

Canciones de cuna: la nana y el arrorró en la tradición oral andaluza y canaria

MARÍA FRANCISCA DÍAZ MARTÍN

RESUMEN

El interés de nuestro trabajo, cuyas primeras conclusiones se exponen en el presente artículo, estriba en el particular método de recolección y análisis empleados. Se trata de una nueva metodología analítica que recoge y sistematiza todo el proceso que implica la propia evolución investigadora. Es decir, que con la aplicación de este nuevo análisis clasificatorio, el hecho investigador -en su totalidad- es objeto de nuestro estudio.

Frente al tipo de clasificación habitual -de orden temático- en el que se amparan la mayoría de los estudiosos de la poesía tradicional, presentamos una nueva metodología de ordenación que parte de dos ejes fundamentales: *enunciado* y *enunciación*. Esta manera de proceder evita prescindir de numerosas composiciones que tradicionalmente han permanecido relegadas del ámbito infantil, y que -como debidamente justificamos- son merecedoras de conformar esta significativa parcela de la lírica tradicional.

ABSTRACT

Lullabies: «La Nana» and «El Arrorró» in nursery oral tradition in Andalusía and the Canary Islands.

*The interest of our work, the first conclusions of which are presented here, stems from the specific method of collection and analysis used. The analytical methodology systematizes the whole process involved in the research. With the application of this new analysis by classification, the research process itself as a whole is the subject of our study. As opposed to the habitual type of classification, by subject, used by most researchers of traditional poetry, we present a new methodology for organization based along two lines: *enunciate* and *enunciation*. This process avoids leaving out various compositions which has traditionally been relegated to the area of nursery rhymes and which -as we justify here- are worth including in this significant sector of traditional lyrics.*

Tradicionalmente las *Canciones de cuna* no representan ningún problema como parte integrante de la lírica tradicional infantil. Aunque en la experiencia real de la transmisión no sea el niño el sujeto transmisor (sujeto activo) de las coplas, éstas se consideran infantiles por la presencia-ausencia del pequeño como objeto de las mismas.

Las particularidades analíticas de nuestro trabajo exigen una presentación general –que dé cuenta de la materia conjunta– antes de iniciar las definiciones específicas, para después proceder al análisis pormenorizado de las *Canciones de cuna*, como primera muestra tipológica del repertorio lírico infantil canario-andaluz.

DELIMITACIÓN GEOGRÁFICA

La selección de dos zonas geográficas tan distantes, dentro de nuestro territorio español, no es un hecho azaroso ni una incursión fortuita y caprichosa. A primera vista, este confrontamiento de la tradición oral infantil de una provincia (Málaga) y de una isla (Gran Canaria) puede resultar desequilibrado geográfico, poblacional y superficialmente. Para subsanar esta deficiencia del territorio insular frente al peninsular cabía la posibilidad de incluir en nuestras recopilaciones y estudios las islas de Lanzarote y de Fuerteventura. De esta manera, se justificaba el equilibrio comparativo puesto que se trataba



Situación geográfica de las zonas hispánicas en las que hemos llevado a cabo nuestra investigación

de una provincia (Las Palmas) conformada por tres islas (Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura) frente a otra provincia (Málaga). Esta determinación, aunque viable para nuestros propósitos, no nos pareció la más acertada para el estudio exhaustivo y pormenorizado del corpus tradicional, por lo que nos limitamos a rastrear entidades de población geográficamente independientes: una isla y una provincia, con sus delimitaciones claramente justificadas. Las referencias explícitas a estas zonas en donde no se recoge información actual, subsanan esta virtual deficiencia recolectora.

CLASIFICACIÓN Y JUSTIFICACIÓN TEMÁTICA ACTUAL

Con la clasificación anterior únicamente implicábamos al texto (el mensaje) como manifestación escrita. Y aunque la reproducción oral magneto-

fónica revelaba las particularidades del emisor (informante), esta faceta de la investigación no la considerábamos parte integrante del análisis subdivisional. El *Acto de habla* era considerado como referencia circunstancial –previa y necesaria a la transcripción– pero nunca como una clave distintiva de experiencias: *lo real* frente a *lo ficticio* que permite la identificación de *actantes e informantes*¹.

Como se trata de composiciones de tradición oral infantil, las funciones representativas de cada uno de los dos planos iniciales (Enunciado/enunciación) se *sujetivan* u *objetivan* en torno a la figura del niño. Para nuestros análisis sólo serán válidas aquellas composiciones métricas en las que la figura del niño sea objeto o sujeto de la enunciación o del enunciado. Será considerado como objeto de estudio por nuestra parte aquella situación de comunicación en la que la figura infantil sea un *actante*. Es decir, en aquellas ocasiones en las que el niño actúe o esté presente de alguna manera –ya sea como sujeto

presente un omitido o como objeto directo o circunstancial— en alguno de los planos mencionados.

Atendiendo al plano del enunciado, hemos considerado objeto de nuestro estudio aquellas composiciones transcritas en las que el papel de **sujeto** está representado por la figura de un niño. Aun cuando el principal actante del enunciado no sea un menor, la composición recopilada nos será válida para nuestro estudio si se demuestra la participación de éste en algunas de las manifestaciones en las que el plano de la enunciación lo puede hacer posible: sujeto, objeto e informante. Esta manera de proceder evita prescindir de numerosas composiciones que tradicionalmente han permanecido relegadas del ámbito infantil, y que —como debidamente justificamos— son merecedoras de conformar esta significativa parcela de la lírica tradicional.

Manifestaciones líricas como: *Teresa la marquesa*, *San Antonio y los pajaritos*, *La canción del militar*, *La Baraja de los naipes*, etc, y otras muchas composiciones que no justifican su presencia en las clasificaciones tradicionales del cancionero infantil, forman parte de nuestro repertorio gracias a la consideración inicial de dis-

tinción de planos: enunciado/enunciación.

El caso de *Teresa la marquesa* no entraña ningún problema a la hora de su clasificación infantil. Se trata de un texto en el que la figura del niño no es sujeto ni objeto del enunciado, puesto que la marquesa no es una niña, pero forma parte del cancionero infantil porque tradicionalmente la experiencia real del canto y del baile es una manifestación lírica llevada a cabo por niños que se divierten en la calle o en el recreo. Al margen de su conservación actual ², el niño —sobre todo la niña— es un actante de esa enunciación, es la protagonista del juego espontáneo que milagrosamente la convierte en marquesa. De modo que, aunque se dé el caso de un informante adulto, la composición es considerada infantil.

La presencia en nuestro repertorio de *El milagro de San Antonio con los pajaritos* es igualmente justificable. En este caso, el sujeto del plano del enunciado ya acredita su condición infantil, puesto que el protagonista es San Antonio cuando era un niño de ocho años. En cuanto al plano de la enunciación, teniendo en cuenta la distinción de experiencias que hemos señalado: experiencia real/experiencia ficticia, aunque el suje-

to de dicha enunciación como experiencia real sea un adulto, la información se destina a un objeto-niño; y, además, el informante del momento ficticio de la grabación inmediata también puede ser un niño. Aunque en pocas ocasiones, se nos ha dado este caso.

En resumen, que *El milagro de San Antonio con los pajaritos* forma parte de nuestro estudio por tres razones significativas: primero, porque el sujeto del plano del enunciado es un niño, San Antonio con ocho años; segundo, porque el niño también es objeto del plano de la enunciación, tanto en la experiencia ficticia como en la real; y, tercero, porque aunque mayormente sea un adulto el informante de la enunciación de la experiencia ficticia, también el niño —se nos ha dado el caso— es circunstancial responsable de esa enunciación. Es decir, que la experiencia del niño se reparte entre ser el sujeto del enunciado, el objeto de la enunciación o el informante (que es lo mismo que el sujeto de la enunciación de la experiencia ficticia en el momento inmediato de la grabación).

Con la *Canción del militar*, si procedemos nuestros análisis de igual manera, ocurre lo mismo, salvo una pequeña diferenciación en el plano del enunciado y de la enunciación. En esta ocasión, el niño (al que abandona su madre en brazos de un militar durante un viaje en tren) no es el único actante del enunciado. Comparte protagonismo con su propia madre y con el militar, que es el sujeto inicial de la composición estrófica. En el desarro-

FIGURA 1

Esquema del panorama clasificatorio actual

PLANO DE LA ENUNCIACIÓN

PLANO DEL ENUNCIADO

Lo oral (Acto de habla)

- Experiencia real > **Actantes**
- Experiencia ficticia > **Informantes**

Lo escrito (Acto de lengua)

- Transcripción sistemática > **Investigador**
- Cuerpo del enunciado > **Texto**

llo de los versos, cuando el niño se hace mayor, adquiere protagonismo en un diálogo directo con el militar y con su madre, pero sólo por el hecho de ser un actante más del enunciado, ya forma parte de nuestro repertorio. En el plano de la enunciación, no se nos ha dado el caso de un informante-niño que recree esta composición, aunque sí tenemos datos de su efectividad como destinatario de la experiencia real del adulto.

La baraja de los naipes es una composición estrófica que a primera vista puede resultar extraña su inclusión en el panorama lírico infantil, puesto que no es un niño el sujeto del enunciado (es un soldado adulto el que juega en misa con la baraja), ni tampoco es el niño sujeto de la experiencia real ni ficticia de la enunciación. Su selección viene determinada por la certera posibilidad de que el niño sea el destinatario (objeto) de la experiencia real de la enunciación del adulto. Son múltiples los consejos que directa o indirectamente se dirigen al niño a través de estas manifestaciones poéticas impregnadas de una gran carga didáctica.

El cuadro de la figura 2 deja expresa constancia de la multiplicidad de aplicaciones y sistematización de la transmisión de la tradición oral infantil. Partiendo de dos ejes principales (enunciado/enunciación) se analizan sistemáticamente textos e informantes ³.

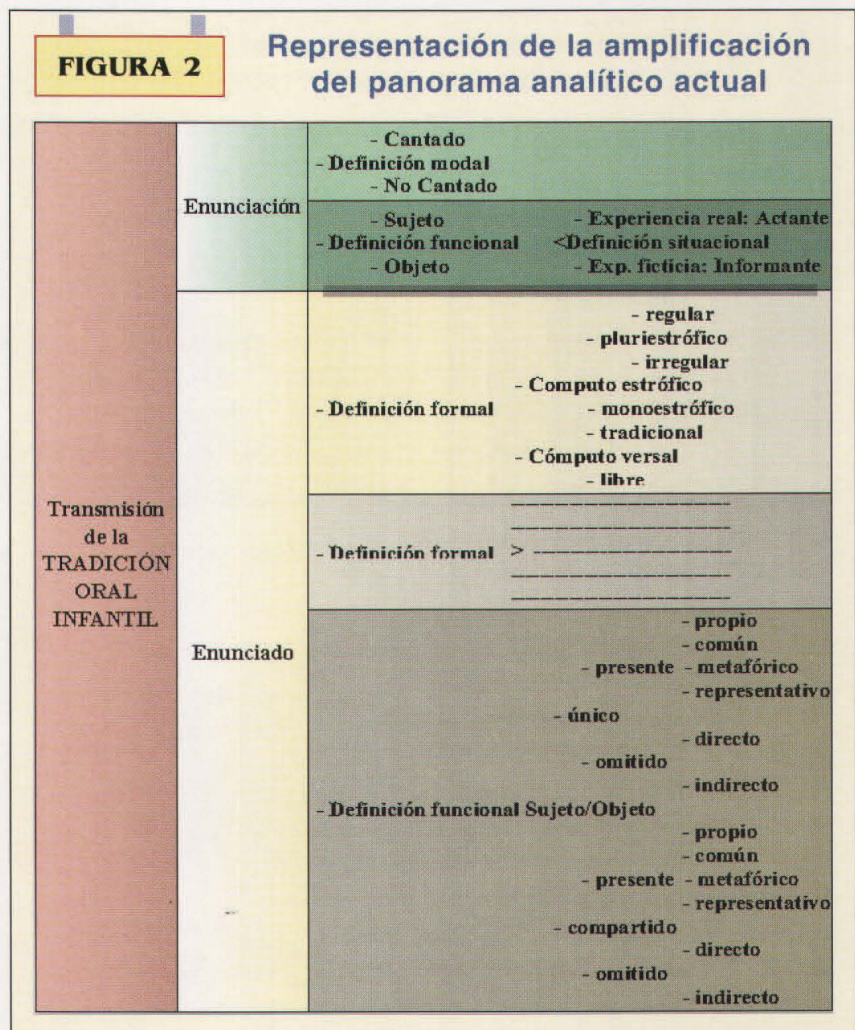
La definición enunciativa está integrada por tres órdenes fundamentales: formal, temático y funcional. En el apartado *formal* se define la constitución estrófica y versal de las composiciones recopiladas, cuya



Secuencia de la recopilación en el pueblo malagueño de Arroyo de Coche, en abril de 1994.

temática ⁴ –infantil– queda expresada *funcionalmente* por el sujeto u objeto de su enunciado.

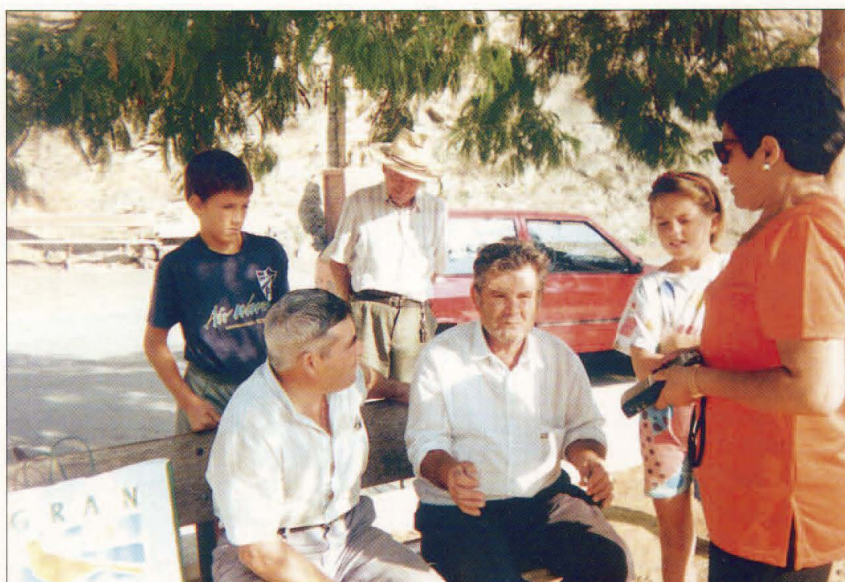
La enunciación textual también viene caracterizada por una definición *modal* que califica al texto como composición mé-



mos ahora de las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres, que son *nina, nina, lala, lala*, cuyo uso es tan natural, que, no habiendo qué cantar o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca y se nos salen de ella sin cuidado y artificio, y son tan bien contentadizos, que se contentan con cualquier tono, y no extrañan ninguna voz por mala que sea, condición muy propia de madres»⁶.

Inspirado en el método de los humanistas del siglo XVI⁷, Rodrigo Caro acredita la procedencia antigua *naenia* de la voz *nina, nina*, cuyo significado es cantarcillo o nombre de cantar, así como también atestigua la antigüedad de *lala, lala* procedente de *lallo, lallas* que significa dormir⁸. En la actualidad, entre otras acepciones, algunos diccionarios mantienen este significado: *Nana*: 'Canto con que se arrulla a los niños'⁹, 'Canto o arrullo con que se duerme a los niños'¹⁰, 'Canción con que se arrulla al niño'¹¹; *Arrorró*: 'Nana o canción de arrullo peculiarmente isleña'¹², 'Canción de cuna peculiar de las islas'¹³, 'Además del canto, el sueño mismo, especialmente del niño'¹⁴.

Además del valor sustantivo de 'canto de cuna' o del 'sueño mismo del niño', esta voz *nana*, al igual que *arrorró* o *rorro*, también figuran registradas con sus primitivos valores. Según el *Diccionario de Autoridades*, *nini, nana*, son «voces sin significación alguna, de que se vale el que canta para seguir algún son, sin pronunciar palabras. Úsase para significar alguna cosa impertinente y frecuentemente repetida sin conocido intento»¹⁵. El *Vocabulario Andaluz* registra *rorro* como



Iznate, provincia de Málaga fue uno de los pueblos elegidos para efectuar nuestro trabajo de recopilación.

«...voz que imita el arrullo de la paloma y que sirve para dormir a los niños pequeños»¹⁶. Ambas designaciones las presenta Pérez Vidal¹⁷, ya individualizadas y particularizadas, como muestras de distintas regiones y provincias españolas o del sur de América.

DELIMITACIÓN ANALÍTICA

El corpus recopilado en territorio insular y peninsular conforma un total de 76 cantos de cuna. Las cifras no son desbordantes pero lo suficientemente adecuadas para un estudio comparativo actual y exclusivo de dos zonas hispánicas. Nuestros predecesores, aunque exhaustivos, presentan estudios más limitados cuantitativamente y más generalizados territorial y temáticamente: M. Masera¹⁸ (67. Diversas regiones españolas y Portugal), M.A. Subirats¹⁹ (62. Andalucía y General), P. Vidal²⁰ (32. Canarias y General), R. Marín²¹ (41. Andalucía y Ge-

neral), M. Trapero²² (40. Canarias y General), M. Frenk (6. General).

Valiéndonos de nuestro propio sistema analítico para el registro de la transmisión oral, las canciones de cuna quedan estructuradas de la siguiente manera:

- En cuanto al **plano de la enunciación**, la **definición modal** presenta un total de 57 *unidades cantadas*, frente a 19 textos *no cantados*, lo que proporciona un porcentaje del 75% de la primera modalidad frente al 25% de la segunda. La diferenciación insular y peninsular registra, tanto en Gran Canaria como en Málaga, cifras similares, puesto que en ambas zonas recopiladas, el total de textos con acompañamiento musical supone el 75% mientras que los textos únicamente recitados ocupan el 25%.

- La **definición funcional** distingue a los *actantes* y a los *informantes* como sujetos de la *experiencia real* de la enunciación y de la *experiencia ficticia*, respectivamente. En las



Imagen registrada durante una recopilación de datos en el pueblo grancanario de Lanzarote, en el mes de mayo de 1996.

canciones de cuna, la función *actante* tradicionalmente la realiza una entidad femenina, pues tenemos noticias de la participación de madres y abuelas en el adormecer del niño. Sin embargo, en una situación de comunicación diferente, en un acto preparado donde se vive la retransmisión del canto como experiencia no real, el *informante* que nos recrea el texto para ser grabado no sólo es una entidad femenina adulta, también tenemos constancia de la participación infantil o masculina en este tipo de canto.

En el territorio peninsular, la intervención masculina se limita a 2 casos, mientras que la proporción femenina asciende a 12 intervenciones: 11 de estas intervenciones corresponden a informantes adultos y las 3 restantes a niños. El ámbito rural también se ve favorecido en cuanto al número de participación de sus residentes (12 informantes), frente al ámbito urbano, del que sólo contamos con 2 informantes. En el ámbito insular, las cifras –aunque diferentes– presentan resultados similares, pues la mayor

intervención se debe al sexo femenino adulto procedente del sector rural.

- En cuanto al *plano del enunciado*, la *definición formal* de los cantos de cuna, que hemos recopilado en Málaga y en Gran Canaria, distingue cantos *pluriestróficos* y *cantos monoestróficos*, conformados por varias estrofas o por una sola, respectivamente. En Canarias se dan 4 ejemplos del primer caso [3 irregulares (seguidilla + libre) y 1 regular (cuarteta + cuarteta + cuarteta)] y 40 casos de cantos monoestróficos: [cuartetos octosílabos (26), cuartetos hexasílabos (3), seguidillas (6), pareados (1), libres (3) y sextina (1)]. En Andalucía, la variabilidad estrófica es más reducida, pues tan sólo se dan 3 ejemplos de cuartetos octosílabos, 2 cuartetos hexasílabos, 20 seguidillas y 7 muestras de versos libres.

- La *definición temática*, propiamente infantil, en cuanto que son cantos que instan al sueño del niño, presenta ciertas diferencias clasificatorias en ambas zonas hispánicas. En cuan-

to al tema, hemos distinguido cuatro apartados divisionales que identificamos con los siguientes nombres:

1. *Cantos compensatorios o de regalos*. En este apartado la diferenciación insular/peninsular es mínima, puesto que en ambas parcelas encontramos ejemplos de este tipo, 6 en canarias y 5 en Andalucía.
2. *Asustadizos o amenazantes*. La diferenciación en este apartado es más relevante, pues en Canarias nos encontramos con personajes que entrañan miedo en el niño, como la *vieja mora* o el *coco*, y en Andalucía, aunque en un sólo ejemplo por caso, también consignamos la presencia del *cuco* y del *Tío con el ceporro*.
3. *Informativos*. Tanto en la isla de Gran Canaria como en la provincia de Málaga registramos canciones de cuna a las que hemos designado con el calificativo de *informativas* por ser esencia primordial del canto, una información *descriptiva*, *enunciativa* o de *carencia*. En el ámbito peninsular también hemos hecho una cuarta distinción que denominamos *defensiva* o de *protección*.
4. *Cantos de regaño*. Sólo tenemos una muestra insular y otra peninsular de este particular tipo de canción, en las que la *madre*, con un acentuado tono imperativo, fuerza al niño a dormirse.

En la temática canaria prima la canción de cuna *compensatoria* (6 casos), *amenazante* (8 casos) e *informativa de ca-*



La proporción de informantes masculinos de las canciones de cuna es netamente inferior al género femenino.

rencias por ausencia materna (10 casos) y por carencias materiales (7 casos). La temática andaluza, aunque sin limitaciones tan extremas, también muestra preferencia por los cantos amenazantes (8 casos) e informativos de carencias de elementos materiales (8 casos). El elemento material del que carece el niño canario es exclusivamente la cuna: «Mi niño chiquito/no tiene cuna...», mientras que la carencia del niño peninsular se ejemplifica con los vocablos *cuna* y *reyes*: «Mi niño chiquito/no tiene reyes...».

• La **definición funcional** de estos cantos presenta principalmente al niño como *sujeto presente* y *común* del enunciado. Tanto en Málaga como en Gran Canaria, aunque se usan otras modalidades (entiéndase niño con nombre propio, metafórico o representativo, etc.), la fórmula predominante (sujeto, presente y común) registra múltiples variantes. En Gran Canaria encontramos 8 modelos de referencias comunes al niño. La fórmula más usada: «*Mi niño chico*» se da en 20 ocasiones, lo que supone el 45'45% de uso

frente a los modelos restantes [«*Mi niño* (5), *Niño chiquito* (5), *Este niño chiquito* (5), *Este niño* (4), *Niño* (2), *Mi niña* (1), *Mi niño chiquito* (1) y *Niño chico*» (1)] que conforman el 54'55% de la totalidad. En Málaga, la diferenciación cuantitativa en lo referente al uso de estas fórmulas no está tan marcada. La fórmula más frecuente: «*Mi niño*» se da en 10 ocasiones, lo que supone un porcentaje del 31'25% de uso, frente a la intervención de los 11 modelos restantes

[«*Este niño chiquito* (6), *Este niño* (5), *Mi niña* (2), *Niño* (2), *Mi niña chiquita* (2), *Esta niña* (1), *Niña mía* (1), *Niño bonito* (1), *Niño chico* (1), *Esta niña chiquita* (1)] que conforman el 68'75%.

Como uso exclusivo del territorio insular encontramos la fórmula más frecuente «*Mi niño chico*». En ninguno de los textos rescatados en Málaga se nos presenta este modelo. Las variantes que con frecuencia se usan indistintamente en uno y otro territorio hispánico son: «*Mi niño*», «*Este niño chiquito*» y «*Este niño*»; las demás fórmulas, usadas en muy pocas ocasiones, exclusivas o no de una u otra zona hispánica, no son relevantes.

Atendiendo de nuevo a la **definición funcional** de los miembros del enunciado también observamos la presencia de la figura materna o paterna como sujeto de ciertas acciones en los textos. En la isla de Gran Canaria, la participación paterna se justifica en 10 ocasiones en las que el vocablo más extendido es *padre*. La participación materna, algo más frecuente, se da en 16 ocasio-

FIGURA 5

Definición temática infantil

Gran Canaria		Málaga
1. Cantos compensatorios o de regalo		-----
2. Asustadizos o amenazantes		-----
3.1. Descriptivos		-----
3. Informativos	3.2. Enunciativos	-----
	3.3.1. Ausencia materna	-----
	3.3.2. Otras ausencias	-----
	3.3.3. Ausencia material	-----
	3.4 Defensivos o de protección	-----
4. De regaño		-----



En la isla de Gran Canaria y en la provincia de Málaga hemos rescatado 76 canciones de cuna.

nes en las que el vocablo más extendido es *madre*. Mientras que la presencia-ausencia de la madre queda justificada por 5 razones bien delimitadas (*Lavar los pañales, ir a misa de los Dolores, ir a misa de San Antonio, ir a la fuente a por agua, ir a comprar calabazas o ir a buscar un zurrón lleno de tabiques*), la presencia paterna se justifica solamente con el oficio de carpintero²³.

Esta participación paterna y materna presenta sus diferencias en el territorio peninsular. En Málaga, aunque la designación paterna queda igualmente justificada por el vocablo, más extendido, *padre*, la presencia de este no responde sólo a su oficio de carpintero, puesto que hay ocasiones en las que el *padre* o el *papá* «*lo quiere mucho*». La presencia de la designación *madre* también queda justificada por la ausencia materna que conlleva un trabajo, aunque en este caso solamente se trata de «*lavar los pañales, planchar y coser*». Igualmente, encontramos casos en los que la ausencia materna no se

explicita: «...no tiene madre/lo crió una gitana...». La presencia de la designación *mamá* responde a la lógica necesidad de protección del niño que llama a su madre: «*Mamá, mamá/que viene el coco/...*» pero no siempre queda justificada por la ausencia materna; su uso también es revelador de un confortable acompañamiento que adormece al niño: «...*al arrorró de su mamá*».

La fórmula inicial del canto que predomina en la isla de Gran Canaria es «*Arrorró, mi niño chico*», *incipit* que se reproduce en 16 ocasiones. Esta voz *arrorró*, con todas sus variantes (*Arrorró, arrorró; Arró; etc.*) en la totalidad de los casos, mantiene su primitivo valor soporífero, pues es fácilmente intercambiable con la forma verbal *duérmete*. En Andalucía, esta particularidad soporífera del canto viene representada por los elementos: *Ea; nana; nanita; arre, erre y rorro*, cuya combinación presenta la fórmula más habitual: «*Nana, nanita/nanita ea*». También es curiosa la presencia de un *arrorró* sustantivado con el significado más reciente

de 'canto de cuna': «...*al arrorró de su mamá*», lo que confirma la no exclusividad de dicho término en el territorio insular.

CONCLUSIONES

Las conclusiones preliminares revelan un resultado positivo en cuanto al rescate de la tradición oral infantil que hemos llevado a cabo en la provincia de Málaga y en la isla de Gran Canaria. Se trata de un corpus canario-andaluz actual y representativo de la vigencia de los textos tradicionales en la época presente. La poesía oral infantil constituye, pues, un amplio repertorio que no sólo subsiste en la memoria colectiva de los ancianos reveladores de la tradición oral, sino que también se regeneran y crean nuevas fórmulas infantiles adaptadas a las circunstancias actuales.

Nuestra incursión en la parcela tradicional de la literatura

se justifica tanto por la recuperación del pasado lírico tradicional, con la búsqueda de reminiscencias de vivencias pasadas, como por la presentación actual de nuevos materiales folclóricos.

Aunque las composiciones recopiladas se localizan fundamentalmente en un ambiente rural y entre personas de edad, las *canciones de cuna* conforman un sector lírico infantil aún vivo en el pueblo. Si hemos conseguido rescatar una cuantiosa muestra de estos textos infantiles es porque aún se mantienen en el pueblo, aunque con cierta

amenaza de extinción ya que el rescate lírico no se ha llevado a cabo en un contexto natural.

Las características analíticas de la transmisión de los *cantos de cuna* hacen a la isla de Gran Canaria más conservadora, en cuanto al mantenimiento del primitivo valor soporífero de la voz *arroró*. También favorece este conservadurismo la limitación de fórmulas iniciales con la utilización de este único vocablo, la preferencia estrófica de la cuarteta octosílaba, su localización preferentemente rural entre personas adultas del sexo femenino y la

amplia diferenciación en el uso de la fórmula inicial «...*mi niño chico*», frente al resto de los inicios, menos frecuentes.

En la provincia de Málaga, se observa más variabilidad en cuanto a la transmisión de los *cantos de cuna* por la alternancia de las voces «*nana* y *arroró*» –con diferentes valores y en distintas situaciones– y por una diferenciación ligeramente menos acentuada en cuanto a la preferencia estrófica (la seguidilla, en este caso) y a la localización y recreación de estos textos de la tradición oral infantil.

NOTAS

1. Los **actantes** son los que actúan, los que intervienen durante la **experiencia real** del juego o del canto. Es decir, son los verdaderos protagonistas de las manifestaciones líricas infantiles. Mientras que la intervención de los **informantes** –aunque también sean protagonistas de esas mismas manifestaciones líricas– no se corresponde obligatoriamente con una experiencia real ni espontánea, su actuación consiste en la re-creación de esos textos originales. Es lo que hemos considerado como la **experiencia ficticia** de la grabación inmediata.

Para nuestro trabajo es aceptable la presencia del adulto como **actante**, si comparte esa misma función con un menor (considérense, por ejemplo, las canciones de cuna, entretenimientos, etc.); mientras que como **informante** no requiere ningún condicionamiento. El niño, sin embargo, es considerado en cualquier situación y manifestación.

2. Estas consideraciones se tie-

nen en cuenta en los análisis puntuales y precisos de nuestra investigación.

3. Aunque se tenga en cuenta al informante en su calidad de sujeto de la experiencia ficticia de la enunciación, su intervención no está considerada como única y principal razón de la variabilidad tradicional. La variación es la única manera en que sobrevive la poesía tradicional; la inventiva de cada sujeto recreador interesa en tanto que es parte integrante de la experiencia ficticia que propicia esa variación pero no como rasgo fundamental de la transmisión lírica tradicional. La experiencia recolectora es proclive a la variabilidad individual y a mensajes fortuitos que evidencian un carácter no tradicional.

4. En la identificación del tema aplicamos la distinción que hace **Menéndez Pidal** de **variante** (“*Cada motivo variable o cada variación o mudanza dentro del relato que constituye el romance*”) y

versión (“*Cada una de las recitaciones de un romance considerada en su totalidad*”).

5. Máxime si, a ese 30% resultante, restamos la participación infantil masculina canaria (7 informantes), lo que agrava la desventaja sexual de participación adulta masculina, cuya representación tan sólo conforma el 17,25% frente al 82,75% de intervención adulta femenina canaria.

6. **Caro, R.:** *Días Geniales o lúdicos*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pág. 240.

7. Entiéndase el afán erudito de acumulación de datos y citas.

8. **Caro, R.:** ob. cit., pp. 237-251.

9. **Real Academia Española:** *Diccionario de la lengua española*, tomo II, Madrid, 1992, p. 1009.

10. **Moliner, M.:** *Diccionario del uso*

- del español, Madrid, Gredos, 1992, pág. 489.
11. **Real Academia Española:** *Tesoro Lexicográfico del Español de Canarias*, Madrid. Gobierno de Canarias, 1992, p. 120.
12. **Guerra, P.:** *Léxico de Gran Canaria. Contribución al léxico popular de Gran Canaria*, Excmo. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural Las Palmas, Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, 1977, p. 42.
13. **Lorenzo, A.; Morera, M.; y Ortega, G.:** *Diccionario de Canarismos*, La Laguna (Tenerife), Francisco Lemus, editor, 1995, p. 43.
14. **Alcalá Venceslada, A.:** *Vocabulario Andaluz*, Madrid, Gredos, 1980, p. 424.
15. *Diccionario de Autoridades*, vol. II, Madrid, Gredos, 1990, p. 1425.
16. Ob. Cit, p. 555.
17. **Pérez Vidal, J.:** *Folclore Infantil Canario*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, I.C.I.F., 1986.
18. **Masera, M.:** *Las nanas: ¿una canción femenina?*, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, tomo XLIX, Cuaderno primero, Madrid, 1994, pp. 199-219.
19. **Subirats, M.A.:** *La nana andaluza: estudio etno-musicológico*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Ediciones Anel, 1990.
20. **Pérez Vidal, J.:** Ob. Cit.
21. **Rodríguez Marín, F.:** *Cantos Populares Españoles*, Tomo I, Madrid, Atlas, 1981.
22. **Trapero, M.:** *Lírica Tradicional Canaria*, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1990, pp. 57-67.
23. Nos referimos a nuestro corpus recopilado. Otras transcripciones también revelan, para el padre, el oficio de molinero: [Trapero, M. Ob. Cit., p. 65].

BIOGRAFÍA

María Francisca Díaz Martín

Natural de Málaga, es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha participado como organizadora y comunicante en varias jornadas y congresos científicos, y ha publicado estudios de diversa índole. Su línea

de investigación actual se centra en la tradición oral.

Dirección:

C/. S. Manrique de Lara, 8 - 3º D
35010 - Las Palmas de Gran Canaria
Tel. (928) 22 22 14

Este trabajo ha sido patrocinado por:

**D. ALEJANDRO DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA
CONDE DE LA VEGA GRANDE**