



## Lírica y poesía infantil<sup>1</sup>

Ana Maria Lisboa de Mello

Cuando pensamos en poesía destinada al lector infantil y en criterios de selección de textos líricos para el niño, necesitamos reflexionar sobre la naturaleza de lo lírico y las peculiaridades que el género asume al tener en vista el destinatario infantil, de tal manera que esa reflexión pueda contribuir para el establecimiento de posicionamientos críticos frente al objeto.

Por su forma de enunciación, el género lírico, a diferencia del narrativo, invita inmediatamente al lector a participar y también a asumir el acto enunciativo, pues el uso de la primera persona del discurso es típico de gran parte de las creaciones poéticas. Esa forma discursiva es responsable, muchas veces, por la indistinción entre autor y sujeto lírico.

Ya Goethe observaba que, en el poema, no hay un rasgo que no sea vivenciado, pero al mismo tiempo no se trata exactamente de lo vivenciado. Para él, no se puede negar la identidad del yo del poeta, así como no se puede establecer una identidad de la enunciación lírica con la vivencia real.<sup>2</sup> En el ámbito de la teoría literaria, Staiger

<sup>1</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. «Lírica e poesia infantil». En SARAIVA, Juracy A. (org.). *Literatura e alfabetização*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001, pp. 69-75. Traducción de Patricia Vilcapuma Vences.

<sup>2</sup> *Apud* HAMBURGUER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 200.

también acentúa la relación entre el autor y el sujeto lírico al tratar de la disposición anímica y del proceso de creación, observando que el autor crea el poema en una cierta condición anímica que impregna el discurso de tal modo que, según él, si el lector experimenta el mismo estado de alma, podrá identificarse con el contenido del poema al punto de hacerlo suyo.<sup>3</sup>

En la poesía destinada al lector infantil, esas características discursivas tienen como consecuencia la adaptación del escritor a su público, la cual se revela en la selección de temas, ritmos, imágenes que puedan favorecer el proceso de recepción textual. Al adaptarse al público, el poeta corre el riesgo de caer en la trampa de la puerilidad, o sea, de producir textos que subestiman al niño en cuanto a su capacidad de reflexión crítica y de fruición estética. En ese ámbito, se sitúan los pseudopoemas, publicados en libros o en algunos manuales didácticos, marcados por infantilidades, enseñanzas pedagógicas y morales.

Para instaurar un proceso comunicativo con el lector-niño, el escritor necesita elidir el posicionamiento adulto céntrico y asumir el punto de vista infantil, expresando las aspiraciones y los sentimientos del niño, esto es, hablando por él, como Cecília Meireles en el libro *On isto ou aquilo* (*O esto o aquello*), o dándole la voz, como hace Sergio Capparelli en *Restos de arco-íris* (*Restos de arco iris*). Es el caso del poema «O menino azul»<sup>4</sup> («El niño azul») que, en la forma de un edicto, divulga las aspiraciones del niño traído del reino de la fantasía, como sugiere el propio adjetivo del título: la extrañeza que el título provoca se amplía, en la última estrofa, con el ilogismo que lleva a la risa y confirma el tratamiento lúdico:

El niño quiere un burrito  
 Para pasear.  
 Un burrito manso,  
 Que no corra ni brinque,  
 Pero que sepa conversar.  
 ...

(Quien sabe de un burrito así,  
 puede escribir

<sup>3</sup> STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

<sup>4</sup> MEIRELES, Cecilia. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 812-813.

a la Calle de las Casas,  
Número de las Puertas,  
Al Niño Azul que no saber leer.)<sup>5</sup>

Cuando la voz lírica produce un enunciado de tendencia descriptiva o narrativa en relación con algo que interesa o dice respecto del universo infantil, sin asumirse como niño o su portavoz, resulta más difícil distinguir el destinatario del poema, aunque se puede deducir por el tipo de percepción o de valoración que se revela del discurso poético. El niño, por ejemplo, percibe la naturaleza en los detalles y su atención se concentra en aspectos que los adultos ya no tienen tiempo para contemplar. En ese sentido, el poema «Pescaria»<sup>6</sup> («Mercado de peces») responde a esa sensibilidad infantil en relación con la naturaleza a través del mirar y de la valoración que se diferencian de los comúnmente asumidos por el adulto, que, implícitamente, está por detrás del acto de pescar:

Cesto de peces en el suelo.  
Cesto de peces, el mar.  
Olor a peces en el aire.  
Y peces en suelo.  
Llora por la arena la espuma,  
En la alta marea.

Las manos del mar vienen y van,  
las manos del mar por la arena  
Donde los peces están.

Las manos del mar vienen y van,  
En vano.  
No llegarán  
A los peces del suelo.

---

<sup>5</sup> O menino quer um burrinho / Para passear. / Um burrinho manso, / Que não corra nem pule, / Mas que saiba conversar. / (Quem souber de um burrinho desses, / pode escrever / para as Ruas das Casas, / Número das Portas, / Ao Menino Azul que não saber ler.)

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 273.

Por eso llora, en la arena,  
de la marea alta la espuma.<sup>7</sup>

Ese poema puede ser un ejemplo de una de las características del género lírico: la descripción está al servicio de un sentimiento que proviene de la escena contemplada y en ella se proyecta, de modo que el «yo» está en la imagen contemplada y esta en el paisaje íntimo. Se trata justamente de aquello que Staiger llama «el uno-en-el-otro lírico» para remarcar que en el poema no hay subjetividad, ni tampoco objetividad pura, pero ambas simultáneamente. Por su parte, el dato narrativo es apenas un recurso a través del cual una actitud o un estado íntimo es evocado, ya que el «yo lírico» no se preocupa del encadenamiento causal y cronológico de acontecimientos, pero se inmoviliza sobre una emoción, un sentimiento o una idea, conforme demuestran las dos estrofas<sup>8</sup> que se presentan a continuación:

Sé que me debo enfadar	Si me miro al espejo
Si en la calle se meten conmigo,	siento lo mucho que cambié,
Sé que me debo enfadar	No soy más una niña,
Pero no sé si consigo	No soy más y bien lo sé. <sup>9</sup>

...

El tiempo de la lírica es de la recordación, conforme Staiger, del sentir de nuevo una emoción pasada o de sentir anticipadamente, en el presente, algo que está por ocurrir: *recordar*, como la propia etimología de la palabra indica —*cor, cordis*—, alude al revivir algo, en el presente, con el sentimiento de lo ya vivido o por vivir.<sup>10</sup> Lugar de la mediación, de las voces íntimas, el poema revela cómo el mundo repercute en la interioridad del sujeto lírico, y funciona seguidamente como una epifanía de aquello que se halla en el ámbito de lo recóndito y de lo secreto, guardado en algún casillero de la memoria, como nos revela el poema «As meninas»<sup>11</sup> («Las niñas»).

<sup>7</sup> Cesto de peixes no chão. / Cesto de peixes, o mar. / Cheiro de peixe pelo ar. / E peixes no chão. / Chora a espuma pela areia, / Na maré cheia. / As mãos do mar vêm e vão, / a mãos do mar pela areia / Onde os peixes estão. / As mãos do mar vêm e vão, / Em vão. / Não chegarão / Aos peixes do chão. / Por isso chora, na areia, / A espuma da maré cheia.

<sup>8</sup> CAPPARELLI, Sérgio. *Restos de arco-íris*. Porto Alegre: Artes médicas, s. f., p. 25.

<sup>9</sup> Sei que devo me zangar / Se na rua mexem comigo, / Sei que devo me zangar / Mas sei lá eu não consigo / Se me olho no espelho / Sinto o muito que mudei, / Não sou mais uma menina, / Não sou mais e bem o sei.

<sup>10</sup> STAIGER, Emil, *op. cit.*

<sup>11</sup> MEIRELES, Cecília, *op. cit.*, pp. 813-814.

Mariana  
abría la ventana.

Carolina  
erguía la cortina.

Y María  
mira y sonreía:  
«¡Buen día!»

Mariana  
fue siempre la más sana.

Carolina,  
la más divina.

Y María  
apenas sonreía:  
«¡Buen día!»

Pensaremos en cada niñita  
que vivía en aquella ventana;  
una que se llamaba Mariana,  
la otra que se llamó Carolina.  
Pero a quien con sinceridad  
recordamos, es la niña María,  
que decía con voz de amistad:  
«¡Buen día!».<sup>12</sup>

El trabajo del lenguaje, en el poema, es semejante al trabajo del sueño; en estas muchas representaciones se puede fundir en uno solo por un proceso de condensación, y la intensidad de una representación se puede irradiar para las demás por un proceso de dislocamiento. En la poesía, las imágenes manejan esos dos procesos: una imagen puede ser el centro que, por un lado, acoge semánticamente las demás imágenes en una especie de fusión y, por el otro, en ellas se desdobra a lo largo de la textura del poema, como matices de una misma nota musical. La red de

---

<sup>12</sup> Arabela / abría a janela. / Carolina / erguia a cortina. / E Maria / olhava e sorria: / «Bom dia!» / Arabela / foi sempre a mais bela. / Carolina, / a mais sábia menina. / E Maria / apenas sorria: / «Bom dia!» / Pensaremos em cada menina / que vivia naquela janela; / uma que se chamava Arabela, / outra que se chamou Carolina. / Mas a nossa profunda saudade / é Maria, Maria, Maria, / que dizia com voz de amizade: / «Bom dia!».

imágenes que se repiten o se desdoblán a partir de una imagen primera es el procedimiento que, por reiteración y acumulación, impide que el poema se deshaga en una secuencia de representaciones sin relación entre sí, en la pura exteriorización de los sentimientos de un yo multifacético y disperso. En los poemas citados anteriormente, es el retorno de las mismas imágenes o su desdoblamiento lo que garantiza su unidad textual.

En el poema que sigue,<sup>13</sup> podemos observar que, por un proceso de dislocamiento de sentidos, el vuelo de las palabras va siendo cotejado a los vuelos de «mariposas multicolores», «bando azul de golondrinas», «gaviotas blancas», «águilas inmensas», «oscuros murciélagos», «negros buitres». Esas imágenes, que se substituyen unas a las otras, tienen un trazo en común —la alusión a la capacidad de volar— y, al mismo tiempo, se diferencian por la sugestión de claridad/suavidad de unas en oposición a la oscuridad/asperidad de otras. La graduación de colores y dimensiones de los seres, referidos en el poema, sugieren la gama de sentimientos y situaciones a las que las palabras pueden aludir cuando, al dejar de volar, «posan» en los poemas.

Ajenas y nuestras	
las palabras vuelan.	
Bando de mariposas multicolores,	
las palabras vuelan.	
Bando azul de golondrinas,	
bando de gaviotas blancas,	
las palabras vuelan.	¡Oh! Alto y bajo
Vuelan las palabras	En círculo y rectas
Como águilas inmensas.	Encima de nosotros, en rededor
Como oscuros murciélagos	de nosotros
como negros buitres,	
las palabras vuelan.	Y a veces se posan. <sup>14</sup>

Las comparaciones hechas en ese poema —que conjugan realidades opuestas, al aproximarse al vocablo «palavra» de los seres que tienen el don de volar— muestran

<sup>13</sup> MEIRELES, Cecilia., *op. cit.*, p. 233.

<sup>14</sup> Alheias e nossas / as palavras voam. / Bando de borboletas multicores, / as palavras voam. / Bando azul de alondrinhas, / bando de gaviotas brancas, / as palavras voam. / Voam as palavras / Como águilas imensas. / Como escuros morcegos / como negros abutres, / as palavras voam. / Oh! Alto e baixo / Em círculo e retas / Acima de nós, em redor de nós / As palavras voam / E às vezes pousam.

cómo las imágenes en el texto lírico deshacen las relaciones lógicas, entrechocan palabras de campos semánticos distintos y, con eso, desestabilizan al lector, obligándolo a poner la imaginación en acción, a abandonar la forma de articulación del lenguaje cotidiano y, así, a penetrar en el ámbito de la poesía. Las imágenes como acentúa Gaston Bachelard, son el punto de partida que coloca la imaginación en movimiento. En todo texto poético, existe una imaginación que se expresa a través de imágenes: esas añaden a un sentido primero, literal, un sentido analógico o simbólico.

Según Bachelard, para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyectos. Sin embargo, para una simple imagen poética, no hay proyecto y no es necesario más que un movimiento de alma: «En una imagen poética el alma acusa su presencia».<sup>15</sup> Tal situación concuerda sobre la distinción entre alma y espíritu, tomada de préstamo de las reflexiones de René Huyghe. La conciencia asociada al alma es menos intencionalizada de lo que la conciencia relacionada a los fenómenos del espíritu. En los poemas, se manifiestan «fuerzas que no pasan por el circuito del saber».<sup>16</sup> Para el filósofo, el devaneo poético debe ser objeto de estudio de la fenomenología del alma, pues es en esta que se liberan las primeras imágenes, las anímicas.

En el poema, la imagen es el recurso que traduce las correspondencias entre el mundo externo y el mundo interno, exteriorizando los «paisajes» íntimos del sujeto lírico, con el cual el lector se identifica y, muchas veces, se comprende. Al mismo tiempo, es esta que, al transfigurar el lenguaje cotidiano, suscita la creatividad y desenvuelve la sensibilidad del lector, facultándole el acceso a la otra fase del lenguaje —la connotativa— cuyo virtuosismo lingüístico lo lleva a constituirse como lector en su plenitud. La riqueza de las imágenes poéticas asegura la plurisignificación textual y, por tanto, la condición estrictamente literaria del poema, contraponiéndolo a los textos unívocos y de cuño pedagógico, que no desafían y tampoco seducen a sus lectores.

Al lado de la imagen, el ritmo es otro soporte importante en la producción de sentidos del texto poético, ya que funciona como otro aspecto de la construcción del poema que, juntamente con los recursos imagéticos, también toca al lector en aquello que Bachelard considera el ámbito del alma. El ritmo revela los estados

<sup>15</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: P. U. F., 1984, p. 3.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 187.

anímicos del sujeto lírico y otorga silencios llenos de significación, componiendo con las imágenes, una alianza indisociable en la producción de sentidos. Aquello que Staiger llama de «disposición anímica» del autor, en el proceso de creación, y del lector, en el de recepción, entendemos que se revela también en el ritmo considerado aquí en la amplitud la métrica, la acentuación de las sílabas, la rima, las figuras fónicas y las pausas. Así concebido, cuando el poema es construido por una red de imágenes que revelan un estado melancólico del sujeto poético, el ritmo sugiere una especie de «calma». Poblada de silencios, otorgados por las pausas, la construcción rítmica confirma los matices de la indefinida tristeza que toma cuenta de la conciencia poética en el momento de la creación. De la misma forma, a un poema tejido con imágenes que invitan a la vida corresponderá comúnmente un ritmo más ágil, más veloz, configurado en la predominancia de las sílabas átonas sobre las tónicas.

Para el lector-niño, el ritmo es el aspecto del poema que más le llama la atención, antes que el mismo dominio del lenguaje, considerándose que, ya en la cuna, él tiene contacto con la musicalidad de las canciones de cuna. Más tarde, otras experiencias con la poesía folclórica (parlendas, trabalenguas, canciones de ronda, adivinanzas) reforzarán la intimidad con la capa sonora del poema y por consecuencia, el placer con la sonoridad de los poemas orales —creación colectiva— se transferirá para la cultura escrita —creación individual—, que dará continuidad a la experiencia lúdica inicial. El aprovechamiento de los recursos sonoros de la poesía folclórica es responsable por el placer que suscita hasta hoy en los niños el libro *O isto ou aquilo* (*O esto o aquello*) de Cecília Meireles (1964), que produjo un eslabón de continuidad entre las experiencias lúdicas de la poesía oral y la creación literaria. En este, recursos como aliteración, asonancia, paranomasia, alternancias vocálicas, rimas y otras figuras fónicas mantienen vivas las experiencias lúdicas de la primera infancia, al mismo tiempo que introducen naturalmente al lector en el universo de la creación lírica.

En la selección de un repertorio de poemas para los lectores infantiles, podemos echar mano de poemas no producidos para esos destinatarios, pues los límites entre los textos destinados al lector infantil o al adulto están menos marcados. Hay poemas que, aunque el autor no mire al público infantil, son muy bien recibidos por el niño, sobre todo si este es un «iniciado» en el género lírico. La lectura del texto poético promueve el desarrollo pleno del lenguaje, en la medida en que capacita a los lectores en la comprensión de textos connotativos y simbólicos. Simultáneamente, la poesía agudiza la sensibilidad del lector, pues, de un lado en el texto lírico el poeta revela



su sensibilidad, exteriorizándose a sí mismo y, por otro, el lector es inducido a participar de los sentimientos ahí expresos. Desarrollo pleno de la capacidad lingüística del niño, a través del acceso y de la familiaridad con el lenguaje connotativo, y refinamiento de la sensibilidad para la comprensión de sí misma y del mundo son dos motivos relevantes para hacer del texto lírico un puente imprescindible entre el niño y la vida, como ya recomendó, alguna vez, el poeta Carlos Drummond de Andrade. ■



