

Acunando la memoria

**Claudia N. Salomone
(EMPA-CMMF-IET)**

Resumen

La propuesta de esta ponencia es reconsiderar la importancia de las canciones de cuna como formas literarias vinculadas a la infancia. Hemos sido acunados, protegidos y envueltos desde el nacimiento en este primer vínculo sonoro que prelude el lenguaje. En estos juegos de totalidad comunicativa, destaco como camino hacia la poesía y la rima, nacidas en el Caribe y Latinoamérica. Si bien son diferentes según su histórico ensamble, en todas las culturas, los bebés se adormecen cuando el sonido comienza a arrullarlos. Esta es una propuesta que intenta recuperar las canciones desde su performatividad, y no sólo desde su audición o escritura. He elegido ejemplos que representan las vocalidades originarias y las de la diáspora africana que configuradas en el mestizaje cultural, forman parte de nuestra identidad, nos cobijan y nos dan relato de existencia.

Palabras clave: canciones- oralidad -memoria-acunamiento

Acunando la memoria

Tres canciones de cuna latinoamericanas son los ejemplos que elegí para analizar la relación entre literatura y música en la infancia. La mirada y el análisis se dirigen especialmente a las distintas prácticas culturales que permiten este vínculo de comunicación desde la protoinfancia entre quien da y quien recibe significado al ser cantado. Según Chokler (1994):

Al comienzo de la vida el bebé es dominado por lo visceral y lo propioceptivo que, a partir de la significación del adulto que lo cuida, se transformarán en elementos de comunicación de las necesidades. Así, lo que originalmente fue una necesidad biológica se transforma en una señal que ajustándose paulatinamente, adquiere la cualidad de señal de comunicación al hacerse “dirigida hacia un otro” y organiza un sistema primario de comunicación que es preludio del lenguaje”. Arrullos, acalantos, lullabay, nanas, entre otros nombres, son las primeras configuraciones relacionadas a la comunicación a través de lo sonoro, los gestos, y el mecimiento. Desde el punto de vista discursivo representan una primera y vaga imagen, cualidad de este vínculo de dar y recibir significado que es previo a la palabra. Destaco la vocalidad con sus timbres, melismas, cambios de altura, melodías y onomatopeyas que forman parte del cancionero nacido del “mestizaje”, hijo de las culturas originarias, de la diáspora africana y de la indoeuropea. (p. 3).

Según Glissant (2007):

...debemos tener en cuenta que la lengua materna de las personas que recientemente ven la luz del mundo son, por situación histórica, lenguas orales. Estos datos nos permiten aclarar el subsuelo de nuevas literaturas nacionales (...) El Caribe y América latina, han podido mostrarnos en sus simples y profundas canciones de cuna, que las culturas originarias y negras no se asimilan totalmente a estructuras literarias del mundo occidental europeo, sino que las transforman, las revitalizan, les brindan ritmo, sorpresas, sin sumisión a las estrictas normas de la versificación. (...) acceder a la memoria colectiva, es nuestra búsqueda que no será fácil ni lineal. Ella va a entrar en una polifonía de choques dramáticos, tanto en lo consciente como el nivel inconsciente entre datos y tiempos de conexión discontinua (...) llamamos literatura nacional a esta urgencia de nominarse ante el mundo, es decir, esta necesidad de no desaparecer de la escena mundial, por el contrario, mirar la obra literaria en su campo de aplicación más amplio, persiguiendo la función de agrupación de la comunidad alrededor de sus mitos, creencias, su imaginación o su ideología. (pp. 21-28).

Este autor caribeño de Martinica nos advierte que el sistema de la modernidad europea impuso la idea literaria y de las artes, con una raíz única. En cambio nos propone pensarlas como un archipiélago, una literatura con movilidad, circulaciones y prácticas nuevas e inusuales. Las

identidades son entonces, relacionales, no unidimensionales¹. Si hubiera sido un éxito el paradigma de la creación de los Estados Nación a fines del siglo XIX, y su embate sobre las Américas, las artes de la “ilustración” se hubieran establecido como único dato de la Modernidad y del movimiento romántico importado de Europa. Quedarían atrás siglos de vocalidades no académicas, viajeras de una región a otra con prevalencia de la *oralidad* y de la *presencia física*. Se hubiera consolidado, con el colonialismo, la noción de “*el otro no occidental*”. Sin embargo, las culturas sometidas interactuaron, pudieron conservar sus prácticas de un modo nuevo y original entre hombres y mujeres que convivían en lo cotidiano. Indígenas, africanas y mestizas, nos han dejado un legado que aún actualmente, entre vocalidades y arrullos, transmiten en cada siesta el imaginario lingüístico - cultural que adormece a hijos propios y ajenos. Por eso desde la etnomusicología invitamos a poner en agenda de docentes, investigadores, escritores y artistas, la búsqueda dentro de las tramas sonoras de las canciones de cuna, recuperar su performance no como exotismo de lenguas desconocidas en extinción, sino como auténtica resistencia a los intentos hegemónicos desde lo estético.

De alguna manera, estamos pidiendo priorizar lo que se escucha, lo que se habla, lo que se juega, ya que lo que se escribe no puede transmitir por sí solo estos datos identitarios porque la construcción de la identidad se nutre de prácticas lingüísticas y no lingüísticas. El discurso hegemónico merodea lo escrito y la individualidad del artista como elementos primordiales mientras entre el caos de lo subalterno la trama identitaria se ha ido extendiendo entre las voces lucumís, hamacas aborígenes y lenguas nuevas nacidas de la confluencia cultural al que llamamos mestizaje que es participativo e inacabado.

De esa trama desordenada y anónima, con raíces multiformes, se alimenta el campo de la música popular y la poesía de transmisión oral, proponiendo estrategias de legitimación en las diversas áreas como la Literatura desde sus leyendas, cuentos y cancioneros socialmente valorados. Mariano Sánchez Roca, en el prólogo del libro de Lidia Cabrera escribe (1993):

En 1954, Alejo Carpentier evocó el día en que conoció a Lydia Cabrera (...): «Yo no podía sospechar que aquel día, acaso, había nacido la vocación de la joven cubana, por el estudio de los ritos de la magia afrocubana». Pero lo que no podía sospechar Alejo Carpentier en aquel año de 1927, era que Lydia Cabrera llegaría a formar una extensa colección de testimonios acerca de tradiciones que han dejado su impronta en el sentir de un amplio sector de lo cubano, huella visible en actuales supersticiones, danzas y misterios. Labor resultante de una vocación surgida, según

¹Apuntes del seminario del IIET. (2016). “Música afrolatinoamericana: poscolonialidad, procesos de cambio y transculturación”. Profesor Luis Ferreira Maki.

confesión de la propia Lydia, durante su infancia, cuando la negra Teresa M., desposeída de sus derechos hereditarios, tocó a la puerta de Raimundo Cabrera, su padre, en busca de amparo legal... Nada pudo hacer el prestigioso abogado por aquella causa, pero desde ese mismo instante, Teresa M. entró a la casa de los Cabrera en calidad de costurera de la familia. «Fue ella quien me condujo por primera vez a un asiento» (p. 2).

Lidia Cabrera escribe (1959):

He querido que, sin cambiar sus graciosos y peculiares modos de expresión, contar de estos viejos que dejaron la huella profunda y viva en esta isla los conceptos mágicos y religiosos, las creencias y prácticas de los negros importados de África durante varios siglos de trata ininterrumpida. (p. 11).

Otros autores y compositores plasmaron este sincretismo cultural. He aquí una canción de cuna afrocubana de Ernesto Grenet, compositor y autor cubano, que junto con su hermano Eliseo, han puesto su mirada sobre músicas que describen y relatan la vida cotidiana de los miembros de la diáspora africana en la isla. Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, entre otros, tuvieron su correlato musical en estos hermanos. Quedaron en sus canciones las lenguas, sus significados, la cruel situación de la trata y la historia del negro en su vida cotidiana.

Con la voz de Merceditas Valdés (2012):

Drume negrita

En su cuna ya no pue´drumí
La negrita lucumí
Si tú drume yo te va´comprá
Una cuna colorá´
(Entra ritmo)
Mamá la negrita
se le sale´lo pié´ la cunita
Y la negra Mercé
ya no sabe qué hace´
Drume negrita
que yo va´comprá´nueva cunita
Que va´tené´capitel
que va´tené cacabel.

(libre)

Si tu drume yo te traigo
un mamey muy colorao
Y si no drume yo te traigo
un babalao que da pau! Pau!

Esta canción fue creada de acuerdo a la tradición oral del mundo afroyoruba de Cuba. Obsérvese una primera estrofa libre, versificando según el modo oral de La Habana. El ritmo de la segunda parte está sujeto a la presencia de dos motivos afrocubanos ejecutados por un güiro. Incluye palabras en lengua conga como “babalao” (sacerdote), y utiliza onomatopeyas como “Pau Pau!”.

En esta trama dialectal, la reiteración rítmica, característica de los ciclos percusivos africanos y el relato, la armonía, la melodía, la rima y la métrica de la cultura occidental europea, se conjugan, se organizan, creando un sostén, un ambiente sonoro, una primeridad discursiva. Según Corti (2016) “Son núcleos narrativos con sus tramas argumentales los que poseen el poder organizador en la producción de identidad, en sintonía con la perspectiva que sitúa la construcción de las identidades dentro de la representación y no fuera de ella”. (p. 5)

Las otras dos canciones de cuna elegidas, representan la memoria profunda de los pueblos originarios del territorio continental de lo que hoy es Argentina. Aparentemente cristalizadas en lenguas y formas culturales ancestrales, las nanas indígenas forman parte de una cosmovisión ligada a su etnicidad. En este sentido Kush (1975) plantea que:

El problema de América se refiere al distanciamiento del “ser “ y el “estar” , y también al enfrentamiento dialéctico entre ambos. Se da por un lado una experiencia basada en la agresión, cuyas raíces se remontan a la *polis griega* y, por el otro, la pasividad de una primitiva cultura indígena enraizada en el paisaje y en el viejo sustrato de la especie. Ambos se oponen como lo individual y tenso frente a lo colectivo y distendido. Pero también se oponen como una estructura de desamparo, donde cada uno queda librado a su suerte, frente a una estructura de amparo, en la cual intercede la comunidad para salvar a sus integrantes. (p. 147).

Dentro de esta línea de pensamiento, las nanas formarían parte de esta estructura de amparo que es vital para la existencia. Se ha ido conjugando la constante búsqueda del “ser” con los sabios sonidos del “estar”, demostrándonos que la historia larga ha resistido, que algunas canciones

siguieron circulando en versiones originarias, de la mano de las nuevas tecnologías que han hecho posible otra experiencia. Dice Yúdice (2007) al respecto que:

Una interactividad sonora, que no vence los lastres del colonialismo, y sin duda tienen razón. Pero también es verdad que las nuevas tecnologías han hecho descartar a los árbitros del gusto, aquellos que Ochoa llamó los “purificadores”. Ojalá tenga razón y se esté clausurando la era del control. (p. 96)

Por eso, y gracias a la mediatización de la web, una cantora de origen mapuche de la Patagonia argentina llamada Beatriz Pichi Malén ha difundido sus canciones en lengua originaria, apelando a la fusión de sonoridades ancestrales y nuevas tecnologías. Pichi Malén canta (2003):

Mapuche	Español
Gumayta puñén may, gumayta puñén may kupage gurú may, kupage gurú may xa pita puñén may, xa pita puñén may amutugué guru may, xa pita puñén may amutugué guru may kupaytá guru may, amutugué guru may umutugué puñén may, xa pita puñén may, xa pita puñén may, xa pita puñén may	<i>Lloran los niños, lloran los niños vinieron los zorros, vinieron los niños, tuvieron miedo. Váyanse zorros, váyanse! Los niños tuvieron miedo. Duerma, niño, duerma, el zorro ya se va</i>

Sería imposible abordar esta canción desde lo escrito, pues son lenguas con infinidad de sonidos, y cantos con melismas. La idea de la estructura de amparo da sentido mientras se mece al niño. Lejos de: “el pícaro sueño no quiere venir”, la funcionalidad del lenguaje y la música se expresan como forma de sobrevivencia. En particular esta cantante, ha vuelto sobre sus huellas originarias, a través de la vocalidad. Y así lo manifiesta la misma Beatriz “Pichi” Malén (2000):

Cuando era adolescente sentía que no quería terminar limpiando casas ajenas como mi madre, y me metí en la rueda convencional que nos propone esta sociedad. Me puse a aprender inglés, terminé el colegio y conseguí trabajos en la empresa Ford, en Techint. Pero me di cuenta de que convivían en mí dos identidades. Era esquizofrénico..., hasta que decidí encontrarme con mis orígenes. (...) No me parece mal que la música de mi pueblo se abra al mundo, pero yo no pienso en el mercado global, cada vez pienso más como mapuche. Lo que sí tengo claro es que esta música ya no es una pertenencia exclusiva del pueblo mapuche. Tiene que ser de los

argentinos en general. A veces me preguntan si soy mapuche o argentina. Soy (somos) las dos cosas, aunque a mi tierra me lleve la línea de trenes del Roca, porque estamos condenados a que siempre nos persiga algún general. (p. 1)

Por último, presentaré una canción de la comunidad toba del Noroeste argentino. Esta vez, de un ejemplo de fusión entre lo ancestral y las nuevas formas tecnológicas (música electrónica), a través del rescate que realiza el dúo Tonolec, con gran aceptación del público joven, quien invita a una abuela de esta comunidad a cantar la canción para dormir al niño al escenario. Se trata de Zunilda Méndez, integrante del Coro Chelaalapi, de la ciudad de Resistencia, Chaco. Cantan Zunilda y Tonolec (2007):

Toba	Español
O olec, o-o-o- lec	Dormí, dormí hijito dormí
Dó ochi yalqalec	Dormí
Dó ochi dó ochi yalqalec	Porque tu papa se fue a mariscar
Dó ochi dó ochi yalqalec	Se fue a buscar miel de abeja para nosotros
Ten so taxade na yitaiqueca,	Dormí, dormí hijito dormí
Quoilala, yalqalec	Porque yo quiero hacer
Yalqalec do ' chi	mi trabajo
	Tengo que tejer la red para cazar los pescados a tu papá

Dice Charo Bogarín, cantante de Tonolec (2014):

Una de las canciones que me ha dejado una huella profunda, mientras buscaba en las raíces musicales de nuestra tierra, fue la “Canción de cuna” toba. Me la enseñó la abuela Zunilda Méndez, integrante del Coro Toba Chelaalapi, esa bandada de zorzales de Resistencia, Chaco, que toma como misión transmitir de generación en generación sus cantos antiguos. La escuché por primera vez de una cinta de cassette muy vieja, que habíamos rescatado de algún viejo baúl, mientras buscábamos canciones de nuestros pueblos originarios, para fusionar con Tonolec la música electrónica con la música de nuestras tribus. (pp. 1-2)

Conclusión

He tomado tres ejemplos de canciones de cuna, que representan desde el orden discursivo, la visiones culturalista y literario-musical, esa posibilidad de entender a la vocalidad como transversalidad de la lengua. Los mecimientos como estructuras de amparo, el cantar y ser cantado desde un vínculo de comunicación, que desde la protoinfancia dará un relato de existencia durante toda la vida. Destaco la importancia en la literatura infantil, de la “oralidad” y el juego de acunar. Es un legado de nuestra historia grande. Por último, resaltar la posibilidad que nos dan las nuevas tecnologías como herramienta, apropiarnos de ellas, como otra posibilidad de recurso performático, es el desafío de todos nosotros para que el niño se duerma y no venga el lobo y lo quiera comer.

Bibliografía

- Cabrera, L. (1993). *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Bogarín, Ch. (2014). *Dormí hijito*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-9914-2014-08-01.html>
- _____ (16 de Agosto de 2007). *Canción de cuna /lullabay*. [Archivo Tonolec].
- Corti, B. (2016). “Las huellas de la subyacencia: Un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino”. En *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. En Díaz, C. y Corti, B. (eds.). Iaspm-AL y EduViM (Editorial Universitaria de Villa María). (En prensa).
- Chokler, M. (2000). “Desarrollo infantil primer año de vida”. Recuperado de <http://www.msal.gob.ar/images/stories/bes/graficos/0000000266cnt-s11a-primer-ano-de-vida-1.pdf>
- D’Addario, F. (3 de marzo del 2000). Entrevista con la cantante Beatriz “Pichi” Malén: “Soy cada vez más mapuche”. Radar libros. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-03/00-03-30/pag29.htm>
- Glissant, É. (2007). *Mémoires des esclavages*. Paris: Gallimard.
- Kusch, R. (1975). “Sabiduría de América, libro III”. En *América Profunda*. Buenos Aires: Editorial Bonum.
- Malén, P. (2000). “Canción mapuche para dormir al niño”. En Cd. *Plata, músicas de origen mapuche*. [Archivo Newentu]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CcC3utL5aoc>

- Valdés, M. (2012). “Drume negrita” [Archivo de Antoniskara]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=u7XXKDTiaC0>
- Yúdice, G. (2007). “Las nuevas tecnologías y la disseminación de músicas tradicionales”. En *Nuevas tecnologías, música y experiencias* (p. 95-96). Barcelona: Editorial Gedisa. S.A.