

Del arrullo tradicional al arte contemporáneo. Los cantos de cuna en la cultura cubana

From traditional lullaby to contemporary art. Lullabies in Cuban culture

Susana Carralero Rodríguez

Universidad de Moa, Cuba

scarralero@ismm.edu.cu • orcid.org/0000-0001-5403-3471

Alfredo Acosta del Río

Instituto Cubano de Radio y Televisión, Cuba

alfredo.acosta@icrt.cu • orcid.org/0000-0001-6934-7393

Recibido: 28/04/2023. Aceptado: 02/08/2023.

Resumen

Las canciones de cuna han sido parte del folclor ancestral de los pueblos. En Cuba estos cantos tienen características que reflejan las tradiciones musicales y literarias de la cultura nacional. En este trabajo se analizan las nanas escritas y cantadas en Cuba en diferentes momentos de la historia del país, su origen, formas de manifestarse y particularidades literarias y musicales haciéndose especial énfasis en la manera en que arriban a la Isla y como la retomaron poetas y músicos cubanos en diversos momentos de la historia: la poesía negrista republicana, la trova cubana revolucionaria y los autores más contemporáneos. Se analiza además la nana en la creación para niños y las diversas formas literarias y musicales que adopta. Entre los autores más reconocidos puede citarse a Eliseo Grenet, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Ignacio Villa, Dora Alonso y Excilia Saldaña entre otros, cada una con un modo de hacer y particularidades expresivas.

Palabras clave: nana, poesía cubana, canción cubana, poesía negrista, Nueva Trova

Abstract

Lullabies have been part of the ancestral folklore of the people. In Cuba, these songs have characteristics that reflect the musical and literary traditions of the national culture.

This work analyses the lullabies written and sung in Cuba at different moments in the country's history, their origin, forms of expression and literary and musical particularities, with special emphasis on the way in which they arrived on the island and how they were taken up by Cuban poets and musicians at different moments in history: Republican negrista poetry, the revolutionary Cuban trova and more contemporary authors. It also analyses the lullaby in creation for children and the different literary and musical forms it adopts. Among the most renowned authors are Eliseo Grenet, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Ignacio Villa, Dora Alonso and Excilia Saldaña, among others, each with their own way of writing and expressive particularities.

Keywords: lullaby, Cuban poetry, Cuban song, black poetry, Nueva Trova

Introducción

Las nanas o cantos de cuna aparecen en la cultura de los pueblos desde sus primeras expresiones registradas en los cancioneros populares como parte de la tradición oral. Son canciones breves con las que se arrulla a los niños y que tienen como finalidad esencial que concilie el sueño (Cerrillo, 2007, p. 318). Montero (2023, p. 330) define los cantos de arrullo como una forma, tanto de comunicación verbal como no verbal, expresiones que describen el imaginario mágico-religioso de sociedades pasadas y presentes. Suelen cantarse en redondillas o cuartetas o simplemente son conformadas por estribillos repetidos concebidos sobre una melodía conocida alternando copla y estribillo. La nana tradicional se entona en tono menor para garantizar que invite al sueño.

Como todo género cantable, la canción de cuna en Cuba ha tenido una evolución en correspondencia con el escenario histórico en el que se ha desarrollado, con características universales y nacionales que la identifican y que le han permitido manifestarse de diversas formas y en distintos espacios, desde la intimidad del hogar hasta los grandes escenarios.

En este trabajo se realiza una valoración de la trascendencia de las nanas en la cultura cubana y las particularidades que esta manifestación literaria y musical presenta en el país. Con el nombre de nana, canción de cuna o arrorró, poetas y cantores cubanos han creado obras que recoge la cultura poética y musical cubana en su historia y que quedan plasmadas en

la memoria y en la historia literaria y musical de la Isla. Se defiende la idea de las variadas intenciones de estos cantos según el objetivo que persigan y al público al que van dirigidas. Se reconocen además los autores más relevantes del arte cubano que han creado las más trascendentales nanas y las particularidades de sus cantos de cuna. Cantos de influencia española y de clara ascendencia africana han dado origen a la nana cubana, un canto que ha acompañado a la poética de la Isla desde las primeras melodías: nanas para dormir, para despertar, como reclamos de justicia social, como arrullos adormecedores y como clamores vehementes, adaptados a géneros y estilos diversos.

Este estudio parte de las características de los cantos folclóricos para dormir de tradición oral, en su mayoría anónimos, transmitidos parentalmente, que se han mantenido en las tradiciones orales por varias generaciones y que se reconocen por su funcionalidad característica para conciliar el sueño, pero se dedica especialmente a los cantos de cuna de autores reconocidos. Estos poemas, musicalizados o no, cuentan con una lírica elaborada que refleja el sentir de sus creadores. Son recogidos en poemarios o discos musicales y defienden una identidad nacional que, aunque basada en la tradición original, se identifica como cubana. Más que para dormir, son obras para leer, escuchar, pensar. Interpretaciones personales de modos de hacer y sentir que llegan de la inspiración de los más notables creadores del panorama artístico cubano y que le permiten ser reconocidos por el público cubano y universal.

En el trabajo se analiza el origen de las nanas en Cuba, su entrada a la Isla a través de migraciones españolas y africanas, así como su influencia en la poesía negra, en la literatura y música infantil, así como en la música trovadoresca postrevolucionaria.

La llegada del arrorró español a Cuba

Según Santana (2015), quien define estas formas melódicas como arrorró, el canto de cuna es una antiquísima y original canción de los bereberes, que llaman “arrau” o “arrew” a los niños pequeños, y que se introdujo hace milenios en Canarias a través de los guanches. Llegó a la

Península Ibérica con los árabes y, finalmente, se incorporó al folclore doméstico de América.

La canción española dio lugar a la canción cubana de hoy, y las nanas y arrullos forman parte de este complejo melorítmico que en intimidades de la alcoba o meciéndose en hamacas o balances las madres cantaron al niño. España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. No se trata de un modelo o de una canción aislada en una región; todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos, desde Asturias y Galicia hasta Andalucía y Murcia, pasando por el azafrán y el modo yacente de Castilla (García Lorca, 1928, p.3).

Esquenazi (2000, p. 50) reconoce que Cuba posee un gran caudal de melodías de antecedente hispánico y entre ellas hay algunas en las que puede identificarse la región de España de la cual proceden: Islas Canarias, Cataluña, Galicia o Valencia.

La nana traída a Cuba por los colonizadores españoles arraigó en el folclor popular del cubano quien la hizo suya y la asimiló como manifestación de canto y música adaptándola a su cotidianidad e incorporándoles progresivamente su propia historia. El cubano tomó la nana como arrullo, como tarareo y fue integrando en este canto sus propios dolores, sueños, clamores, desesperanzas y anhelos. De los cantos de cuna heredados de España quedan muy pocos y prevalecen en juegos y rondas infantiles. Aún se entonan en versos, ciertamente modificados, “Duérmete mi niño”, “Arroró” y “Señora Santana”.

Si en un inicio el cubano cantó las nanas que recibió con la colonización, paulatinamente fue incluyéndole su propio ritmo, nuevas letras, influencias foráneas y regionales. En la actualidad Cuba cuenta con cantos de cuna que son referentes de su cultura musical y literaria de una nación que es ritmo y poesía.

La nana en la poesía negra en Cuba

Las migraciones africanas a la isla produjeron la consiguiente mezcla y transculturación formándose una nana que ha evolucionado y adoptado diversas formas en la historia cultural cubana.

En América los cantos de cuna africanos fueron entonados con su más auténtico carácter folclórico, con autores olvidados, pero plagados de ritmos y sonoridades, asumidos colectivamente por los grupos que arriban a nuevas tierras, y enseñados a su descendencia de manera repetitiva respondiendo a necesidades de adaptación y supervivencia en un nuevo entorno impuesto. La finalidad de dormir al infante quedó envuelta por la funcionalidad de queja que el canto permitió, pero sobre todo, por el fin de mantener viva su lengua y su cultura.

Los cantos de cuna de antecedente africano en Cuba son pocos y se encuentran localizados en la zona occidental y central de la Isla, mientras que los haitianos se encuentran hacia Oriente. Esto obedece a razones económicas, políticas y sociales que determinaron el asentamiento de las familias y comunidades en una u otra zona (Esquenazi, 2000, p. 57). Camacho (2013) refiere que en los cantos de cuna de los primeros años del siglo XX es casi siempre una mujer negra quien canta (p. 57).

Alrededor de la década del 30 del siglo XX poetas cubanos se acercaron al tema de la cultura africana en la Isla, asumiendo mucho de los preceptos de esta forma de hacer y cantar lo que se conoció como poesía negra. Obras que en algunos casos abordaron lo africano en Cuba con un carácter pintoresco, costumbrista, pero que en otros casos captaron el tema con el rigor y la espontaneidad que la República neocolonial y la condición mulata de los autores, exigía. Se trata entonces de una poesía mestiza, ya propiamente nacional, que no reniega del componente negro, sino que lo enaltece, lo reconoce como esencia, lo procesa y lo entrega convertido en arte.

Dentro de la poesía negra en Cuba los representantes de esta tendencia vanguardista crearon sus cantos de cuna, muchos de los cuales se reconocen ya clásicos en la literatura y la música cubana. Nanas cantadas

o escritas en la Isla manifiestan una marcada influencia africana. Esta corriente poética se inspiró en las características de la cultura africana y sus rasgos distintivos, incluida la forma de expresión oral: “trascendiéndolas artísticamente, sus canciones contribuyeron a valorar la identidad, dignidad cultural y costumbres de los afrocubanos y a la aceptación de la negritud como parte genuina de la cultura cubana” (Balmaseda, 2008, p. 56).

La nana en Cuba con ascendencia africana está impregnada de una gran carga emocional y en muchas ocasiones muestra en sus letras las quejas por la vida que viven lo negros en el periodo colonial o republicano. El espíritu de algunas de estas composiciones ha hecho a lo negro desembocar necesariamente en lo social. Aquí se aclara el verso para obscurecerse el tema. Negros nubarrones de descontento se hacinan presagiando rojizas tempestades. Muchos de estos poemas fueron escritos en los años de mediatización que siguieron al machadato (Arrom, 1942, p. 404). Consiste esta poesía, escrita dialectalmente o no, en ver las cosas desde el punto de vista del negro, y está profundamente ligada a la música, los ritmos y los sentires del afrocubano (Arrom, 1942, p. 393).

En estas nanas se evidencian particularidades lingüísticas del cubano con ascendencia africana e incorporan además el habla del negro (Kube, 2021, p. 5). Una de las nanas más conocidas dentro del repertorio poético en Cuba la escribió en 1934 el poeta Emilio Ballagas. Se trata del poemacanto “Para dormir a un negrito” incluido en el poemario *Cuaderno de poesía negra* cuyos poemas Castellanos y Castellanos (1994, p. 171) definieron como saturadas de una luminosa ternura, ecos de espontaneidad y candor iniciales.

Mi chirivicoqui,
chivirocó...
¡Yo gualda pa’ ti
tajá de melón. (Ballagas, 1934, s.p.)

En “Para dormir a un negrito” Ballagas recrea majestuosamente, en versos hexasílabos, el lenguaje del negro criollo en la Isla y lo amalgama con las longevas amenazas de los cantos de cuna llegados de España:

Si no calla bamba
 Y no limpia moco,
 Le va'abrí la puetta
 A Visente e'loco.
 Si no calla bamba
 Ta va'da e'gran sutto.
 Te va 'a llevá e'loco
 Dentre su macuto.
 Ne la mata e'güira
 Te ñama sijú.
 Condío en la puetta.
 Ettá e'tatajú.
 Drómiti mi nengre
 Cara'e bosíador,
 Nengre de mi vida,
 Nengre de mi amor. (s.p.)

Los elementos de cubanía resaltan tras el ritmo espontáneo y sonoro de este poema. El campo cubano, sus frutos, su fauna, las leyendas del monte aparecen unos tras otros como en un susurro:

A'ora yo te acuetta
 La maca e papito
 Y te mese suave...
 Du'ce... despasito...
 y mata la pugga
 y epanta moquito
 pa que droma bien
 mi nengre bonito. (s.p.)

Es un arrullo apacible, que va decayendo en intensidad para estimular al sueño, buscando apaciguar, tranquilizar, adormecer, sosegar incluso al lector ávido de la obra literaria y no solo al niño que ha de dormir. Es un canto de cuna que desborda amor con un ritmo cadencioso que al leer invita a moderar la celeridad de la lectura. Al mismo tiempo recrea la pobreza de los personajes de la obra poética, emisor y receptor, padre e hijo, sin dejar de acunar la ternura que invoca al sueño.

Con exergo del poema de Ballagas: “Dormiti mi nengre, mi nengre bonito”, Nicolás Guillén publicó, en 1958, también enmarcada en la tendencia negrista, “Canción de cuna para despertar a un negrito”, poema que pertenece al poemario *La paloma de vuelo popular*:

Negrón, negrito,
ciruela y pasa,
salga y despierte,
que el sol abrasa,
diga despierto
lo que le pasa [...]
¡coco, cacao,
cacho, cachaza,
upa, mi negro,
que el sol abrasa! (Guillén, 1975, pp. 328-329)

Ya desde el título se indica que este canto de cuna no será incitación al sueño, sino que alienta al movimiento, al ritmo del cuerpo, característica propia de los versos de Guillén, cargados del compás que conduce al movimiento corporal. Nicolás Guillén reivindicó la cultura negra dentro de los procesos de mestizaje y transculturación, en lo que denominó el “color cubano” (Torres et al., 2022, p. 13).

Apartándose del tradicional arrullo para provocar el sueño, el canto de cuna de Guillén es todo un juego de palabras enervadoras y altisonantes, tan cerca del retozo rítmico que parece abandonar por completo cuanto de tradicional existe en una nana. Juega, canta, baila, grita cada verso, en un convite a la alegría infantil y al disfrute pleno del despertar. Aquí el coco no es el ser mitológico que asusta, es el fruto tropical delicioso que aporta sabor y energía vital.

El poeta entremezcla poesía y música para mostrar lo que nos hace, como país transculturado, diferente, aspecto logrado no tanto por el valor semántico de las palabras como por la abundancia de fonemas similares que al mismo tiempo que comunican un sentir provocan movimiento porque en ellos está envuelto el sonido del son, porque el verso mismo provoca la condición musical (Núñez, 2002, p. 76).

Akoma (2013) advierte:

[...] en Canción de cuna para despertar a un negrito Guillén usa un sonido más fuerte, (de cacofonía) en la pronunciación de los consonantes de las palabras como —coco —cacao —cacho —cachaza entre otras. Aun, puesto que es una canción para un negrito, se supone que se minimiza el sonido fuerte cuando se la canta. Y como se explica en *Summa Poética*, se usan estas palabras con un sentido jitanjáforico que en cambio remonta al humor en la lengua africana y el deseo de cantar para acompañar las actividades cotidianas. (161)

Esto se debe a que, en la poesía negrista, la jitanjáfora funciona como zona de umbral, como palabra mágica que abre las puertas de un mundo real a un mundo imaginado, poético (Álvarez, 2021, p. 314).

De la entrañable madeja de la musicalidad cubana, Guillén extrajo el hilo de lo africano, a sabiendas de que ya la sola manera de hacerlo arrastraría consigo múltiples hechuras entretejidas. Y así descubrió que la música, y con ella el ritmo, es el valor que refleja, en plena muestra de mestizaje, la musicalidad rítmica de la cubanía, acuñada desde el ritmo, plañidero y emotivo, de las tumbas genuinamente africanas (Fuentes, 2006. p. 67). Desde su condición de mulato expresó con un peculiar sentido rítmico la temática del mestizaje, en un contexto social y político que manifestaba la dura opresión y servidumbre sufrida por el pueblo. En sus comienzos le caracterizó incluso una fonética afrocubana, que más tarde abandonó para desmarcarse de la tradición oral folclórica (Torres et al., 2022, p. 13). Jiménez (2018) califica la poesía de Guillén como “mestiza y no negra” (p. 69).

Significativa dentro del canto y la cultura en Cuba es “Drume Negrita”, pieza escrita y musicalizada por Eliseo Grenet y popularizada por Bola de Nieve. Tema cantado además por Omara Portuondo y artistas internacionales como Mercedes Sosa, Jorge Negrete y Víctor Jara. Reconocida además como referente de la música latinomaericana (Guzmán, 2020).

Mamá a la negrita,
se le salen lo pie’ e la cunita

y la negra Mesé
ya no sabe qué 'asé. [...]
Si tú drume, yo te traigo un mamey
muy colorao.
Y si no drumi, yo te traí'un babalao
que da paupau. (Grenet, 1990)

Drume negrita es una de las canciones de cuna más cantadas en Cuba, impregnada de ternura y resguardo al infante se corona en el panorama sonoro de la Isla por su belleza melódica. Con el lenguaje característico de la poesía negra aboga por el intento de coacción y amenaza a la niña que no duerme. Es la nana por excelencia de una tierra cantora que amalgama todo el acervo cultural recogido de sus ancestros para trascender de manera inigualable en el tiempo.

En esta composición hay elementos que apelan a conferir un fuere color local. Rasgos fonéticos y sintácticos característicos de un español africanizado (Varela, 2022, p. 117).

Las nanas tradicionales atemorizan al infante con el coco, el coyote, el lobo, el bu (Cerrillo 2007, p. 333). Tejero (2002, p. 224) incluye al bicho u ogro en Cuba. Sin embargo, Negret recurre a un babalao, máxima autoridad del clero lucumí, sacerdote de Ifá y representante de Orula en la tierra. En los oficios rituales los babalaos suelen vestir de blanco y algunos llevan un pequeño látigo, hecho de una rama (Balmaseda, 2008, p. 57).

“Drume negrita” es una nana dulce y risueña, no exenta de cierta ironía simpática, y con una letra sencilla cuyos rasgos fonéticos, además de reflejar la dicción del habla de los negros cubanos, vuelven a coincidir bastante con aspectos generales del habla cubana popular (Balmaseda, 2008, p. 57). 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 (Salomone, 2016, p. 6).

“Drume negrita” no es solo el canto de cuna con mayor reconocimiento nacional, es una de las obras cubanas musicales más conocidas de la

cultura cubana fuera de la isla. Donde se mezclan magistralmente elementos españoles y africanos con los cubanos. Es un arroró muy identitario de la musicalidad y espiritualidad de una nación.

Acorde a esta tendencia negrista, en el año 1933 Ignacio Villa compone el canto de cuna “Drumi, Mobila”. Las peculiaridades del lenguaje negro se revelan espontáneamente en 12 versos que mantienen el ritmo en la propia asonancia de los versos:

No llora, Mobila,
que tu mamá ta la campo,
y horita ta vení pa ca’.
Si nene drumi
cuando mamá sale,
e trae regalito pa ti,
e trae to lo nunie pa ti.
Y si nene no drumi,
Chimbilicó
Cheche Calunga
lo ranca lo pitico
y lo come. (Villa, 1990)

La canción de Villa juega con las sílabas, las reacomoda en busca del ritmo, a través de versos libres, cortos, espontáneos. Tampoco se agrupan en cuartetas o redondillas como las nanas han acostumbrado al espectador. La métrica de los versos varía y la rima parece jugar con el lector, tornando áspera la lectura, tanto, como el mensaje intimidatorio final.

La canción de cuna “Drumi, Mobila” presenta las mismas características de la canción afro, tanto en lo estructural como en el tratamiento de la melodía, ritmo y armonía, definiéndose como tipo de canción debido a su para qué estético: “Su temática gira en torno a la acción de dormir a un niño, generalmente negro” (Orovio, 1992, p. 87). En la letra de la canción de cuna se utiliza la lengua bozal (Fals, 2015). Es la más representativa del canto negro dentro de las nanas que se escuchan en Cuba, con particularidades exclusivas que la consolidan como un canto distintivo de Ignacio Villa, identificable por su peculiar forma de mostrar su arte.

Característico de la poesía negra en Cuba, en la nana compuesta en el periodo, se alude también a la naturaleza pródiga cubana, sus frutos de fuerte sabor (cacao, ciruela, melón, mamey, caimito), al sol intenso, al calor antillano. A pesar del dolor y el lamento que impera en una nana, estos poemas están llenos de mucha dulzura y amor paternal, pero siempre enaltecendo la cubanía.

Dentro de la poesía negrista en Cuba resalta una nana poco conocida del bardo cubano Regino Eladio Boti: “Canción de cuna de la negra esclava”, que Arrom (1942, p. 404) califica de alto valor dramático y limpio sentido trágico. Son versos que evidencian todo un clamor doloroso, una plegaria calmante. Y es que la poesía negra en Cuba además de sus aportes estéticos tiene una marcada intención político-social. Es en este marco histórico donde la nana se consolida como una obra de autor. Pierde el anonimato original de los cantos para dormir y arraiga en el alma popular a la vez que alcanza connotaciones universales, más allá de carácter de arte negro, cubana.

Cantos de cuna en la literatura para niños en Cuba

La literatura para niños en Cuba ha sido pródiga en autores y obras. Los libros cubanos infantiles se han visto favorecidos por su diseño, edición y variedad. La poesía ha sido uno de los géneros literarios más cultivados por los escritores para niños en Cuba, y si bien la lectura de poemas y cuentos han sido utilizados por los adultos para inducir al sueño infantil, hay poemas-nanas que forman parte del amplio repertorio de versos para niños.

Son infinidad de poemas para infantes, de todas las edades, de gran calidad y excelsa lírica. Los temas de la poesía cubana para niños abarcan todas las temáticas posibles, desde versos tiernos, cantarines, patrióticos, históricos, hasta los cantos de cuna que en su concepción mantienen las características folclóricas de las nanas ancestrales. No se trata de obras de arte menor, quedan recogidos dentro de lo más sobresaliente de la literatura cubana y latinoamericana. Entre los autores más destacados se

encuentran Dora Alonso, Excilia Saldaña, Lourdes Díaz Canto y David Chericían.

Dora Alonso, una de las más reconocidas escritoras para niños en Cuba, es también una de las cultivadoras de las nanas-poemas. Tan diversas como su propia literatura, las nanas de Alonso son variadas en cuanto a contenido y métrica, pero todas musicales y rítmicas.

En “Nana de la muñeca de trapo” de la colección “Nanas y tonaditas” del poemario *La flauta de chocolate* (1980), Alonso recurre a la célebre intimidación que entonaron las nanas españolas desde sus orígenes. La “Nana de la muñeca de trapo” recuerda las nanas españolas, las que escuchara cantar García Lorca, las que referencian la violencia, la coacción y el miedo como recurso para motivar el adormecimiento. Valga la personificación de un juguete para que reciba, junto a versos octosílabos, la amenaza explícita. Sin embargo, sosiega el ritmo, la repetición de la indicación a dormir, el alivio si se logra el sueño.

Porque no saben quererte
 Me dicen que eres muy fea.
 Duerme...Duerme...
 Duerme, que te coge el gato
 Y las tijeras te muerden.
 Mira que vendrá la aguja
 Para coserte y coserte,
 Y no te podré aliviar
 si los remiendos te duelen. (Alonso, 2006, p. 50).

En la colección “Mar cubano”, del poemario *Palomar* recurre a la muy conocida “Nana de la Señora Santana”. Alonso la utiliza como inspiración para estos versos de mar:

Señora Gaviota
 ¿por qué llora el mar?
 -Porque un pecesito
 Se dejó pescar.
 -Yo buscaré uno
 Yo buscaré dos:
 Uno para el mar

Y otro para vos. (Alonso, 2012, p. 50)

“Señora Santana” es uno de los cantos de cuna más populares en Cuba. Carolina Poncet la considera como un romancillo hexasílabo propio de las coplas y romances de Navidad; la Señora Santa Ana aparece en otras cuartetos, vinculada a la canastilla del niño Jesús, así como a otros menesteres propios de un recién nacido al igual que la Virgen María y otros santos (Esquenazi, 2000, p. 51).

Alonso utiliza la misma métrica e incluso similares palabras del canto de la Señora Santana, pero esta vez es el mar cubano, el mar que rodea a la isla y que es parte inseparable de la identidad cubana, quien sufre una pérdida, quien se muestra triste y necesitado de consuelo.

Entre los temas recurrentes en la creación de Excilia Saldaña se citan obras entre los que destacan la relación de la poeta con su hijo, la abuela como personaje arquetípico, la presencia africana, la mujer negra como pilar de los valores nacionalistas cubanos (Jiménez, 2008, pp 119-120).

Las nanas de Saldaña fueron analizadas por Jiménez (2008) quien realiza un análisis exhaustivo de la obra para niños de la autora. En la obra *Jícara de miel: el libro de todas mis nanas*, Saldaña le hereda a su hijo las nanas que aprendió de su abuela. En *Nanas de lo infinito*, la poeta reitera la relación consanguínea que se eterniza en la sangre:

Antes de estar donde estás,
ya yo te mecía, niño:
en la sangre de mi raza,
tú siempre has estado vivo. [...] (Jiménez, 2008, pp. 123-124).

En *La Noche*, clásico de la literatura infantil cubana de Saldaña aparece “Nana de la retahíla”, composición con mucha rima y repetición de versos, como canto o arrullo adormecedor, casi al final del volumen, casi cuando ha de terminar la lectura para que llegue el sueño. En estos versos Saldaña no se dirige directamente al infante como se estilaba en las nanas apremiando al sueño, no destina la voz a una segunda persona, sino que juega con la primera y tercera persona, incluso la autora se identifica a sí misma indistintamente como una u otra: “Si el niño llora/ Mamá lo

duerme”; “lo mezo en su cuna”. Sin embargo es el centro temático de la composición poética:

Que nadie vele,
 Que nadie vele:
 Si el niño llora
 ¡Mamá lo duerme!
 Si llora en su cuna,
 Le invento la luna;
 Le invento la noche
 Si llora en su coche;
 Si llora en la luna
 Lo mezo en su cuna;
 Lo mezo en su coche
 Si llora de noche. [...] (Saldaña, 2002, p. 111).

Y recordando los versos de Regino Eladio Boti en “Canción de cuna de la negra esclava”, Excilia Saldaña se muestra más atrevida en “Nana de la esclava”, un poema que puede ser incluido dentro de la tendencia negrista de la poesía cubana. Lo que Jiménez (2018, p. 67) ha denominado reevaluación del negrismo dentro de la Revolución.

[...] Donde va una dama blanca
 Que sólo sabe llorar
 Iría mi niño negro
 Con su risa de panal
 Calesero
 Tienes
 Nuevo
 Pasajero. (Saldaña, 2007, p.14).

La obra de Excilia Saldaña hace parte del esfuerzo de la mujer afrocubana de insertar su voz y su experiencia dentro de la tradición poética cubana. La inclusión de temas relacionados con la raza y el género hace parte del renacimiento de un interés por la poesía negrista. Este Neonegrismo abre un espacio en el que Saldaña, al igual que un destacado número de mujeres escritoras, redefine su identidad y su participación en el imaginario nacional (Jiménez, 2008, p 174). Montero (2023, p. 340) advierte que, más que canciones infantiles, son discursos discriminatorios

del ser negro, del ser indio, del ser pobre, del ser mujer; y forman parte del sistema de colonialidad al que aún están sujetas nuestras representaciones (p. 340).

Toda esta cultura rica en matices, en sonoridades, en verdades y fantasías queda en la nana de Saldaña como dote a la literatura cubana.

Las nanas en la música infantil en Cuba

La música para niños es una expresión artística que incluye todo un universo armonioso de símbolos y recursos literarios que universaliza el mundo del niño pero que a su vez son genuinos representantes del momento histórico social en el que han sido creados, indistintamente del que quieran representar.

Es en la canción para niños en la Isla donde proliferan un mayor número de cantos de cunas. Esquenazi (2000) realizó una recopilación de las nanas cantadas en Cuba donde recoge las obras que a través de la tradición oral y anónima aparecen en la cultura cubana, los cantos que se transmiten de generación en generación, oralmente. Este estudio resulta muy abarcador y exhaustivo al compendiar los cantos tradicionales de cuna en Cuba, su procedencia y lugar del país en que se manifiestan.

Además de estos cantos heredados y universales, la música infantil en Cuba cuenta con originales canciones de cuna. Tradicional ha sido “La Calabacita”, corto video musical que cada atardecer pueden cantar los niños cubanos y que es parte ineludible de la nación. “La Calabacita”, nana cantada y transmitida en Cuba diariamente desde 1977, no solo sitúa al oyente espectador en una hora fija del atardecer, sino en una realidad identitaria cubana que cada isleño siente propia. Este musical es parte indisoluble de la cultura contemporánea en Cuba que reúne palabra y música en tonos cadenciosos, con una melodía rítmica. Bajo el nombre de “Calabacita” se recogen más de cuatro nanas cantadas, todas en voces femeninas, que marcan el cese de la programación infantil de la televisión cubana. Son cantos verdaderamente tranquilizadores que hacen alusión a la naturaleza cubana y al sueño.

Canciones de cuna para niños han sido compuestas por destacadas figuras de la cancionística cubana como Teresita Fernández (“Señora Manatí”), Ada Elba Pérez (“Travesía Mágica”), Liuba María Hevia (“Nana a mi marioneta”) Kiki Corona (“Nana de las mariposas” y “Nana del cocuyo”, de la colección *Nanas para ti*) y Lidis Lamorú (“Nana para Lorena”). Estos cantos parten de poéticas piezas compuestas en un país donde la literatura para infantes abarca diversidad de técnicas y estilos. Las nanas en la música infantil cubana contemporánea están impregnadas de un profundo lirismo y de suaves melodías independientemente de que su temática o melodías sean tristes, como en el caso de “Nana a mi marioneta”, o alegres, como la “Nana de la fiesta” de Kiki Corona.

Las nanas en la música cubana postrevolucionaria

El Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas) tuvo entre sus funciones la de crear la música para los documentales y películas, y estaba dirigido por el músico Leo Brouwer. Este grupo constituyó lo que sería la escuela que dio origen al movimiento de la Nueva Trova encargándose además de la formación musical de sus integrantes, así como de las músicas de fondo de los primeros filmes cubanos de la revolución (Cuza, 2013, pp. 5-6). El grupo de experimentación sonora y la Nueva Trova le confirieron a la música cubana una nueva forma de apropiarse y transmitir los recursos melódicos y poéticos a favor de una sensibilidad social que requería nuevas formas de expresión.

Leo Brouwer compuso, en el año 1968, “Un día de noviembre” y versionó dos composiciones clásicas de la música cubana: “Berceuse” y “Ojos Brujos”. El primero de sus *Dos temas populares cubanos*, su famosa “Canción de cuna”, compuesta en 1978, pone de manifiesto la influencia de la música folklórica cubana en la obra de Brouwer al estar basada en la canción popular “Drume negrita” o “Duerme negrita”, la nana más universal de la cultura cubana, una canción que Brouwer adaptó al lenguaje clásico (a la manera contemporánea) a través de la guitarra, la cual se

posiciona como idónea para crear lazos entre lo popular y lo clásico (Sousa, 2021, p. 18).

En esta pieza, Brouwer utiliza principalmente como textura compositiva la melodía acompañada, la más adecuada para representar una canción. En “Un día de noviembre” Leo Brouwer establece un puente entre el folclor latinoamericano y la guitarra clásica (Sousa, 2021, p.18).

Los músicos que integraron el movimiento de la Nueva Trova deseaban sintetizar inspiraciones musicales nacionales y extranjeras de todo tipo a fin de componer una música novedosa y atractiva con unas letras que se alejasen del facilismo de gran parte de la música de consumo masivo, tanto nacional como forastera. Su propósito fundamental era la creación de nuevos ritmos, armonías y arreglos musicales con una letra de alta calidad lírica e intelectual. (Gustafsson, 2020, p. 43)

Se reconoce la música creada por la Nueva Trova como canción política, canción de protesta, comprometida con el proceso revolucionario cubano. Sin embargo, solo una parte de las canciones de la Nueva Trova contienen un mensaje político o ideológico explícito. El resto más bien trata temas como el amor, la vida cotidiana y problemas existenciales (Gustafsson, 2020, p. 43). La Nueva Trova dignificó al hombre, al ser humano; le canta a la mujer niña, a la hija, a los viejos. Sus canciones emanan una sensibilidad cándida, cercana; arropan al espíritu y a la inteligencia.

La Nueva Trova asimiló, recreó y realizó aportes esenciales a la música y la literatura cubanas. La ejecutoria de sus hacedores se ha caracterizado por un elevado compromiso social, es una expresión legítima de la sensibilidad que nació con la revolución cubana (Rojas, 2022).

El tema de la ancianidad ha sido reiterado en la poética del trovador Silvio Rodríguez. En la década del 70 Silvio Rodríguez compone “Nana para dormir a un viejo no incluida en disco”:

Lo veo
y casi
quisiera
darle una flor.

Pero la historia
de este planeta
no va a caberme
en una canción. [...] (Rodríguez, 1970).

Desde la primera nota, esta pieza musical atrapa e invita a soñar. Sin pretensiones grandilocuentes ni lenguaje rebuscado, cumple con el objetivo de adormecer apoyado, en el *arpegiado obstinado* como base melódica.

Pablo Milanés fue otro de los grandes intérpretes de la Trova Cubana, quien cantó a la belleza en sus más dignas formas. La canción de Pablo Milanés presenta un universo poético que se mueve entre lo íntimo y personal (Gustafsson, 2020, p. 50). A sus hijas les cantó Milanés temas de su amplia discografía, como “Son para despertar a una negrita” de 1988 y “Canción de cuna para una niña grande” del año 2000.

“Canción de cuna para una niña grande” de Pablo Milanés es una pieza musical compuesta para su hija. Nana-bolero de construcción melorrítmica, se muestra perfectamente estructurada para el efecto arrullador:

Para mi reina construí
un paraíso que soñé
hermoso nido hecho de caña y maíz.
Mangos y flores te traeré.
Mieles y atoles libarás
hasta escuchar un llanto más de
mi raíz. (Milanés, 2000)

En el año 2002 Amaury Pérez compone “Arrorró”, nana colmada de ternura y de la más pura fantasía infantil, donde el autor retoma una característica de los cantos de cuna heredados de España: la repetición del sonido onomatopéyico “ro”, en el clásico arrorró popular de los cantos de cuna heredados de España.

Donde canta al jardín la margarita
y campea el zunzún por sus antojos
mira al sapo feliz con los anteojos

y a la tierra esperar la lloviznita.
Arrorró, arrorró, no vendrá el lobo
arrorró, arrorró, Caperucita
arrorró, arrorró, no será bobo
de asustar al varón, ni a la damita (Pérez, 2003).

Es esta una canción de amor y protección lograda con la más suave y tierna dulzura dedicada a una niña. No se intenta el susto fácil, sino que se asegura el resguardo del sueño al amparo de una figura masculina.

La Nueva Trova se caracterizó por la calidad poética y musical de las canciones de y su capacidad de transmitir mensajes matizados (Gustafsson, 2020, p. 52). Arrullos para dormir, para amar, para renacer, surgieron de otras poéticas como la de Noel Nicola (“Nana para despertar a una muchacha”) y Lázaro García (“Nana del abuelo”). La contemporaneidad poética musical cubana continúa llenándose de cantos de cuna para todas las edades y para disímiles situaciones y destinatarios: “Nana del adiós”, de Karel García (canción de amor y esperanza); “Nana”, de Teresa Yanet (tema dedicado a los hijos) y “Nana para despertar”, del Dúo Iris.

Conclusiones

La clasificación de los cantos de cuna en Cuba se vuelve una tarea compleja por la variedad de autores, tendencias y receptores de estas formas poético-musicales. No obstante su carácter universal, descubren la insularidad, lo afrocaribereño y lo genuinamente cubano. Dentro del repertorio de nanas escritas y cantadas en Cuba aparecen piezas con amplia y visible influencia africana, otras con mayor prevalencia de elementos de la cultura española y cantos de cuna en los que se prepondera la fantasía universal infantil.

No solo recoge la literatura y el cancionero cubano nanas para dormir. Los cantos para despertar son comunes en la isla caribeña (“Nana para despertar”, “Nana para despertar a una muchacha” y “Canción de cuna para despertar a un negrito”).

Fernández (2010, p. 71) señala que los personajes a los cuales van dirigidas las nanas casi siempre están en género masculino. Una de las

peculiaridades de las canciones de cuna en Cuba es que, considerable número de estos cantos son dedicados a personajes femeninos (“Drume Negrita” y “Nana para una niña grande”). De igual manera, se le dedican a personajes inanimados (“Nana de la muñeca de trapo”) y a protagonistas abstractos (“Nana de la fantasía”).

Los cantos de cuna en Cuba van más allá de la canción tradicional cantada en el ambiente íntimo del hogar. Bajo este nombre se recogen también obras clásicas de la literatura y la música cubana. Aunque de manera tradicional las nanas son cantadas o escritas para los niños, en Cuba aparecen nanas para personajes adultos.

A pesar de que la nana tradicional es cantada de forma anónima por mujeres, en la cultura cubana abundan los poetas cantores para el canto arrullador.

Multifacética, auténtica, testimonial, la nana cubana, a la vez que continúa la tradición, rompe con los esquemas más ancestrales de los cantos que salieron de viejos continentes y se unieron en lo más genuino de la poesía y el canto cubano.

Si bien en Cuba las nanas primigenias y coloniales hicieron alusión y se entonaron para pobres, negros, mujeres, maltratados de la sociedad, se cantan hoy para infantes y adultos que requieran paz y fantasías para evocar el sueño, el recuerdo o el despertar.

Los cantos de cuna en Cuba impregnan la musicalidad de la isla. Su adaptabilidad a épocas y a estilos les permiten afianzarse en las más genuinas tendencias del canto y el verso. Arrullos tranquilizadores o exaltantes del ánimo y la voluntad de sus receptores, abarcan el universo musical de una nación que las ha acunado, glorificado y reinterpretado según el momento histórico. Dejaron la intimidad de su más pura naturaleza, para llegar a los escenarios más elevados de la cultura cubana.

Referencias

- Akoma, A. (2013). *Las religiones, ritmos y lengua africanos en la cubanía: explorando la estética creativa de Nicolás Guillén* [Tesis de doctorado, Universidad de Ghana]. UGSpaceHome. <https://ugspace.ug.edu.gh>
- Álvarez, C. (2021). La función transgresora de las jitanjáforas en la poesía vanguardista hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, 87(274), 307-324. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/Iberoamericana/article/view/8043>
- Alonso, D. (2006). *La flauta de chocolate*. Editorial Gente Nueva.
- Alonso, D. (2012). *Palomar*. Pueblo y Educación.
- Arrom, J. (1942). La poesía afrocubana. *Revista Iberoamericana*, 4(8), 379-412. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu>
- Ballagas, E. (1934). *Cuaderno de poesía negra*. Santa Clara la "Nueva".
- Balmaseda, E. (2008). La huella africana en el español caribeño a través de Mojana, Drume Negrita y Saludo Changó. [Conferencia]. *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/21074>
- Camacho, J. (2013). La nodriza africana en la poesía colonial cubana. *Islas. Quarterly Journal of Afro-Cuban Issues*, 25, 52-62. [https://www.academia.edu/41954849/La nodriza africana en la poes%C3%ADa colonial cubana](https://www.academia.edu/41954849/La_nodriza_africana_en_la_poes%C3%ADa_colonial_cubana)
- Castellanos, J. & Castellanos, I. (1994). El negro en la poesía cubana. En *Cultura Afrocubana. Tomo 4*. Universal.
- Cerrillo, P. (2007). Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánicas. *Revista de Literaturas Populares*, 7(2), 318-339. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/amor-y-miedo-en-las-nanas-de-tradicion-hispanica/>
- Cuza, M. I. (2013). La música en Cuba y sus valores socioculturales. Vigencia y actualidad. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 4(6), 1-8. https://ideas.repec.org/a/erv/rccsrc/y2013i2013_046.html
- Esquenazi, M. (2000). *Cantos de cuna tradicionales cubanos*. Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe. http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_05_50-58-cantos-de-cuna-tradicionales.pdf
- Fals, J. (2015). *Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934): Un estudio intercultural* [Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco]. TD-Arte y Humanidades. https://file:///E:/NANAS/Documentos/TESIS_FALS_CASTILLO_SANTIAGO%20ANTONIO.pdf

Fernández, A. (2010). Canciones, infancia y violencia. *Casa del tiempo*, 3(31), 63-72. <https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/31 iv may 2010/casa del tiempo eIV n um31 63 72.pdf>

Fuentes de la Paz, I. (2006). Lo “africano” como una de las expresiones de la cubanidad: el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén. *Hipertexto*, 3, 64-71 <https://scholarworks.utrgv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=hipertexto>

García Lorca, F. (1928). *Las nanas infantiles*. Nobooks editorial.

Grenet, E. (1990). Drume negrita [Canción]. En *Las Grandes Canciones Del Genial Artista Cubano*. Egrem.

Guillén, N. (1975). Canto para despertar a un negrito. En *Poemas Manuables*. UNEAC.

Gustafsson, J. (2020). La utopía y su música. La Nueva Trova y la Revolución cubana. *Diálogos Latinoamericanos*, 29, 40-53. <https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/122206>

Guzmán, J. A. (2020). La educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana en la carrera Maestro en Música en Colombia. *Universidad y Sociedad*, 12(3), 167-175. <https://rus.ucf.edu/cu/index.php/rus/article/view/1573>

Jiménez, D. (2008). *Africanía y Revolución en la obra de Excilia Saldaña* [Tesis de doctorado, University of Florida]. Uf Digital Collections. <https://www.proquest.com/openview/f5ca2098bb76e2e8a5586e0f22b38852/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>

Kube, L. (2021). Afrocubanismo en la poesía de Nicolás Guillén y la música popular de Cuba. *Revista Conexos*, 1-10. <https://conexos.org/2021/02/07/test-36/>

Montero, C. (2023). Cantos de arrullo y estudios decoloniales: la naturalización de las epistemes dominantes o cómo se hegemoniza desde la sutileza del canto. *Clío: Revista de ciencias humanas y pensamiento crítico*, 3(5), 325-343. <https://ojs.revistaclio.es/index.php/edicionesclio/article/view/69>

Milanés, P. (2000). Canción de cuna para una niña grande [Canción]. En *Live from New York City*. FM(5). <https://www.youtube.com/watch?v=F6RzihXGRUA>

Núñez, X. (2002). Canción de cuna para despertar a un negrito: Lectura de un poema de Nicolás Guillén. *ISLAS*, 44(134), 74-80. <http://islas.uclv.edu/cu/index.php/islas/article/download/627/586>

Orovio, H. (1992). *Diccionario de la Música Cubana; biográfico y técnico*. Editorial Letras Cubanas.

Pérez, A. (2003). Arrorró [Canción]. En *Trovador*. Buy Digital Discography.

Rodríguez, S. (1970). Nana para dormir a un viejo [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=mtS2PMBFMWI>

Rojas, F. (2022, 30 de Diciembre) *La Nueva Trova es expresión genuina de la nueva sensibilidad que gestó la Revolución*. Periódico Cubarte. <https://cubarte.cult.cu/periodico->

[cubarte/fernando-rojas-la-nueva-trova-es-expresion-genuina-de-la-nueva-sensibilidad-que-gesto-la-revolucion/](#)

Salomone, C. (2016, 7 al 8 de octubre). Acunando la memoria. *II Jornadas de Literatura para Niños y su Enseñanza*, Ensenada, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9353/ev.9353.pdf

Santana, A. (2015, 4 de julio). *El arrorró, una antigua canción de cuna bereber que llegó a España y América*. El día. <http://web.eldia.es/2015-04-07/cultura/cultura3.htm>.

Saldaña, E. (2002). *La noche*. Gente Nueva.

Saldaña, E. (2007). *Cantos para un mayito y una paloma*. Gente Nueva

Sousa, A. (2021). Preparación e interpretación de la obra *El rito de Los Orishas* (1993) para guitarra solista: de Leo Brouwer [Tesis de doctorado, Conservatorio Superior de Música de Illes Balears]. UIB Repositorio. <https://dspace.ulb.es/xmlui/handle/11201/159044>

Tejero Robledo, E. (2002). La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 211-232. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/21885>

Torres Maya, H. F., Suárez Vivas, L., González Sáez, O. J. Gutiérrez de la Cruz, I. (2022). Nicolás Guillén: caminando por su obra poética y humanista 120 años. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 7(3), 6-16. <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd>

Varela, H. (2022). Cuatrocientas voces para los cuatrocientos años. Procesos de hibridación e interculturalidad en la primera presentación del Orfeón Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. *Investiga +*, 5(5), 109-126. <https://revistas.upc.edu.ar/investiga-mas/article/view/106>.

Villa, I. (1990). *Drumi Mobila* [Canción]. En *Las Grandes Canciones Del Genial Artista Cubano*. Egrem.