

INFLUENCIAS AFRICANAS

en el CANCIONERO INFANTIL CUBANO



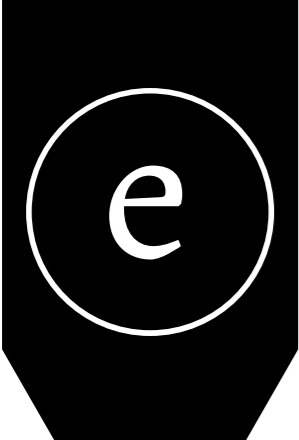
ERNESTO GÓMEZ

Michel de Certeau define una práctica cultural como el conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos concretos o ideológicos, a la vez dados por una tradición y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución (Certeau, 1999).

Atendiendo a esta definición es posible intervenir y caracterizar la riqueza del universo afro en el Caribe a partir de las prácticas culturales que han traído desde su continente de origen y modificado con el paso del tiempo. Estas prácticas se han desarrollado, generalmente, al margen de los centros hegemónicos de poder, sin haber sido reconocidas dentro de la «alta cultura» y se han mantenido con una fuerte presencia en los contextos cotidianos. La oralidad como vía fundamental de transmisión de conocimientos y tradiciones al interior de las comunidades africanas y afrodescendientes ha contribuido a la pervivencia y enriquecimiento de sus relatos, costumbres y concepciones mágico-religiosas.

En el presente ensayo se pretende hacer algunos apuntes sobre la transmisión oral del *ethos* africano en Cuba a partir de las canciones infantiles. Este tipo de composición musical constituye una fuente para la transmisión de elementos ideológicos y culturales de una generación a otra. Las nanas, sones, romances y poesías musicalizadas para niños se han instaurado en el imaginario popular de la nación.

El cancionero infantil cubano recoge un buen número de piezas que de una manera u otra abordan el universo afro. El componente africano en estas canciones puede identificarse en tres aspectos fundamentalmente: el lingüístico, apreciable en formas del habla y palabras extraídas de las lenguas africanas; el temático, referido en el abordaje de problemáticas y rasgos del sujeto negro; y el sonoro, que se manifiesta a través del empleo de los ritmos y armonías de origen afro. Letras como las de *La Ma' Teodora*, *El negrito CON*, *Mi muñeca negra*, *Drume negrita* o *María Moñitos* introducen, de forma casi inconsciente, a los códigos representacionales de las culturas africanas.



Con los avances de las tecnologías de difusión: la radio, la televisión o el internet, y el desarrollo de las imprentas y editoriales, la canción infantil ha gozado de una promoción que escapa de los límites de las relaciones privadas y familiares, donde usualmente había habitado. Si bien los espacios para su divulgación masiva han propiciado su visibilización, estos continúan siendo reducidos y, hasta cierto punto, elitistas en comparación con los habilitados para otras formas musicales y culturales. En este sentido, también dentro de los espacios que le son propios existe una preferencia por canciones provenientes de grandes compañías internacionales, o incluso modelos que calcan las fórmulas de estas. Tal situación amenaza, en cierta medida, la pervivencia de estas creaciones portadoras de la identidad nacional.

Sin lugar a dudas, la canción para niños se ubica, en primer lugar, en el ámbito de lo cotidiano. La incorporación constante de elementos nuevos, la variabilidad regional de las letras, las lagunas en la transmisión denotan la organicidad de la práctica y su carácter eminentemente local. A pesar de que muchos de los temas musicales infantiles trascienden las fronteras locales y se adoptan a nivel de nación, región o continente, sus formas de expansión se dan, de manera general, a través de las dinámicas barriales e in-

trafamiliares. La fácil comprensión y memorización de las canciones infantiles las convierten en un vehículo eficaz para el traspaso generacional de elementos identitarios de determinada cultura.

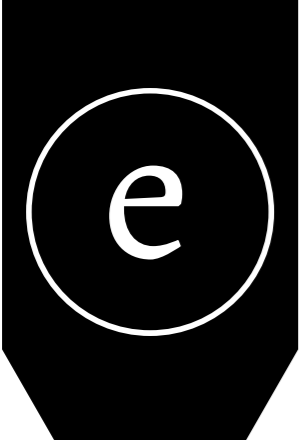
Con la colonización del continente americano y el establecimiento del sistema esclavista en el Nuevo Mundo, el territorio se convirtió en escenario de confluencias y confrontaciones entre varias culturas. Las relaciones de poder en el plano político-económico determinaron, en gran medida, la actitud etnocéntrica que asumirían las metrópolis conquistadoras en todas las esferas de la vida pública. Los poderes hegemónicos buscaron facilitar el dominio colonial mediante la imposición de estrategias aculturantes en las comunidades negras e indígenas, las cuales han respondido con una fuerte resistencia cultural.

La subalternidad de las poblaciones negras e indígenas en América ha dado lugar a formas veladas de preservación de la memoria. En el caso de las canciones infantiles en Cuba se da muchas veces la fusión de componentes españoles y africanos, ya sea en términos estructurales, temáticos o musicales. El análisis del origen étnico de cantos infantiles recopilados en la sección de *Música popular tradicional del Atlas etnográfico de Cuba* expone la presencia africana,

arará, congoleña, jamaicana y haitiana (Esquenazi, 2007). Más allá de los creados propiamente desde las etnias negras, existen también otros cantos que versan sobre el negro desde la perspectiva, a veces exótica y a veces denigrante, de las voces hegemónicas de la cultura. Para analizar la pluralidad de formas en las que se presenta la influencia afro en el cancionero infantil cubano se exponen aquí tres casos específicos.

La composición *Drume negrita* de Eliseo Grenet es una canción de cuna de tres estrofas. En ella se aprecia la distorsión del habla, típica de los negros esclavos que no dominaban correctamente el español y que fueron acarreado sus modos de hablar de una generación a la siguiente, constituyendo una manera «negra» de comunicar oralmente. La omisión de fonemas, que se incorporó posteriormente también en la escritura literaria, como en el caso de *la negra Mercé o mamey colorao*, está queriendo transmitir esos modos de ser y expresar de los individuos afrocubanos. En esta nana, la mención a la figura del babalao es una expresión directa del universo mágico-religioso africano. Cuando se enuncia:

● ● ●



• • •

yo te traigo un babalao que te dé pao pao

se establece al babalao como figura de autoridad y se está dejando clara la jerarquía religiosa que rige las prácticas yorubas. Los sonidos onomatopéyicos aportan en estos versos una musicalidad propia de las lenguas africanas.

Emilio Ballagas emplea el mismo recurso de distorsión del habla, incluso con más agresividad en *Canción para dormir a un negrito*. En esta pieza, además de las omisiones, se han producido cambios de grafemas, por ejemplo: *drómiti, mi nengre/ drómiti ningrito*. Como canción infantil, sorprende por la descripción de una realidad poco edulcorada para los niños, que a la vez es un retrato preciso de los espacios marginales a los que han sido relegados los negros. Destaca también la mención a rasgos físicos que conforman la fisonomía africana. En estas dos canciones existe una amenaza implícita para forzar el sueño que hace pensar en las historias de opresión que han definido la identidad de los esclavos de etnias africanas.

Por último, quisiera hacer mención a *El negrito Con*. Esta canción es interesante en tanto refiere al sujeto negro liberado de las culpas de su suerte.

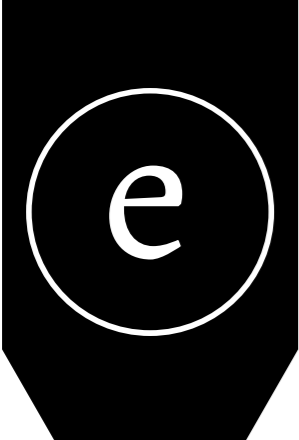
La culpa la tienes tú Por lo que le sucedió Por no darle ni cuchara, Ni cuchillo ni tenedor.

Aquí la reflexión se torna hacia esos poderes hegemónicos que no han querido prestar atención a las minorías que han subyugado y que hasta hoy arrastran los vestigios de la esclavitud. El origen popular de esta canción atestigua la construcción no escrita de la memoria africana en nuestro país a través de sus cantos, leyendas, música, danza, artes visuales, ceremonias, concepciones mágico-religiosas, etc.

A través de los tres ejemplos presentados es posible identificar las influencias africanas en el cancionero infantil cubano. Estas canciones, si bien giran en torno a lo afro, constituyen una acertada expresión del ser cubano y se apoyan en paradigmas musicales de la nación. Los procesos de hibridación que han tenido lugar en



ERNESTO GÓMEZ



país desde el siglo **XVI** han tributado a la conformación de letras y ritmos, que atestiguan los aportes de los componentes europeo, africano y aborigen a su identidad cultural.

Mientras muchas de estas composiciones provienen de expresiones reales del ethos africano, otras tantas han sido creadas por la cultura hegemónica y contribuyen a perpetuar estereotipos. El léxico y los temas que abordan dejan ver, en la mayoría de las ocasiones, una imagen del negro marginal y socialmente inferior, que hace pensar los conflictos raciales e históricos que lo rodean. Por este motivo, la reflexión sobre la presencia de la tradición africana en el cancionero infantil cubano debe ahondar más en los orígenes, evolución y sentido de las composiciones que la evidencian.

¹ Barbero, Jesús Martín. «Dinámicas Urbanas de la Cultura.» Revista Gaceta de Colcultura, nº 12 (1991)

² Certeau, Michel de. La invención de lo cotidiano. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2000

³ Esquenazi, Martha. Acerca del cancionero infantil cubano. La Habana, 2007

⁴ García, Jesús. «Encuentro y desencuentro de los 'saberes' en torno a la africanía latinoamericana.» En Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder, de Daniel Mato, 145-152. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002

⁵ Menéndez, Lázara. «Fernando Ortiz, la transculturación y una cadena de asociaciones.» CD Coloquio Internacional La Modernidad en el Caribe. La Habana, 2004

⁶ Ortiz, Fernando. «Los factores humanos de la cubanidad.» En Orbits de Fernando Ortiz, de comp. Julio Le Riverend, 153-154. La Habana: UNEAC, 1973

⁷ Pupo, Nerys. Vamos a cantar y a soñar. La Habana: Pueblo y Educación, 2011