipertextual*. Barcelona:

¹³ Alumno peruano del V Máster de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil, organizado por el CEPLI, que ha realizado la investigación en la que se sustenta este comentario, dirigida por el firmante de este trabajo.

Horsori, 15-23.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojjangas*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 17-18.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2005): “Transtextualidad e ilustración en la Literatura Infantil”. En LEOPOLDINA, F. et al. (ccords.): *Lectura, Literatura Infantil e Ilustração*. Coimbra: Almedina, 189-222.
- FRENK, Margit (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. Madrid: Castalia.
- MACHADO, Ana M^a (2010): “Presencia de intertextualidades en la LIJ contemporánea”. En MENDOZA, A. y ROMEA, C. (coords.): *El lector ante la obra hipertextual*. Barcelona: Horsori, 9-13.
- MENDOZA, Antonio (2008): “Textos e intertextos para la formación del lector”. En MENDOZA, A. (Coord.): *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori, 11-25.
- (2010): “La lectura del hipertexto literario. El despliegue de referentes, conexiones e hipervínculos en la formación del lector”. En MENDOZA, A. y ROMEA, C. (coords.): *El lector ante la obra hipertextual*. Barcelona: Horsori, 143-174.
- PEDROSA, José Manuel (2004): “Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral”. En PIÑERO, P. (ed.): *De la canción de amor medieval a las soleares. Prof. Manuel Alvar” in memoriam*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 449-469.
- PELEGRÍN, Ana (1996): *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación GSR.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1932): *Pasatiempo folclórico. Varios juegos infantiles del siglo XVI*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- (1882): *Cantos populares españoles*. Sevilla: Fco. Álvarez y Cía, 5 vols. (Madrid. Atlas, 1981).
- ROMEA, Celia (2008): “¿Cómo leemos en la era de Bill Gates? Una mirada postmoderna a los textos”. En MENDOZA, A. (Coord.): *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori, 91-104.
- ROMERO, Marta (2006): “El *Laberinto del fauno* es la película de la que me siento más orgulloso”. En *Fila Siete, revista mensual de crítica cinematográfica*. [En línea], accesible en <http://www.filasiete.com/articulos/guillermo-del-toro-el-laberinto-del-fauno-es-la-pelicula-de-la-que-me-siento-mas-orgulloso-201d> [13 de enero de 2010]
- SÁNCHEZ GARCÍA, Sandra (2010): *La obra narrativa de Fernando Alonso: una propuesta de renovación narrativa en la literatura infantil española*. (Tesis doctoral). Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ ORTIZ, César (2010): *Del texto oral al texto escrito. Estudio literario y aplicaciones didácticas*. (Tesis doctoral). Universidad de Castilla La Mancha.

Imagen 1

¿Qué se anuncia? Un canal de Televisión de pago (Canal Plus Liga)

¿Qué imágenes utiliza? Rostros de distintas personas de una familia y amigos cantando

Texto del anuncio:

**Tengo, tengo, tengo, tú no tienes nada,
todos los partidos, todas las jornadas.
Tengo, tengo, tengo el del Plus en exclusiva,
y tengo tres partidos con Canal Plus Liga...
Tengo, tengo, tengo toda la taquilla,
no me pierdo de mi equipo
ningún partido de Liga.
Y el 29 de noviembre, ¡Barça – Madrid!**

Basado en la canción escenificada:

**Tengo, tengo, tengo,
tú no tienes nada,
tengo tres ovejas
en una cabaña.**



Imagen 2

¿Qué se anuncia? Un coche

¿Qué imágenes utiliza? Un automóvil circulando por una carretera, paisajes y vistas alternando el plano general con planos del interior del vehículo.

Texto del anuncio:

**Skoda Fabia Spirit
es particular,
totalmente equipado
y a un precio genial.
Acércate,
y vuélvete a acercar,
que en tu concesionario
te van a financiar**

Basado en la canción escenificada:

**El patio de mi casa
es particular,
cuando llueve se moja
como los demás.
Agáchate,
y vuélvete a agachar,
que los agachaditos
no saben bailar.**



Imagen 3

¿Qué se anuncia? “La prevención, nuestra mejor empresa”. Campaña publicitaria del Ministerio de Trabajo e Inmigración para reducir los accidentes laborales.

¿Qué imágenes utiliza? Instalaciones del interior de una fábrica en la que se hacen diversas reformas. Sobre una melodía pop actual, la voz en off de una niña recita este texto:

Texto del anuncio:

Éste habló con todos.

Éste aquí subió.

Éste puso vallas.

Ésta aquí cargó.

Y éste que protegía...

el accidente evitó.

Basado en el juego mímico:

Este se encontró un huevo,

este lo cascó,

este le echó una poca sal,

este lo frió,

y este picaruelo gordo...

¡se lo comió!



Imagen 4

¿Qué se anuncia? “Odontología preventiva gratis”, campaña de Vitaldent.

¿Qué imágenes utiliza? Interior de un hogar en el que una madre sortea entre sus hijos (niña y niño) quién irá al dentista, dando a entender que por motivos económicos solo uno irá por ahora.

Texto del anuncio:

Pinto, pinto,

gorgorito,

saca la mano

del veinticinco,

¿En qué lugar,

en qué calleja?

Esconde la mano

que viene la vieja.

Te ha tocado a ti,

tú vas al dentista.

Basado en la suerte:

Pito, pito,

golgorito,

saca los cuernos

en el veinticinco,

en qué calleja,

la moraleja,

saca los cuernos

la vieja.

