

Giselda Hernández  
Ramírez y Gerardo  
Izquierdo Díaz

## *Transculturación e identidad en la cancionística cubana*

**C**antar parece ser una necesidad del hombre desde tiempos ancestrales, puede ser que hasta un instinto primario si tenemos en cuenta que lingüistas y musicólogos consideran que el canto como expresión elevada del lenguaje, junto a la palabra tienen orígenes bien comunes. Así la melopea entonada desde el estadio cultural del paleolítico es asumida como el más remoto melotipo entonado por el hombre.

José Orive, citando a Victoria Sau, en su obra *Historia antropológica de la canción*, refiriéndose a este género plantea: «Constituyendo una expresión elevada del lenguaje, ha estado presente en cada una de las actividades del ser humano, transmitiendo sus sentimientos, refiriendo relatos, instituyendo históricamente documentos vivos, sinceros y palpitanes de hechos ocurridos» (Orive, 1991: 53).

Sugestiva en sí la canción ha salvado las barreras idiomáticas, filosóficas, conceptuales, étnicas y temporales, convirtiéndose en un hecho artístico de grandes dimensiones sociales.

El complejo genérico de la canción cubana caracterizada por una amplia policromía temática y genérica se nos presenta como una resultante estético-conceptual que mucho guarda con la experiencia acumulada en Cuba en torno a ella. Con una tradición donde no son pocos los que concuerdan en que se remonta al siglo XIX.

En efecto, sus antecedentes pueden ubicarse en esta época; sin embargo, sus orígenes necesariamente nos conducen al siglo XVI y aún más al estudio de las diferentes culturas precolombinas que se asentaron en la isla.

Estudios de música prehispánica en Cuba (Hernández e Izquierdo, 2000) nos esclarecen el papel desempeñado por la música en estos grupos humanos y nos demuestran que los aruacos también alzaron su canto para contar de manera oral sus mitos y realidades, así lo reflejó el fraile Jerónimo Ramón Pané citado por Arrom en *La relación acerca de las antigüedades de los indios*, quien plantea: «[...] y cuando quieren cantar sus canciones, tocan cierto instrumento [...] a su son cantan las canciones que aprenden de memoria, y lo tocan los hombres principales, que aprenden a tañerlo desde niños y a cantar con él, según su costumbre» (Arrom, 1990: 35-36).

En pleno siglo XXI, y gracias a las evidencias arqueológicas, las tesis de inexistencia musical en estos grupos humanos han sido superadas. Hernández e Izquierdo, luego de un exhaustivo estudio de esas evidencias materiales y crónicas de Indias, con un profundo enfoque organológico señalan: «El papel que desempeñó la música en las culturas aborígenes no fue reflejado totalmente por los cronistas de Indias, sobre todo si tenemos en cuenta que estos primeros historiadores no eran músicos y que además sus relatos sólo se ciñeron, probablemente, a impresiones personales.

»Por otra parte, los cronistas al parecer solamente entran en contacto con comunidades productoras, lo que imposibilitó la descripción de otros instrumentos musicales pertenecientes a grupos humanos de menor desarrollo como los llamados apropiadores» (Hernández e Izquierdo, 2000: 79).

Buscar el origen de la canción cubana a partir de la aruaca no es nuestro propósito, sin embargo obviarla es autodesvirtuar los antecedentes etnohistóricos de la misma y limitar sus dominios y campo de acción. Por tanto, es prudente considerar que las culturas precolombinas poseían cantos que transmitían de manera oral. Probablemente estos grupos humanos en la trashumancia ante el impacto al parecer devastador que significó la Conquista tuvieron un papel preponderante en el tránsito de las melodías procedentes de la región oriental hacia el Centro y Occidente del país, demostrando que los procesos migratorios, según Izquierdo, se realizan en la isla desde tiempos remotos, antes de la llegada de los europeos.

Probablemente los músicos que llegan a la isla, como Porras el cantor, Alonso Morón el vihuelista y Ortiz (que se establece en

Trinidad por un tiempo), no se sintieron atraídos por las canciones aruacas monódicas con gran simplicidad rítmica y formal, expresada, además, en una lengua que no comprendían; otros atractivos poseía la isla, con el brillo que, quizás, no hallaron en la canción de sus pobladores.

El colonialismo cultural que ejerció la metrópolis sobre la música aborigen de América Latina rebasó en muchos de ellos el propio marco de lo que Fernando Ortiz llamaría, dentro de la transculturación, la «fase hostil», que continúa con la «fase transigente» y que en nuestro criterio posibilita el nacimiento del folklore del continente pese a la penetración y suplantación cultural.

Arévalos cita a Ortiz cuando éste se refiere a la transculturación y afirma: «[...] no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor invita la voz angloamericana acculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente.

»Es un proceso dialéctico e histórico donde no se simplifica la cultura dominante de los conquistadores, ni la cultura de los sometidos: aborígenes, negros, chinos, etcétera.

»De este proceso se deriva una cultura cualitativamente nueva, con aportes de las diferentes civilizaciones [...]

»El concepto de transculturación permite comprender la Historia de Cuba y, por razones similares, las de América Latina» (Arévalo, 1999: 73).

El hábito de rememorar, como todos los hombres del universo, sus vivencias en la canción se nos diluye en Cuba desde la «fase transigente», pues nuestro primer músico, Miguel Velázquez, quien fuera fruto del mestizaje —hasta donde hemos podido investigar—, no nos filtra ni un solo canto que, probablemente, escuchó a su madre cuando lo amamantaba; ya en la «fase adaptativa» la música se nos pierde en el tiempo.

Sin embargo, del mismo modo que el indio incorpora artefactos y utensilios europeos, pudo haberse apropiado de cantos, rondas, que le fuesen familiares o fáciles de adaptar a los melodiosos por él conocidos.

Esta situación tiende a complejizarse con la llegada de esclavos del continente africano, de donde grupos humanos también incorporan sus ancestrales canciones.

Existen pruebas de convivencias de negros cimarrones e indios entrado el siglo xvii, donde el negro asume algunos medios y utensilios de la cultura aborígen, y probablemente sus cantos también coexisten.

Ya desde el siglo xvi se producen uniones sexuales de blancos con indias y negras y las de negros con indias (Morales, 1984). Esto nos hace suponer que necesariamente elementos de la canción hispana se unen en apretados caracteres con los melodiosos africanos diáfanos y los aborígenes diluidos en éstos. Aun cuando los rasgos más nítidos apunten al Viejo Continente, la canción cubana se complejiza más en sus interinfluencias por el gran mestizaje hispano.

Buscar sus antecedentes en el siglo xix presupone aceptar un largo proceso de transculturación simultánea por la que transita la música desde el siglo xvi (Hernández e Izquierdo, 2000), donde melodiosos de diferentes partes confluyen, aun cuando observemos rasgos predominantes que impone la cultura que somete y domina.

Teniendo en cuenta lo heterogéneas que resultan las influencias hispanas como factor predominante en este género, y en menor intensidad la negroide y aborígen, puede concluirse que, probablemente, en la canción cubana se manifiestan factores de transculturación de tipo híbrido meloétnicos; donde no se mantiene el carácter conservador o estático de las dos culturas sometidas, quizás esto fue lo que provocó que no supervivieran elementos tradicionales de los melodiosos de las culturas aruacas y africanas, por esto se desintegraron —entre otros factores— los valores que no llegan a impactar e interinfluenciar con la canción hispana.

Fernando Ortiz, en José Orive, refiriéndose a la canción folklórica plantea que es «La música característica del estrato básico de una sociedad dada por creación propia o adaptación de la ajena, como familiar y acostumbrada en aquel» (Orive, 1991: 53-62).

Esta cita no lleva mucho comentario y nos asevera, una vez más, que las melodiosos aruacas no rebasan el marco de la colonización cultural, en tanto que no se adaptan a las ajenas y se diluyen en rasgos casi imperceptibles.

José Ardévol hace un análisis del estado de la música en el siglo xvii en Cuba y plantea: «[...] hay que señalar un hecho decisivo: lo español adquiriría nueva idiosincrasia al ponerse en

contacto con el negro y el mestizo, y lo americano era también modificado y enriquecido por la potencialidad en intuición musical del cubano» (Ardévol, 1969: 13).

A lo que podemos añadir que encontramos en la isla presencia de grupos aruacos que pudieron utilizar su forma tradicional (areíto), para contar de manera espontánea sus quehaceres laborales, domésticos, o las añoranzas pasadas, que desafortunadamente no rebasan el marco de la propia comunidad. En la Villa San Juan de los Remedios, en 1773, el corregidor de la misma escribe al Capitán General de la isla pidiendo intercediera a favor de los indios cayos molestados por un hacendado llamado Juan Claro (Alfredo Pérez Carratalá: comunicación personal).

Este proceso convulso por el cual atraviesa posteriormente la música cubana abarca aproximadamente cuatro centurias, y en él se irán perfilando los rasgos e interinfluencias que definitivamente caracterizarían la canción cubana.

Toda vez que se despoja en el siglo XIX de los giros ornamentales, con el uso de grupetos, apoyaturas y todo tipo de adornos, así como de sus textos ampulosos y enigmáticos, la canción se vuelve al sentimiento libertario, la temática amorosa, humorística, las bellezas naturales, esta vez expresadas con una línea melódica más fluida; en fin, se hace más cubana.

Una generación importante de trovadores desde Pepe Sánchez, Sindo Garay, Manuel Corona, Miguel Companioni, Eusebio Delfín, entre otros, impulsan y promueven definitivamente los rasgos de la canción cubana que, como han manifestado algunos musicólogos, atraviesa por diferentes etapas hasta lo más postmoderno en el siglo XXI.

De este modo la canción se nos presenta como un género en franca evolución, donde se transculturán melodiosos desde lo que se ha llamado el encuentro del Viejo Continente con el Nuevo Mundo. El Viejo con grandes interinfluencias de melodiosos, el Nuevo poco estudiado (melodiosos aruacos), y a esto sumemos la entrada del negro, en un proceso dialéctico cuya resultante es la canción cubana.

## **Identidad en la canción cubana**

Sin ánimo de teorizar con respecto a cómo se expresa en la canción cubana la identidad, nos parece prudente una conceptualización interesante realizada por Richard Strauss cuando

plantea: «El arte, es un producto cultural. Su misión no consiste en vivir una existencia regalada e independiente [...] su finalidad más bien estriba en dar testimonio de la cultura de los tiempos y de los pueblos» (Strauss, 1941).

Más allá de inferencias la música tiene una gran importancia cultural que rebasa los límites de las fronteras y las barreras idiomáticas, es infinita, nadie en particular la inventó, es el producto de la acumulación cognitiva y sonora del hombre en su devenir histórico. Por tanto, ni pertenece a este, ni puede ni debe estar subyugada a la tiranía de la moda, pues esta en ocasiones la denigra y envilece.

La canción es el reflejo de la cultura acumulada por un pueblo, sus tradiciones, su historicidad que evoluciona en el tiempo, pues es un elemento movible que se nutre de lo más novedoso del entorno sonoro universal o puede estar estimulada por fenómenos internos nacionales de alcance internacional.

Conceptualmente existen zonas muy ambiguas referentes a la canción, pues por sus raíces populares se le sitúa dentro de la música no culta. Sin embargo, el país está lleno de ejemplos que muestran lo contrario y en un contexto mundial podemos observar que este género se nutre de elementos de la llamada música culta en un concepto musical popular donde lo uno y lo otro se encuentran en perfecto equilibrio.

Aunque no nos complacen las clasificaciones en la música, consideramos que es la génesis popular en la canción la que más posibilita la expresión de la identidad, la conservación de estos elementos, su atemporalidad que posibilita su dialéctica con innovaciones que realizan otros grupos humanos y su integración definitiva en la cultura nacional, hacen de ella un producto único musicalmente.

Esta canción en franca evolución probablemente atravesó por diferentes procesos hasta alcanzar un estadio de desarrollo que continúa en el tiempo ajustándose a diferentes etapas:

- a) Transculturación Simultánea: interinfluencia de melodiosos que provienen de las culturas asentadas en la isla (aruaca, hispana, africana).
- b) Asimilación de elementos de la cultura dominante.
- c) Nacimiento y evolución de la canción cubana.
- d) Florecimiento y esplendor de la identidad en la canción cubana.

Las tres primeras etapas quedan explicadas en la primera parte de este trabajo, por lo cual nos detendremos en la última de ellas.

Quizás la expresión más elevada de la identidad en la canción cubana en las primeras décadas del siglo xx se encuentra en la Trova Tradicional, aquella que mientras más entretejía sus raíces en el pueblo más autóctona y nacional se hacía, es allí donde sus gestores abarcando disimiles temáticas hunden su sabia en elementos técnico-expresivos que han constituido fuente de inspiración para nuevas etapas por las que transitaría la canción, nutriéndose en determinados momentos con rasgos técnico-expresivos universales presentes en la música cubana.

En la medida en que la canción se hace más criolla aparecen rasgos nítidos de elementos que tipifican la nación, esto no hay que interpretarlo al pie de la letra, pues la asimilación del entorno sonoro universal, con una estética dada por lo temporal y un artista creador al servicio de un fenómeno evolutivo tanto musical como poético para nada la alejan del concepto identidad.

Sólo lo ficticio y grotesco puede degenerar a la canción y hacer que esta decaiga bajo conceptualizaciones musicales artificiales que no se avienen a la cubanía.

Richard Wagner haciendo alusión al discurso sonoro plantea: «[...] al espectador de la más grosera danza, al auditor de la copla más vulgar, la música con que se las acompaña, en tanto que sea seria y no tenga intención de caricatura, ennoblece aquella danza y aquel verso [...]» (Wagner, s. a.: 7)

Probablemente en otros géneros musicales se cumpla esta aseveración wagneriana, sin embargo la canción es un género elocutivo en el cual dos partes deben estar debidamente equilibradas, verso y música, algunos compositores piensan que su obra es una expresión de identidad en la medida en que su poesía recree mediante diferentes recursos literarios el paisaje y la patria, esto pudiera ser cierto, sin embargo también está expresada la identidad en el reflejo veraz de la época, en el compromiso del artista como cronista social; en fin, después de un análisis del desarrollo de la canción cubana encontramos rasgos fehacientes que quedan expresados en una identidad cancionística.

Hay fenómenos globales que probablemente atenten en el desarrollo de una canción nacionalista, nos referimos a la

comercialización que existe mundialmente desde la década del 50 con el desarrollo de la industria del disco, la cual impone criterios que a su vez controla. El fenómeno del marketing impone una estética al consumidor, y le oferta en no pocas ocasiones productos donde la calidad no ocupa el papel preponderante, letras simplistas, arreglos facilistas, melodías sencillas y fáciles de memorizar, fruto de una falaz empresa donde se producen nuevas y nuevas canciones reiterativas desde el punto de vista del tratamiento orquestal e intencional, que son lanzadas al mercado de un público ávido que no sacia sus expectativas.

Esta empresa, de la cual le es tan difícil escapar a muchos compositores, atenta contra el proceso creativo, pues el artista imbuido en la agilidad del mercado global no puede crear canciones que lo distinguen y no son muchos los que aun componiendo caen en una parálisis creativa. Obsérvese que es usual en los últimos tiempos, a escala mundial, retomar temas que fueron éxitos pasados; detrás de la nostalgia y de lo que se llama «canción retro», se esconde la verdadera faz del problema.

En realidad la música necesita insertarse en el mercado aun cuando no se acoja a las leyes establecidas por este, y es precisamente el caso de la cancionística cubana en la etapa del 70, pues esta canción alcanza proyecciones internacionales a través de sus propios presupuestos estéticos y sonoros desafiantes de la moda. *La era* de Silvio Rodríguez, por citar sólo un caso, es más patrimonial y, por consiguiente, más autóctona y universal mientras más se añeja.

La canción cubana actual como continuadora de toda una tradición con matices renovadores, avanza en su prolífera evolución. Sobran los títulos que la historiografía pudiera declarar patrimoniales; sin recurrir a cubaneos ni a textos vulgares para ganar la estima popular, sus cultores nos han legado crónicas musicales y literarias que nos permiten ir y venir en el tiempo por los disímiles momentos por los que ha atravesado la nación.

## **Bibliografía**

- Ardévol, José (1969): *Introducción a Cuba: La música*, 165 pp., Instituto del Libro, La Habana.
- Arrom, José (1990): *Relación acerca de las antigüedades de los indios. Fray Ramón Pané*, 148 pp., Ed. Ciencias Sociales, La Habana.

- Carpentier, Alejo (1989): *La música en Cuba*, 346 pp., Ed. Pueblo y Educación, La Habana.
- Hernández, G. y G. Izquierdo (2000): «La música aborigen en Cuba. Un enfoque arqueológico» (inédito), en el Centro de Antropología CITMA, La Habana.
- Iznaga, Diana (1989): *Transculturación en Fernando Ortiz*, 112 pp., Ed. Ciencias Sociales, La Habana.
- León, Argeliers (1984): *Del canto y el tiempo*, 327 pp., Ed. Letras Cubanas, La Habana.
- Matos, José A. (1999): *La historia en Fernando Ortiz*, 97 pp., Ed. Fundación Fernando Ortiz, La Habana.
- Morales, S.(1984): *Conquista y colonización de Cuba, siglo XVI*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana.
- Orive, José (1991): «La canción popular y su difusión», *Apuntes sobre Canción Popular*, pp. 53-62, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas.
- Serra, Mayer (1944): *Enciclopedia de la música*, 375 pp., Ed. Atlante, S.A, México D.F.
- Wagner, R.(s.a.): *Wagner, la música y los músicos*, [s. n.], [s. l.]



**Pável Lominchar:  
Silués de los pájaros**