

*Gloria Beatriz Chicote **

1. En el transcurso de las últimas décadas especialistas procedentes de diversas disciplinas han señalado reiteradamente la imposibilidad de acercarse a los textos tradicionales aislados del conjunto cultural al que pertenecen. A partir de los '60, en el ámbito de los estudios folklóricos, se elabora un discurso crítico en conexión al tradicional esquema tripartito de coleccionar, clasificar y analizar, de extenso desarrollo en el transcurso del siglo XIX y totalmente establecido en la primera mitad del siglo XX. De este método básico de trabajo, que con ligeras variantes adoptaron las sucesivas escuelas de folkloristas, habían surgido las colecciones de textos folklóricos, que en todo el mundo ofrecieron un amplio panorama de géneros y especies, pero que se caracterizaron por la ausencia casi absoluta de información referente a las situaciones en las que esos textos se habían producido.

Los enfoques estructuralistas, en particular la corriente narratológica, luego la semiótica y la pragmática, revolucionaron las bases mismas del concepto de texto, que especialmente en las manifestaciones tradicionales se extiende y se redefine en función de dos instancias mayores que lo contienen, aunque también lo determinan: el contexto y la performance. La explicación contextual que hasta entonces era absolutamente subestimada (Ben-Amos, 1975), ha adquirido en nuestros tiempos un lugar de preeminencia en el análisis de las manifestaciones folklóricas, hasta llegar al cuestionamiento mismo de los límites entre texto y contexto, en la medida en que conforman un todo irrepetible en el que sólo se hace posible la percepción de dicho fenómeno. Cada disciplina, en el proceso de construcción de su propio texto, ha orientado el debate en torno a la pertinencia o no de considerar el contexto (Ben-Amos, 1975), y, en segundo término, cómo enlazar los datos contextuales y el propio texto con el objetivo de producir un discurso explicativo o interpretativo.¹

Los estudiosos del universo folklórico debemos tener presente que los textos objeto de nuestro análisis no son entidades de significado autónomo a las que accedemos a través de una taxonomía elaborada por el recolector que previamente hizo la clasificación y propuso una posible presentación de los materiales. Las documentaciones folklóricas son meras transcripciones, sombras simplificadoras de

* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. 1002 Buenos Aires. Argentina.

¹ Alan Dundes (1964) introduce un modelo que comprende el análisis de la textura, el texto y el contexto, haciendo fuerte hincapié en este último como la situación social específica en la que un ítem folklórico ocurre. A su vez, Hermann Bausinger (1980) considera que la situación de la actuación es un horizonte demasiado estrecho para comprender un evento, ya que las situaciones por sí mismas estarían predeterminadas por un contexto más amplio que es el contexto social, el que, a su vez, debe ser remitido a la sociedad global: el contexto societal. Para más referencias a esta problemática véase García-Chicote (1995).

las voces, los gestos, la fiesta, en las que los textos adquieren un significado pleno. Los enfoques etnográficos han cambiado las perspectivas de análisis, que permitieron volver a transformar una narración lineal en la performance multidireccional en que se originó, y abrieron la posibilidad de entender a los géneros folklóricos como modos de interacción verbal simbólica, que tienen reglas y estructuras provistas de componentes comunicativos para-lingüísticos y actitudes culturales establecidas, cuya decodificación se hace cada vez más necesaria para comprender los procesos culturales (Ben Amos, 1981).²

2. A la luz de estas afirmaciones, el cancionero infantil se nos presenta como un campo propicio para estudiar un conjunto de textos tal como se dan en la performance, entendida como la totalidad del evento en que se lleva a cabo la actualización del mensaje, y en el que los ejecutantes crean, reproducen y descubren conexiones entre eventos que han sucedido, están sucediendo y podrían suceder. Algunos autores, como Paul Zumthor (1987: 269), definen a la performance como "juego", en el sentido más serio y sacro del término, como espejo del acto y de los actores; los participantes actúan y disfrutan del espectáculo que ellos mismos generan. Durante el tiempo del juego, instancia relevante del cancionero infantil, se descarta la amenaza latente de lo real, aunque se construye otra realidad, a veces esperpéntica, pero que siempre remite en alguna medida a la primera. Los textos manifiestan, inmersos en el proceso de ejecución, su relación con niveles contextuales de orden situacional, social, geográfico, etéreo, etc., que determinan diferentes percepciones de la realidad, especialmente rica en este caso, si consideramos que la focalización se opera desde el universo infantil, espejando con parámetros determinados el mundo de los adultos.

A partir de los conceptos teóricos delineados, nos proponemos en estas páginas un posible abordaje para un corpus de canciones infantiles reunido en la Provincia de Entre Ríos, que considere tanto el texto lingüístico como otros niveles de significación que contribuyen a conformar el evento comunicativo. En este sentido remarcamos la importancia de la voz y del gesto. La voz es el instrumento indispensable para concretar el juego poético, la voz musical, que emana de un cuerpo cuyos movimientos la continúan, resignificándola. El sonido de la voz unifica la comunicación y la convierte en comunitaria,³ y el gesto completa su significado imprimiéndole signos de un código diverso.

² Para el concepto de *performance* y la individualización de los elementos que la componen, véase Richard Bauman (1975).

³ Recordemos las afirmaciones de Walter Ong: "La vista aísla, el oído une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente" (1993: 74-75). El oído es un sentido unificador; la comunicación oral es comunitaria, mientras que la comunicación escrita es individual, atomiza.

Gloria Chicote, "El Cancionero Infantil"

3. En el transcurso de dos entrevistas efectuadas en escuelas rurales del Distrito de Concepción del Uruguay, Provincia de Entre Ríos,⁴ tuvimos ocasión de acceder a un corpus de canciones y rimas que los niños de edad escolar (6 a 13 años) incluyen en el desarrollo de los juegos desarrollados durante el recreo.

El grupo más numeroso es el conjunto de versos que utilizan cuando se efectúa la selección de los niños que integran el juego: rimas de conteo. Dichos textos se caracterizan por el ritmo rápido al que contribuye el dedo índice del niño encargado de la selección que va eliminando a los participantes hasta que el último es el que inicia el juego.

Entre las múltiples fórmulas que circulan hallamos las siguientes:

*Un avión japonés, cuántas bombas tira al mes?
1, 2, 3, etc....

*En las casa de Pinocho todos cuentan hasta ocho
pinuno, pindos, pintrés, pincuatro, pincinco,
pinséis, pinsiete, pinocho,
nariz de bizcocho.

*Abajo la cama del tío Simón,
había un perrito tocando el tambor.
Perro, gato, cuarenta y cuatro
a vos te toca lavar los platos
Cuántos platos querés lavar?
1, 2, 3, 4, etc.

*En el cole-colectivo,
¿usted no ha visto a mi marido?
¿de qué color iba vestido,
en el cole-colectivo, mi marido?
Azul..
Si ese color lo tiene usted,
por favor retiresé.

*A la ronda de San Miguel,
el que se ríe se va al cuartel,
cigarrillo cuarenta y tres,
sentado en un frasco de café.

En el plano semántico los textos ofrecen un tratamiento muy particular: en los versos inventados por los niños conviven elementos tradicionales como "Pinocho", "la ronda de San Miguel", o la búsqueda del marido, viejo motivo romancístico,⁵ con

⁴ A partir del año 1989, hasta la fecha, hemos llevado a cabo, junto con el prof. Miguel Angel García, una tarea de relevamiento de formas poético-musicales tradicionales, subsidiado consecutivamente por el CONICET, el Fondo Nacional de las Artes, y el Instituto Nacional de Musicología. Los textos que analizamos en esta ocasión proceden del último relevamiento, realizado en la Provincia de Entre Ríos, Departamentos de Gualaguaychú, Concepción del Uruguay y Colón, en mayo de 1993.

⁵ El romance de *Las señas del esposo*, conocido en nuestro país como *La Catalinita*, es sin duda el más popular del cancionero infantil y es muy posible que esta rima haya contaminado uno de sus versos: "Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?".

conceptos extraídos de una realidad cercana estableciendo entre unos y otros una especie de "costura" que no siempre ensambla felizmente los elementos de procedencia diversa. Así aparecen el avión japonés, el colectivo, la referencia a una tarea doméstica (el lavado de los platos), la marca de cigarrillos "Cuarenta y tres" y el tarro de café. Pareciera que los cantos tradicionales se resignifican, quizás caóticamente a través del aporte de elementos provenientes del contexto social al que pertenecen los niños y de esta manera se incorporan en el juego yuxtapuestos. Creemos que el proceso de contextualización operado sobre los versos formulísticos está ligado a la vigencia funcional del poema o juego, ya que cuando éste decae como práctica cultural, el texto se fosiliza y no ofrece variantes.

Las rimas de conteo introducen los juegos de mancha, policías y ladrones, o escondidas. En contraposición a la decadencia de la práctica de estos juegos en las grandes ciudades, reemplazada por los deportes y los juegos formales organizados por profesores e instructores, en el ámbito rural pudimos observar que continúan desarrollándose, simultáneamente con el fútbol, el básquet o el voley.⁶

Entre las fórmulas para comenzar el juego de las escondidas también encontramos la siguiente:

Piti pi sembrá,
cuti va deyá,
mama de sorté,
vuli vu caché.

Este galimatías que se transmite reducido a su sonoridad pura es muy probable que derive de un texto francés olvidado ya por los integrantes de la cadena de transmisión tradicional,⁷ presunción que se refuerza si consideramos la constitución étnica de la región donde fue documentada: en Concepción del Uruguay tuvo lugar uno de los primeros asentamientos de inmigrantes franceses y franco-suizos, organizado por el Presidente Urquiza en la segunda mitad del siglo XIX.

El sentido del sinsentido en el cancionero infantil, ya esbozado de algún modo en los textos precedentes nos retrotrae a las afirmaciones de Zumthor, quien explicita que, en tanto vocal, la performance pone de manifiesto todos los elementos del lenguaje que no se dirigen directamente a concretar la comunicación, sino que hay un alto porcentaje que está destinado a definir y redefinir la situación en sí misma. En

⁶ Véase el artículo de B. Sutton Smith (1972), que, aunque referido al ámbito estadounidense ofrece similitudes con las prácticas de los niños argentinos.

⁷ Quiero expresar mi agradecimiento a la profesora María Silvia Delpy, quien intentó reconstruir un posible texto francés, subyacente detrás de estos sonidos:

Piti pi Saint
Où tu vas déjà?
Maman est sortie
Voulez- vous cacher?

No pudimos hallar significado a las combinaciones fónicas del primer verso, pero los restantes es probable que sean una corrupción del texto que proponemos.

Gloria Chicote, "El Cancionero Infantil"

toda manifestación poética, existe una tendencia de la voz a superar, atravesar los límites del lenguaje y expandirse hacia lo inarticulado; esta tendencia triunfa en la formas más libres del canto, integrándose al texto poético, en formas de pura vocalización. En sentido semejante, las canciones infantiles percibimos claramente cómo en el curso del desarrollo textual surge una serie de sintagmas yuxtapuestos sin relación gramatical ni semántica, o bien una acumulación de palabras aisladas, sin contexto, o palabras de otras lenguas reducidas a sus elementos sonoros (Zumthor, 1987:186). Este "juego" de sonidos, manifiesto en estribillos y repeticiones, conforma la mayoría de las veces una cadena de significantes, que en tiempos pretéritos estaban unidos a un significado, y en la actualidad, al no ser comprendidos, tienen la función de resaltar otro componente del evento comunicativo, como por ejemplo su musicalidad, o un halo de lenguaje críptico, cercano a la magia, como puede ser la función de estas rimas de sorteo en las que el azar estaría unido a sonidos exóticos.⁸

4. El lenguaje desprovisto de sentido en sí mismo y definido únicamente en la música o en el gesto es quizás el rasgo más sobresaliente del cancionero infantil. Entre las canciones que "se juegan" acompañadas de gestos, movimientos corporales y la danza hemos recogido la siguiente:

El verdugo Sancho Pan-za-za,
ha matado a su mujer-jer-jer
como no tenía dinero-ero-ero
para ir, para ir al café-fe-fe.
En el café había una mo-za-za
en la moza había una ca-sa-sa
en la casa había una vía-vía-vía,
en la vía pasa el tren, chu- chu-chu,
en el tren iba un loro-oro-oro
y el loro repetía- ía- ía,
Viva Sancho Panza y su mujer- jer-jer.

El poema es cantado como sostén rítmico de un juego que se realiza entre dos niñas. Las niñas se paran una frente a la otra y hacen movimientos de palmas derechas y cruzadas mientras cantan la canción; paralelamente efectúan ambas la gesticulación de las palabras a las que hacen referencia: mujer (indicación de curvas), dinero (chasquido de dedos), panza (señalando el abdomen), vía (zigzagüe con las manos), café (gesto de beber algo), moza (indicación de curvas igual que "mujer"), loro (señalando la lengua en movimiento). En nuestro ejemplo el mundo de lo gestual, con un código provisto de marcas más significativas que el código

⁸ En un trabajo reciente, Alvaro Galmés de Fuentes hace una mención a la utilización de estribillos aparentemente sin sentido en las rimas infantiles, que en realidad proceden de textos no comprendidos compuestos en lenguas extranjeras: "Quiero decir con esto que no existen canciones o estribillos aberrantes, inventados *ex profeso*. Cuando nos encontramos con tales galimatías lo científico es buscar una significación racional, fundada en la corrupción de unos versos escritos en una lengua extranjera que ha dejado de ser comprendida por los sucesivos cantores" (1992: 133).

estrictamente lingüístico, define la manifestación cultural. La confrontación de las correspondencias del nivel gestual presentes en otros textos nos permitiría incluso esbozar los principios de una retórica del gesto, que quizás conduciría a observaciones clarificadoras con respecto a la relación existente entre los gestos utilizados por los niños y el sistema de valores socioculturales a los que pertenecen (en este sentido es sintomático el gesto de sinuosas curvas que designa a "mujer").

Como la voz se proyecta en el tiempo, el gesto proyecta a la voz en el espacio, el cuerpo se despliega en el espacio de la performance y lo conquista. La palabra pronunciada no existe en un contexto puramente verbal, como la palabra escrita, sino que participa de un proceso general que opera sobre una situación existencial que ésta de alguna manera altera. El gesto, en la frontera entre dos dominios semióticos, rinde cuenta del hecho en que una actitud corporal encuentra su equivalente en una inflexión de voz y la inversa (Pavis, 1981: 101-102). Entre las figuras que se combinan, los gestos alternan con la suspensión provisoria de movimiento, o la total, tan eficaz como los silencios en la transmisión sonora.

Otro juego en el que el gesto es un rasgo preeminente, de especial interés por su temática, es el de *Los esqueletos*:

Cuando el reloj marca las cero
los esqueletos se rascan el trasero
chumba la cachumba, la cachumba y va
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca la una
los esqueletos salen de su tumba
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las dos
los esqueletos comen arroz
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las tres
los esqueletos miran al revés
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las cuatro
los esqueletos se ponen el zapato
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las cinco
los esqueletos se ponen su cinto
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las seis
los esqueletos miran canal seis
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las siete
los esqueletos miran canal siete
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las ocho
los esqueletos comen bizcochos
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las nueve
los esqueletos miran canal nueve
chumba la cachumba, la cachumba y va.

Gloria Chicote, "El Cancionero Infantil"

Cuando el reloj marca las diez
los esqueletos miran canal diez
Chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las once
los esqueletos salen al monte
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca las doce
los esqueletos se acercan al monte
chumba la cachumba, la cachumba y va.
Cuando el reloj marca la una
los esqueletos vuelven a su tumba
chumba la cachumba, la cachumba y va.

En el plano discursivo este texto es especialmente interesante por introducir la figura de la muerte, tan cara a las danzas populares de carácter satírico desde la Edad Media. Los versos reúnen nuevamente un elemento de antigua tradición folklórica como es la resurrección de los esqueletos desarrollando acciones burlescas, con otros elementos procedentes del contexto inmediato de los niños: los medios de comunicación masiva ("los esqueletos miran canal nueve") y las referencias al ámbito geográfico ("salen al monte"). Sintagmas de diversos orígenes se combinan nuevamente con un estribillo de sonidos no significantes ("chumba la cachumba, la cachumba y va"). El nivel gestual de este juego es semejante al descrito para el anterior: dos niñas enfrentadas se palmean las manos y paralelamente al recitado actualizan lo que van enunciando (se dan vuelta, hacen que comen, se rascan, etc.), pero toda esta dramatización rudimentaria está enmarcada en un movimiento ascendente de las niñas que coincide con la salida de los esqueletos de la tumba y una vuelta a la posición de rodillas, en que cada niña se abraza sobre sí misma (remedando la posición fetal) al final del juego, cuando los esqueletos vuelven a la tumba. El silencio y la ausencia de movimiento abren y cierran el juego, que alude además explícitamente al ciclo vital, a través de las referencias horarias y las actividades desarrolladas en el transcurso del día.

El juego más popular en el que se emplean gestos es quizás:

Sobre el puente de Avignon,
todos cantan y todos bailan,
sobre el puente de Avignon,
todos cantan y yo también.
Hacen así, así las lavanderas,
hacen así, así me gusta a mí.
Hacen así, así las bailarinas,
hacen así, así me gusta a mí.
Los carpinteros, etc....

Esta canción es jugada por los niños haciendo ademanes correspondientes a los distintos oficios. En este caso cabe señalar la diferenciación de roles femeninos y masculinos, ya que tanto el discurso correspondiente a los oficios tradicionalmente femeninos (lavanderas, bailarinas, planchadoras), como los gestos, son representados

por niñas, mientras que los oficios que la convención social indica que son masculinos son representados por varones (carpinteros, barrenderos, panaderos, zapateros).

El mundo de los adultos siempre está presente en el juego infantil. A veces fielmente mimetizado, otras distorsionado o satirizado como en estas rimas que denotan críticas hacia los factores de poder o refieren un cruel asesinato, ambas reelaboraciones de motivos narrativos tradicionales resemantizados en el ámbito infantil:

Pasará, pasará y el último quedará...
Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan,
piden pan, no le dan,
piden queso, le dan hueso,
y le cortan el pescuezo.

Un bichito colorado
mató a su mujer,
con un cuchillito de punta alfiler,
le sacó las tripas,
y salió a vender
a veinte, a veinte
las tripas de su mujer.

El sacrificio humano, seguramente con valor ejemplar en textos antiguos, pasa al canto de los niños cuando ya no es un foco esencial de la cultura; el motivo narrativo, procedente de otro contexto de producción es incorporado a un nuevo conjunto y, por lo tanto pasa a sujetarse a las reglas del discurso que prevalecen en esa forma particular (Ben-Amos, 1981).

5. Para concluir, mencionaremos la inclusión de marcas contextuales en las canciones de cuna, aunque distinguiendo su modo de actualización:

Esta nena linda
quiere que la lleven
a pasear en coche
a Santa Lucía.
El coche está roto,
los caballos mancos,
la patrona enferma
y el patrón borracho.

La canción de cuna tiene características diferentes porque al estar ligada al ámbito privado, no presenta todos los elementos de performance, el espectáculo propio del juego. El emisor además, es un adulto, aunque dirige su mensaje al receptor niño, la circunstancia de su transmisión determina, por lo tanto, un proceso de comunicación distinto. Mas, a pesar de las diferencias, se operan en las canciones de cuna reelaboraciones del contexto mediato e inmediato, que comparten lo expuesto para los juegos, tal como podemos observar en los textos transcriptos.

Gloria Chicote, "El Cancionero Infantil"

Coches rotos y patrones transgresores puestos en la mira de la burla popular, también aparecen en los arrullos.

En la siguiente canción de cuna, hallamos "vestigios" de una marca de contextualización, cuyos versos fueron adaptados a una circunstancia histórica, pero pasada la actualidad del hecho, los versos recobraron su forma primigenia y así se siguen cantando. La antigua canción de cuna que hoy pervive es:

Levantáte Juana y encendé la vela,
andá a ver quién anda por las escaleras.
Son los angelitos que andan de carrera,
despertando al niño para ir a la escuela.

Dicho texto fue reemplazado, en la etapa de las luchas por la organización nacional de la segunda mitad de la Argentina del siglo XIX, por:

Levantáte Mitre que las cuatro son
y ya viene Alsina con su batallón.
Déjalo que venga déjalo venir,
que a fuerza de palos le haremos salir.

Una vez olvidado el enfrentamiento entre los distintos líderes de ese período, el discurso recobra la abstracción generalizadora que lo caracteriza, refiriéndose nuevamente a los ángeles, quienes, tal como aparecen en el imaginario cristiano desde tiempos remotos, protegen el sueño de los niños.

El límite de estas páginas nos impide considerar otros múltiples textos recolectados y esbozar observaciones referidas a distintos aspectos del cancionero infantil. Quedan por señalar la incidencia de las marcas contextuales en las rimas de seriación (la chiva, el palo, el lobo, el lago, se cambian por la Coca-cola y la motoneta), el carácter secreto de algunos juegos y textos de los que los niños no quieren hacer participar a los adultos ("el resto no se puede decir"), y los cambios operados en la dinámica de los juegos en el transcurso de nuestro siglo, debidos fundamentalmente a la influencia de los medios de comunicación masiva. Dichos aspectos también están de algún modo contenidos en ese "macrotexto" que proponemos como objeto de análisis y su consideración contribuirá a establecer en qué medida interaccionan entre sí. Esperamos que lo expuesto hasta aquí contribuya al esclarecimiento del folklore de los niños en tanto manifestación cultural polifacética en la que convergen marcas del contexto social presente y motivos tradicionales ligados al pensamiento mítico y a ritos del pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Richard (ed.) (1975), *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin, University of Texas Press.
- BAUSINGER, Herman (1980), "Acerca de los contextos", in Burlakoff and Lindhal (eds.), *Folklore on Two Continents*, Bloomington, Indiana Trickster Press (Traducción: A. M. Dupey).
- BEN-AMOS, Dan (1975), "Toward a Definition of Folklore in Context", in A. Paredes and R. Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin, University of Texas Press.
- (ed.) (1981), *Folklore Genres*, Austin, University of Texas Press.
- DUNDES, Alan (1964), "Texture, Text and Context", *Southern Folklore Quarterly*, 28.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1992), "Un estribillo árabe en un zéjel francés del siglo XIII", in Michael Gerli and Harvey Sharrer eds., *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- GARCÍA, Miguel Ángel y Gloria Beatriz CHICOTE (1995), "Texto y contexto, una propuesta interdisciplinaria", in AA.VV., *Texto y contexto en la Investigación Musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología: 89-102.
- ONG, Walter (1993), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PAVIS, P. (1981), *Problèmes d'une sémiologie du geste théâtral* (Documents du Centre de Sémiotique, 101-102), Urbino.
- SUTTON-SMITH, Brian (1972), "Juegos populares infantiles", in Tristram P. Coffin (compilador), *El retorno de los juglares*, México, Editores Asociados: 279-295.
- ZUMTHOR, Paul (1987), *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

RESUMO

O presente artigo parte da impossibilidade de abordarmos os textos tradicionais isolando-os do conjunto cultural a que pertencem, e da necessidade de os entender a partir da interação de diferentes factores. Desde as focagens estruturalistas (em particular a corrente narratológica, e, seguidamente, a semiótica e a pragmática) que houve uma revolução das próprias bases do conceito de texto, estendendo-o e redefinindo-o em função de duas instâncias principais que o determinam: o contexto e a performance.

À luz destas afirmações, as rimas infantis apresentam-se como um campo propício para nos acercarmos da problemática da performance, entendida como o acto em que se leva a cabo a actualização da mensagem.

A partir dos conceitos teóricos a que aludimos, propõe-se nestas páginas uma possível abordagem para um corpus de rimas infantis reunido na Província de Entre Ríos (Argentina),

Gloria Chicote, "El Cancionero Infantil"

que considera o texto linguístico em conjunto com outros níveis de significação que contribuem para formar a instância comunicativa.

ABSTRACT

The present paper stems from the awareness that it is impossible to approach traditional texts as isolated from their cultural environment, and from the need to understand them from the point of view of the interaction between different factors. As the very foundations of the concept of text were revolutionarised since the structuralist movements (in particular with narratology but also with semiotics and pragmatics), that concept has been extended and redefined taking into account two major determining instances: context and performance.

In the light of these statements the nursery rhymes appear as an adequate subject to approach the problems of performance understood as the event whereby the actualisation of the message takes place.

From the outlined theoretical problems, we proposes a possible approach for a corpus of nursery rhymes gathered in the Province of Entre Ríos (Argentina), considering the linguistic text together with levels of significance that concur in the formation of the communicative instance.