

LYRA MINIMA:
DEL CANCIONERO MEDIEVAL
AL CANCIONERO TRADICIONAL MODERNO

AURELIO GONZÁLEZ
MARIANA MASERA
MARÍA TERESA MIAJA
(editores)



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2010

861.063
L992

Lyra Minima : del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno /
Aurelio González, Mariana Masera, María Teresa Miaja, editores. -- 1a ed. --
México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :
Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
454 p. ; 27 cm.

ISBN 978-607-462-200-3

"Lyra Minima [...] versión que se realizó en México durante los días 25, 26 y 27
de octubre de 2007, bajo el auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México
y El Colegio de México..." -- p. 11

1. Poesía folklórica hispanoamericana -- Historia y crítica -- Congresos. 2. Canciones
folklóricas hispanoamericanas -- Historia y crítica -- Congresos. I. González, Aurelio, ed.
II. Masera, Mariana, ed. III. Miaja de la Peña, María Teresa, ed. IV. Congreso Internacional
Lyra Mínima (5º : 25-27 octubre 2007 : México, D.F.)

Primera edición, 2010

D.R. © 2010

EL COLEGIO DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Impreso y hecho en México

ISBN 978-607-462-200-3

RAZONES DEL DISPARATE:
LAS RIMAS DE NIÑOS Y PARA NIÑOS COMO GESTO DEL LENGUAJE

JOSÉ MANUEL MATEO
Universidad Nacional Autónoma de México

De las rimas de niños y para niños incluidas en el *Nuevo corpus* hay un grupo que convoca la atención por el carácter enigmático de su procedimiento inicial. Son textos que arrancan con una sucesión rítmica prácticamente despojada de significado o que sólo conserva la lógica de la coordinación sintáctica y fonética. No incluyo en el conjunto que me interesa comentar las composiciones donde la sucesión sonora es claramente onomatopéyica o incorpora palabras *enteras*¹ cuya reiteración configura un patrón rítmico. Ejemplos de uno y otro caso son los siguientes:

—Quiquiriquí.
—Calla, bobo, que no es para ti.
(NC, 2055)²

[Contexto: Baile o juego del gallo]³

Sana, sana,
cul de rana.

(NC, 2053 A)

[Contexto: "Ensalmos de muchachos que dicen a otro escupiéndole en lo herido, burlando"]

Me quedo sólo con las rimas donde el contenido semántico del verso inicial ha desaparecido casi por completo o sólo se le evoca, pero, por decirlo así, sin que la materia fónica mantenga ningún compromiso con él. El significado en estos casos queda incompleto o varado en una zona de inestabilidad. Podríamos decir que está "en proceso de disolución",⁴ como afirma Bajtin respecto de la imagen grotesca del cuerpo; o incluso en camino de configurarse. No encuentro

¹ Aplico el adjetivo casi como si se tratara de números: un entero es el número que consta de una o más unidades, a diferencia de los quebrados (que expresan una o varias partes alícuotas a su unidad) y de los mixtos (compuestos por enteros y quebrados).

² Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. II, p. 1489. En adelante cito como NC seguido del número de texto.

³ El contexto de enunciación de los cantares se basa en la información reunida en el aparato crítico del *Nuevo corpus*; para este caso véase Margit Frenk, *Nuevo corpus, op. cit.*, p. 1489.

⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, ed. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998, p. 30.

en esas construcciones sinsentido estricto sino suspensión, un estado de latencia donde el sentido, ese “modo específico de significancia”⁵ todavía no es engendrado por el *discurso*, aunque, eso sí, se presiente. El disparate, de hecho, no precisa del sinsentido absoluto, sino de diferentes grados de desorden poético “tanto en el nivel estilístico como en el temático”.⁶

No comparto en principio la idea de que construcciones como éstas privilegien las cualidades puramente acústicas y mucho menos que puedan ser reducidas a una “cantinela o sonsonete”, cuya única función sea marcar “el compás” con el que habrá de pronunciarse o cantarse la rima al principio de un juego o como parte constitutiva del mismo.⁷ Las secuencias rítmicas y sonoras pueden relacionarse efectivamente con la posibilidad de devolverle “a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico”;⁸ el problema es que tal operación no ocurre sólo por virtud del sonido, sino precisamente porque la lógica del lenguaje sigue presente en lo que aparenta ser pura sonoridad.

Como ocurre con otras manifestaciones de la lírica tradicional, las rimas de niños y para niños son parte de un *acontecimiento* donde “el gesto completa el significado”, donde “la gestualidad evidencia el poder del cuerpo, al mismo tiempo mediador natural de la comunicación oral y del sistema significante”.⁹ Son textos que forman parte de una *obra*¹⁰ donde los elementos no son accesorios o complementarios sino coincidentes. Pensar que las secuencias sonoras se hallan en el margen del juego, que únicamente lo motivan, lo inician o inauguran el espacio colectivo reduce el texto a un nivel de eficiencia pragmática y lo alejan del terreno de la construcción poética.

Esta perspectiva, que aparentemente puede abandonarse sin complicaciones, persiste incluso cada vez que se valora el papel de la concatenación rítmica. Carlos Nogueira,¹¹ por ejemplo, da cuenta del *corpus* reunido por él durante 14 años, en el cual están presentes rimas producidas y actualizadas por niños y adolescentes de Baião (distrito de Porto, Portugal). La descripción y el análisis de la morfología textual que realiza ayudan a comprender y repensar “los textos poéticos infantiles”, es decir, los que son “producidos, transmitidos y actualizados por los niños”;¹² pero en una parte del análisis Nogueira mantiene la postura de que “la secuencia de sonidos, que no

⁵ Émile Benveniste, “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Almela, Siglo XXI, México, 1999, t. II, p. 67.

⁶ Verónica Gabriela Nava, siguiendo a Perrián y Pedrosa, en “Como era mentira / podía ser verdad”. Disparates en la lírica popular de los siglos xv a xvii: huellas de la cultura carnavalesca”, *Revista de Literaturas Populares*, 4-2 (2004), p. 274.

⁷ Pedro Cerrillo Torremocha, “Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil”, en *Lírica Popular de Tradición Infantil*, portal temático de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/Platero/portal/lirica/clasificacion.shtml>, 23 de octubre de 2007.

⁸ Alfonso Reyes, “Las jitanjáforas”, en *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 198.

⁹ Carlos Nogueira, “Para una poética da poesia oral infantil e juvenil”, *Culturas Populares. Revista Electrónica* (4), enero-junio de 2007, p. 6. La traducción es mía.

¹⁰ Uso el término en el sentido que le da Zumthor: “es aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora: texto, sonoridades, ritmo y elementos visuales; el término abarca la totalidad de los factores de la *performance*” (Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, versión castellana de María Concepción García Lomas, Altea-Taurus Humanidades-Alfaguara, Madrid, 1991, p. 83).

¹¹ C. Nogueira, “Para una poética...”, *op. cit.*

¹² *Ibid.* p. 2.

forman parte de un contexto puramente verbal, integra un proceso artístico que encuentra en la actitud corporal su principio organizador fundamental".¹³

Que el cuerpo se integra sustancialmente a la *obra* es una consideración en la que se puede concordar sin objeciones, pero no es allí donde la secuencia sonora se organiza fundamentalmente. El verbo, el texto oral, participa de la obra sin que eso le impida cobrar valor y anunciar o presentir la dirección del *acontecimiento* al que se encuentra asociado. Al afirmar esto no pretendo insistir en la preeminencia del logos ni destacar la palabra por encima de los otros elementos que intervienen en la *performance* de las rimas infantiles. Lo que deseo proponer es que a pesar de todo, el *fono* no antecede al sentido como pura "potencia fisiológica"; no "le prepara el medio en el que aquel se enunciará",¹⁴ sino que uno y otro se hayan entrelazados, pues en toda fonación humana es posible captar una dirección hacia el lenguaje, es decir hacia la relación, no necesariamente con los otros presentes, sino con algo que está fuera, antes o después de uno y que se pretende alcanzar. La palabra también es voz y por ello cuerpo, materia humana que se prolonga para establecer los lazos colectivos que sostienen la posibilidad de la convivencia, del vivir comunitario, ya sea con los ausentes, los contemporáneos o los todavía por venir. Pero la palabra también es voz porque rompe o resquebraja el instinto de conservación que anima el lenguaje.

No en balde Alfonso Reyes vio en ese "género de poema o fórmula verbal",¹⁵ que bautizó como jitanjáforas,¹⁶ elementos dignos de temer por quienes sólo confían en la potencia creadora de la lengua. Conviene repasar algunas líneas del perfil que ofrece Reyes sobre estas construcciones poéticas para ejemplificar la desazón que puede provocar el desbordamiento del sonido, aparentemente restaurado como sola potencia orgánica. "Hay horas —dice— en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas sombras que las imitan".¹⁷ "No son ya creaciones literarias... de esas que el oficio ejercita, no. Ni figurines mandados a hacer para el escaparte del poeta, no. Son huéspedes ociosos del alma, hongos de la pesadilla".¹⁸ La proliferación de esta especie es imputable al "ímpetu léxico de Adán", y su destierro deriva de un castigo divino que las condenó a vagar "como barcos vacíos", señalados "con la recelosa bandera negra". Así se explica "el ripio que no engendra, y el enigma que no concibe aunque vive hinchado de nada".¹⁹

Semejante poder para provocar inquietud, para alterar el orden —divino— del lenguaje, viene precisamente de pensar que las construcciones sonoras están llenas "de todo lo que no es substancia".²⁰ Aunque este mismo sentimiento tiene la cara opuesta, pues el miedo ante el vacío

¹³ *Ibid.* p. 9.

¹⁴ P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, *op. cit.* p. 28.

¹⁵ Reyes, "Las jitanjáforas", *op. cit.*, p. 197.

¹⁶ Reyes tomó el término de un poema de Mariano Brull; tal palabra inventada, comenta, "casualmente va bien con metáfora, de la que viene a ser nuevo sesgo, y se presta a derivaciones fáciles, como la jitanjafuria... y la jitanjaforia o acceso y flujo de jitanjáforas" (*Ibid.*, p. 197-198). Alfonso Reyes escribió varios textos sobre el género entre 1929 y 1930 y los refundió en un ensayo donde compara las construcciones "de carácter popular, y muchas veces infantil" con las que son "expresión propiamente literaria" (*Ibid.*, p. 200). Aunque algunas de sus consideraciones ya no pueden sostenerse, lo cierto es que se trata de un estudio muy interesante y divertido donde se puede encontrar un esfuerzo de clasificación de las construcciones rítmicas y sonoras, muy útil, documentado y absolutamente disfrutable.

¹⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁰ Gracián *apud* Reyes, "Las jitanjáforas", *op. cit.*, p. 192.

que engendra el *fono* es la alegría y la exaltación de quienes apuestan por la *oralidad* como *vocalidad* donde “se acaba todo logocentrismo”.²¹ Entre uno y otro extremo, me parece, es donde se encuentra el texto verbal, ya se trate de las rimas infantiles o de otras manifestaciones poéticas orales. Sin embargo la zona franca donde el sonido del lenguaje es *substancia* y cuerpo se vuelve menos opaca precisamente en las construcciones rítmicas y sonoras que los niños pronuncian o cantan, ya sea embebidos por el juego o envueltos en situaciones paradigmáticas.

Se puede ver en estas fórmulas verbales la persistencia de la palabra mágica, de un componente “esotérico, brujeril”, como plantea Pedro César Cerrillo siguiendo a Gabriel Celaya, quien advierte en la formulación “una, dona, tena, catena, quina, quineta” un modo “esotérico o mágico de decir: una, dos, tres, cuatro, cinco”.²² Quizá la cuestión sea así de sencilla, pero tal postura sólo reforzaría la idea de que el texto verbal, a fin de cuentas, resulta accesorio para la oralidad, pues quedaría subrayado el carácter utilitario de las fórmulas rítmicas y sonoras.

Con respecto a la *utilidad* de las expresiones poéticas, Araceli Campos se ocupó de analizar la composición métrica y acentual de una serie de oraciones, ensalmos y conjuros recopilados a partir de las denuncias y procesos que la inquisición novohispana emprendió “contra oficiantes y simpatizantes de la magia” entre 1600 y 1630;²³ su análisis mostró menos regularidades y más tendencias rítmicas, así como la convivencia de éstas con porciones ausentes de ritmo. Para ella estas características deben relacionarse, efectivamente, con el “carácter pragmático” de las composiciones, pues los ensalmos, oraciones y conjuros están hechos para servir en prácticas y rituales mágicos, que buscan producir un efecto en favor del peticionario y muchas veces en perjuicio de terceros.

En las rimas infantiles también puede identificarse una circunstancia que determina el momento de la enunciación o el canto: ayudar a dormir (NC, 2048 bis), ofrecer una golosina (2069), enseñar a establecer la hora del día o a contar (2111 A, 2111 B y 2185 bis), escoger a un compañero de recreo (2141) o sortear los puestos o el orden de intervención (2143 C). Y todas estas situaciones en general están asociadas al juego. Puede interpretarse que la situación es también el propósito de las rimas o que éstas constituyen el primer paso para establecer la zona o el ambiente propicio para la actividad lúdica. Pero creo que más exactamente la construcción verbal se ha desembarazado en estas composiciones de cualquier utilidad, servicio o recompensa porque ella misma es juego, un ejercicio libre y divertido que se ajusta a determinadas reglas, previstas o no, y que halla sentido en el flujo mismo de su configuración, dictada por la corriente del lenguaje que anima el encadenamiento fónico. Cuando se dice:

A la *run run* y a la *ne ne*,
y al *tururururú*, que ya se duerme.
(NC, 2048 bis)

Estamos ante una configuración desconcertante, sea porque el verso de arranque parece estar fuera de razón y regla —por su excesiva sonoridad y reiteración— o porque reta la solitud *a priori* de contenido. Para decirlo pronto, estamos frente a un disparate, producido por la

²¹ P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, op. cit., p. 28.

²² P. Cerrillo, “Hacia una clasificación de la lírica popular de tradición infantil”, loc. cit.

²³ Araceli Campos Moreno, “El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos”, *Revista de Literaturas Populares*, 1 (2001), p. 70.

ausencia de significados concordantes dentro del texto verbal. Los *ociosos* huéspedes del lenguaje (*run run, ne ne, tururururú*) sólo podrán entenderse plenamente si coinciden con los movimientos del arrullo; pero también es cierto que presenciamos una voluntad discursiva que se manifiesta en el uso *correcto* de preposiciones, artículos y de la conjunción que abre el segundo verso. Este uso correcto está asociado a estructuras del lenguaje que se mantienen firmes a pesar del sinsentido que se cobija en la vivacidad de los sonidos: recuerda la fórmula *a la una, a las dos y a la tres* (mucho más *lógica*, pero igualmente enigmática), empleada para advertir que estamos a punto de emprender una acción o dando la pauta para que otro la emprenda.

El disparate es todo un género, con raíces que llegan a la Edad Media y una enorme difusión en la España renacentista; como botón de muestra, José Manuel Pedrosa cita el pliego de cordel *Disparates muy graciosos*, impreso en el siglo XVI.²⁴ Tanto las estructuras poéticas de esa recopilación como muchas otras se asocian al porqué literario, el cual se caracteriza por construirse como una “serie infinita, abierta *ad libitum*”, que mediante anáforas iniciales —recurrentemente la forma verbal *vi*— articula “una ristra” de unidades “homocategoriales”.²⁵ Los casos citados por Pedrosa, a propósito del vínculo probable de esta forma con *El Aleph* de Borges, son seminarrativos o descriptivos, lo mismo que los comentados en otros dos ensayos recientes;²⁶ a diferencia de esos casos, los que por mi parte propongo como disparates no adicionan unidades al infinito ni cuentan nada: a su falta de contenido suman la ausencia de relato, prosopografía o etopea,²⁷ y cada uno anuncia el pronto final de la serie. Comparten sin embargo la anáfora como figura de construcción, en cuanto repiten elementos que articulan la sintaxis. Pondré como ejemplo una fórmula de sorteo que antecede el juego y cuenta con numerosas supervivencias, de acuerdo con la información que ofrece Margit Frenk en su *Nuevo corpus*,²⁸ y como podemos ver si regresamos a la cita de Gabriel Celaya que ofrecimos líneas arriba:

De una, de dola, de tela, canela,
çumaque, de vela, de vela velón:
cuéntalas bien, que las onze son.
(NC, 2111 B)

La preposición *de*, aunque se reitera, no persigue un fin acumulativo ni enfático; en cambio, sí produce la *idea* de serie y la sensación de que ésta podría continuar si no fuera porque la secuencia misma prevé su final cuando el ritmo marcado por la amplitud de la insistente sílaba *la* deja paso a la contundencia de la rima aguda. El significado se asoma brevemente en el verso inicial con la aparición de la palabra *una*, cuyo género establece la personalidad completa del

²⁴ José Manuel Pedrosa, “Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14 (1996), p. 219.

²⁵ Perinián *apud* José Manuel Pedrosa, “Borges y la retórica del disparate...”, *op. cit.*, p. 219.

²⁶ El ya citado de Verónica Gabriela Nava y uno de Cristina Castillo Martínez, “Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lírica popular del Siglo de Oro”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (2007), p. 12.

²⁷ Entiendo por prosopografía la descripción del aspecto de una persona (o de un personaje); por etopea, la descripción de las pasiones o costumbres. Anoto como ejemplo de lo primero los versos citados por Nava: “una niña de huesos / de filigrana” (*op. cit.*, p. 282); y de lo segundo, los citados por Castillo: “Como sé que te gusta / el arroz con leche” (*op. cit.*, p. 2).

²⁸ *Op. cit.*, pp. 1521-1522.

vocablo: no se trae a cuento la serie numérica, sino el flujo horario, que convencionalmente pueden ser de doce periodos, aun cuando la serie pueda repetirse sin fin aparente. La estructura simétrica de los elementos que forman los dos primeros versos de la rima se corresponde con la sustitución de los nombres de las horas, que se hayan presentes gracias a sus *fantasmas*: la similitud sonora de las palabras *dola*, *tela*, *canela* produce el milagro de la transmigración entre lo abstracto del tiempo y la materialidad textil, el aroma de las especias y muy probablemente la compañía humana que implica la palabra *dola*, asociada al parecer con el juego conocido como *pídola*, en el que los niños o muchachos van saltando encima de otro que se encuentra encorvado.²⁹ El nombre de un arbusto o probablemente de una sustancia resinosa da pie a una nueva construcción reiterativa, que ya no guarda ninguna relación semántica con el primer verso: el disparate se completa en esta suspensión del significado sólo para dar el salto hacia la conclusión prevista: no sólo la rima está por concluir, sino el tiempo mismo que se hace presente merced a la incongruencia (“que las onze son”).

Esta rima y las otras que he comentado me llevan a pensar en lo abstracto como una inmersión en las capacidades del cuerpo, antes que en un obstáculo entre los mundos de la creación poética o intelectual y aquel terreno donde diariamente transitamos, según nuestras costumbres o nuestras capacidades motoras. Es por ello que propongo reconsiderar la idea de que el disparate —narrativo, sonoro o rítmico, pero siempre lírico— puede interpretarse como una trasgresión semántica o lógica que contribuye “a crear la idea del mundo al revés”;³⁰ o bien se trata de una “deformación paródica” de un género previo.³¹ Tampoco convengo del todo en que se trate propiamente de reformulaciones irónicas o paródicas de otros géneros de la lírica “con un abanico de gradaciones que pueden llegar a operar con el sinsentido como elemento poético o comunicativo” persiguiendo fines “humorísticos y festivos”.³²

Quizá el horizonte donde se mueve el disparate y al que éste nos llama es el que en efecto anima “la concepción carnavalesca”, como apunta Verónica Gabriela Nava, pero siempre y cuando no se entienda por ello exclusivamente una de las refracciones del carnaval, aquella donde la vida “es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio”.³³ Considero que no es la oposición lo que Bajtin destaca a propósito de lo grotesco; no insiste en la lucha de elementos que se niegan entre sí o que recíprocamente se destruyen, ni plantea el carnaval sólo como “un universo de lo corporal revitalizante”.³⁴ En el carnaval, la diferencia, la contradicción entre la vida y el arte, por ejemplo, de hecho desaparece; en realidad aquél es “la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego”; mientras dura, es la vida “la que juega e interpreta su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios... la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada”.³⁵ Todo en el carnaval apunta hacia un “porvenir aún incompleto”;³⁶ y más que de oposición al mundo oficial o a las

²⁹ *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, *sv*.

³⁰ Castillo Martínez, “Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara...”, *op. cit.*, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 2.

³² Pedrosa, *apud* Nava, “Como era mentira / podía ser verdad”, *op. cit.*, p. 274.

³³ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 29. Nava cita de este modo a Bajtin: “Para explicar estas canciones es necesario entender la vida desde la concepción carnavalesca, como ‘un proceso ambivalente, interiormente contradictorio’” (Nava, “Como era mentira / podía ser verdad”, *op. cit.*, p. 279).

³⁴ *Ibid.*, p. 284.

³⁵ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, *op. cit.*, pp. 12-13.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

autoridades dominantes —que sin duda se hace patente—, “todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnados... “de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades”;³⁷ contradicción sí, pero más ambivalencia y convergencia, pues en el realismo grotesco “lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible”.³⁸

En este contexto, la degradación significa “comunión”,³⁹ transferencia entre el plano material y el abstracto que generalmente viaja de “lo elevado” a lo “corporal”;⁴⁰ generalmente, pero no siempre: en los versos iniciales de las rimas infantiles comentadas ese paso ocurre en un plano prácticamente de igualdad, pues la concatenación sonora sin contenido semántico posee la “densidad concreta de la voz” su “carácter táctil”⁴¹ y a la vez se configura *como gesto del lenguaje*, como anuncio del sentido que viaja por las venas disparatadas de la lírica infantil aún en sus líneas más desprendidas de significado:

Sansobuque,
de rabo de quque.

(NC, 2143 A)

Esta rima consigue atraer las palabras a un plano semántico casi nulo donde, sin embargo, se concreta un empeño del lenguaje por aflorar, por manifestarse como flujo de articulaciones y designios: los nombres de quienes participan en el acuerdo que implica la rima no importan, tampoco su edad o adscripción, cada uno se va estableciendo en el espacio del juego como irrupción de sonido: mientras el niño o niña que dijo, dice o dirá las sílabas de estos versos señala a los otros, les asigna un sitio en un orden colectivo —cósmico, si se quiere—; va destruyendo las pretensiones de significación que todavía animan la construcción adnominal y da estatuto lingüístico a *sansobuque*, porque no se trata de una fonación ajena al espacio humano, sino de una floración del mundo como tránsito del significado, como posibilidad gozosa de la disgregación que libera la conciencia, el pensamiento y la imaginación, los cuales “quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades”.⁴²

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, *op. cit.*, p. 12.

⁴² M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 50.