

La luz, bróder, la luz

Canción Cubana Contemporánea

Joaquín Borges-Triana

Centro Cultural *Pablo de la Torriente Bru*

Para la canción cubana de este tiempo

Cartografiar las principales coordenadas de la canción cubana contemporánea, rescatando una historia que a pesar de su cercanía en el tiempo permanece sumergida, es el reto aceptado por Joaquín Borges-Triana en este amplio recorrido por una expresión de particular relieve en el quehacer musical de la Isla. A través de un ejercicio de recuperación de la memoria, que no solo implica el acceso a las más diversas fuentes, sino una intensa búsqueda en las propias vivencias personales, se emprende este acercamiento. Durante muchos años –más de dos décadas–, Borges-Triana ha seguido fielmente el rastro de la canción de origen trovadoresco y expresado sus valoraciones en distintas publicaciones periódicas. Su sostenida labor en las páginas culturales de *Juventud Rebelde* o en la revista *El Caimán Barbudo* le ha ganado un merecido prestigio como conocedor y crítico de las nuevas modalidades surgidas en este ámbito. Ahora, sin embargo, propone en este libro una indagación que rebase el carácter efímero y puntual de la crónica periodística para acometer una empresa de más largo aliento: la valoración integral que tome en cuenta no solo los rasgos formales y estéticos del fenómeno, sino aquellos que lo vinculan con un discurso cultural y un contexto más amplio.

La suya, lo explica de antemano, es una historia que, lejos de resultarle ajena, está estrechamente vinculada con su experiencia personal. De ahí que no se proponga una mera exégesis distanciada y objetiva, sino que también incorpore el comentario subjetivo, la mirada apasionada sobre algún hecho, la nostalgia, el recuerdo o sus ensoñaciones, lo cual, lejos de desviarlo del propósito principal de fijar y caracterizar este fenómeno artístico, le permite afianzarse en la vivencia que respalda sus opiniones.

Ejemplo de ello es la narración de los inconcebibles avatares de los músicos de la peña de 13 y 8, luego parte del proyecto «Te doy otra canción», cuando intentaron ofrecer un concierto –*Canción Propuesta*– que finalmente solo fue posible realizar en las márgenes del río Almendares, en condiciones muy precarias: los artistas se iluminaron con faroles chinos y los asistentes con improvisadas chismosas para no perder el rumbo en aquellos parajes saturados de mosquitos. La descripción de lo sucedido allí desde el punto de vista del espectador enriquece, sin dudas, los juicios valorativos del autor y las opiniones de los protagonistas de aquel concierto devenido *performance*. La imagen de los oscuros laberintos en los alrededores del río por los que anduvieron esos jóvenes creadores y sus seguidores puede asumirse como una metáfora de los enrevesados senderos –cubiertos de escollos e incomprensiones de diferente tipo por parte de las instituciones– transitados por los miembros de esta promoción. Ya con anterioridad Borges-Triana había acuñado una denominación para caracterizar a la segunda promoción de la Nueva Trova. Según él, se trataba de la «generación de los topos», por haber desarrollado una labor de manera subterránea, como si fuera «bajo tierra» –*underground*–, con escasas posibilidades de difusión.

La idea de lo subterráneo, la oscuridad, la falta de espacio al aire libre, lo sumergido, refuerzan, por contraste, el sentido del verso de Sigfredo Ariel incluido en el título: *se borrarán los nombres y las fechas / y nuestros destinos / y quedará la luz, bróder, la luz y no otra cosa*, convertido en una apuesta por un destino diferente, en una búsqueda de claridad y transparencia, de expansión a cielo abierto, que es lo que reclaman Borges-Triana y el acucioso recuento de una historia cuyas fechas, nombres y destinos son rescatados por él.

A partir de una breve valoración de la bibliografía sobre la canción cubana y de una crítica a la historiografía musical tradicional, el autor deja sentadas las bases de su acercamiento. Uno de los puntos precisados es su interés por escribir una historia desarrollada en los márgenes y que encontró su camino a contracorriente de la cultura dominante en su época. La historia con minúsculas de su texto se opone así a la Historia ya

fijada. Ese interés por buscar más allá de lo establecido es notable, por ejemplo, en la metáfora de la oscuridad con que él describe lo que venía sucediendo en esa nueva promoción de músicos, muchos de los cuales finalmente emigraron, en buena medida, por la falta de posibilidades para difundir su arte. La sección «De rosas y espinas» ofrecerá otra cara de la moneda: la manipulación de los que permanecieron en la Isla y fueron lanzados, prematuramente, a llenar un vacío sin estar preparados para ello.

Otro de los temas analizados es el de los espacios de difusión donde se produce el contacto directo del creador de la canción con su público. El predominio en determinadas etapas del espacio privado (doméstico) para la transmisión de este arte es significativo del escaso interés institucional por su difusión. La influencia de la vida nocturna en la conformación de grupos culturales, la necesidad de diversificar los ámbitos de presentación de los cantautores y la importancia de las peñas, que atraen a un público especialmente interesado en este tipo de expresión artística, son otros de los temas analizados.

No escapa de esta historia la agrupación de las voces femeninas de la canción cubana desde una perspectiva de género, cuya presencia, no solo como intérpretes vocales, sino como compositoras e instrumentistas, se ha ido incrementando con el paso del tiempo. De este modo, en la sección «Las muchachas se divierten» –breve juego intertextual con la antología de Senel Paz sobre el cuento cubano de los ochenta– se ofrece una visión general de los diferentes caminos transitados por ellas y del particular punto de vista expresado en sus canciones.

Desde la generación que se da a conocer en los ochenta hasta las que el autor considera una cuarta y quinta generaciones de artífices de la canción, se va tejiendo esta historia que analiza las formas de producción, divulgación y recepción de este arte. El autor se detiene en el recorrido de manifestaciones específicas como el bolero para valorar la renovación de este popularísimo género, pero además estudia las poéticas particulares de las diferentes promociones y sus relaciones con las coordenadas ideológicas y culturales de cada época.

De particular interés resulta el rastreo en torno a los músicos que emigraron de Cuba. A partir de una reflexión general sobre

el fenómeno migratorio y las identidades culturales, basada en fuentes teóricas de los estudiosos del tema, se analizan los procesos de readecuación a un contexto diferente, donde son otras las exigencias del mercado y las leyes de comercialización del fenómeno musical. «Corazones errantes», el último capítulo del libro, analiza algunas tendencias de la diáspora artística –por ejemplo, la de establecerse en países de habla hispana– y las relaciones con el país natal, en particular los proyectos conjuntos llevados a cabo con músicos de la Isla y el diálogo entre artistas de diferentes orillas. Los temas de la nostalgia, la partida, el nomadismo y otros asociados con la emigración, y los vínculos con las tradiciones de la música cubana, que lejos de atenuarse se han fortalecido, aparecen imbricados en la diversidad de procesos que tienen lugar a partir de esta experiencia fundamental, difícilmente comprensible desde la perspectiva de los conceptos cerrados de identidades puras o esenciales. La producción artística de los cubanos radicados fuera de la Isla es analizada a través de un proceso en el que el autor subraya la perspectiva humanista y el carácter revolucionario –en un sentido amplio del término– que caracteriza a esos creadores.

La voluntad cuestionadora y crítica de las condiciones en que se ha desarrollado la canción cubana de las últimas décadas –que pone de manifiesto las contradicciones de las instituciones llamadas a estimular ese proyecto cultural–; el afán por contribuir no solamente al rescate de un pasado, sino a abrir puertas al futuro; la visión integral de un arte cuyo análisis rebasa el plano estrictamente musical, son algunos de los valores principales del presente libro que sale a la luz gracias a la eficaz gestión de un espacio que, como el Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*, ha sido cobija y amparo de errantes trovadores. La honestidad intelectual de Joaquín Borges-Triana, uno de los más tenaces seguidores de esta expresión artística, es otro de los méritos indiscutibles de esta historia en busca de la claridad y la transparencia que merece la canción cubana de este tiempo.

MARGARITA MATEO PALMER

*Tiro tres monedas al aire
y le pregunto al I Ching
cómo será el fin.
Y aunque ya no pueda salvarte
ven y agárrate de mí,
de mí.
Tal vez, tal vez un milagro baje
hasta aquí,
tal vez.*

CARLOS VARELA





*A la otrora Casa del Joven Creador,
en la Avenida del Puerto:
«Porque hay cosas que se van y ya no vuelven más».*





La ilusión

Hay consenso entre los estudiosos de la cultura cubana en cuanto a que su expresión por excelencia es la música. Si existe una manifestación sonora verdaderamente representativa en estos cincuenta años de Revolución –que en su momento de máximo esplendor logró funcionar con la categoría extraartística de una marca con reconocimiento universal, y que trascendió incluso las fronteras del arte para convertirse en uno de los mejores embajadores itinerantes de Cuba ante diversos pueblos del mundo–, esa ha sido, a no dudar, la Nueva Trova. El núcleo inicial de dicho movimiento, tras más de tres décadas y media de un constante bregar, todavía mantiene vigencia; a sus antiguos seguidores de los primeros tiempos se han añadido los nacidos en la época en que se gestaba el hermoso fenómeno, y otros que han continuado llegando después. Porque, si 1986 es la fecha en que desaparece la estructura del Movimiento de la Nueva Trova, la estética de una canción «pensante» ha perdurado contra viento y marea, a pesar de que en la actualidad no están de moda los discos de cantautores concebidos desde y para la guitarra.

Admito que soy un fiel enamorado de tal forma de hacer y que disfruto a plenitud de propuestas en las que una persona, acompañada por el instrumento de las seis cuerdas y por una determinada poética, va desgranando melodías y textos que se inscriben en nuestra larga tradición de cantores del pueblo y que funcionan como cronistas de su tiempo. Sin embargo, por razones que más adelante intentaré explicar –desde mi particular percepción de cómo se han desarrollado los hechos–, en determinados momentos de la historia a la que me acerco ha prevalecido en esta zona de la creación artística cubana una propuesta intimista, que aborda temas de carácter personal fundamentalmente, tendencia evidente en producciones discográficas

como *trov@nónima.cu* (Bis Music), antología de ocho representantes de una de las promociones de cantautores surgidas en el país durante el decenio de los noventa.

En ese sentido, en el pasado reciente extrañé composiciones que de un modo u otro asumiesen las aristas problemáticas de nuestra compleja y rica realidad, algo que de un tiempo hacia acá, por fortuna, ha comenzado a revertirse. Soy del criterio de que nunca debería renunciarse a la posibilidad de que el trovador refleje el medio que le rodea mediante la belleza de sus textos y, siempre que sea necesario, ponga el dedo en la llaga, un componente primordial en la historia del difícil pero hermoso oficio de «cantar opinando», como el Martín Fierro de don José Hernández.

En un ensayo publicado en la revista *Temas* (Borges-Triana: 2004), he expresado mis principales consideraciones acerca de lo que llamo Canción Cubana Contemporánea, tipo de propuesta nacida en los noventa como continuidad lógica del llamado Renacimiento Cubano del Arte (concepto definido por el uruguayo Luis Camnitzer), que se produjo al influjo del Nuevo Pensamiento Sociocultural surgido en el país durante la década de los ochenta. Ya desde aquel texto me refería al hecho de que hacia fines del penúltimo decenio del pasado siglo comenzaba a surgir un nuevo sonido en la canción de autor entre los cubanos: era la obra de un nutrido grupo de trovadores y músicos que han coincidido en estos años, compartido venturas y desventuras, experiencias culturales comunes, así como hallazgos estéticos y códigos comunicativos, los cuales, en el permanente intercambio de diálogos y préstamos –como ha sido históricamente el arte de trovar en Cuba–, «han permitido articular un sonido fresco, híbrido, actual, no solo por cómo se asume la tradición musical, sino por ese espíritu cosmopolita y postnacional que lo anima, de alguna manera diferente al sonido y la poesía que produjo la Nueva Trova» (Fowler, 2007a).

No se trata de imponerle límites y restricciones a la canción, ni de confinarla al reducido habitáculo de las definiciones. Para nada es esa mi intención, porque además soy consciente de la tendencia patológica del mercado por clasificar y etiquetar cada

producto, acción característica de una cultura que en tiempos de globalización está estrechamente vinculada con el logo. Si hablo de Canción Cubana Contemporánea como una categoría operativa es debido a la existencia en el panorama sonoro de nuestra más reciente cancionística de un creciente grupo de creadores que, al componer sus obras, trabajan con principios, motivaciones y problemas diferentes a los prevalecientes en otras zonas entre nuestros hacedores de la Nueva Trova; porque al margen de que entre nosotros se mantenga viva la tradición de que alguien con una guitarra se continúe inspirando en los temas del arte trovadoresco desde los lejanos tiempos del santiaguero *Pepe* Sánchez, en la actualidad hay una manera distinta de hacer canciones con el instrumento de las seis cuerdas.

En esencia, este tipo de cancionística englobada bajo el manto de Canción Cubana Contemporánea, hecha por compatriotas nuestros tanto dentro como fuera del país, hereda determinados presupuestos estéticos del desaparecido Movimiento de la Nueva Trova, pero además se abre a otras expresiones del arte sonoro contemporáneo, entre las que cabría resaltar las procedentes de la cultura hip hop, el pop y la música popularailable cubana, en particular la timba. Ciertamente, a partir de mediados de los ochenta se habló mucho, unas veces a favor y otras en contra, de lo que se reconoció como segunda generación de la Nueva Trova. En 1988, por solicitud del entonces director de las páginas culturales de *Juventud Rebelde*, mi amigo Ángel Tomás, publiqué un artículo titulado «La generación de los topos» (Borges-Triana: 1988), destinado a abordar los aspectos que para mí eran fundamentales en relación con lo que por entonces estaba ocurriendo en el país en ese ámbito. En su momento, aquel texto provocó algunas enconadas polémicas entre quienes estuvieron de acuerdo con mi definición de «generación de los topos» (calificación, o clasificación, empleada por la forma subterránea en que transcurría la vida artística de los creadores aunados bajo la expresión) y los que no la aceptaban. De tal suerte, para intentar explicar el mismo fenómeno, también apareció el término «novísima trova».

Tanto una como otra frase apuntaban al hecho del surgimiento, a partir de 1978, de un grupo de cantautores cuya

proyección pública se daría en los ochenta, con una propuesta musical que los diferenciaba de sus predecesores. En correspondencia con su contexto histórico, creadores como Donato Poveda, Alberto Cabrales, Santiago Feliú, Alberto Tosca, Frank Delgado, Gerardo Alfonso, Carlos Varela... fueron portadores de nuevas ideas y de un compromiso con la transformación cotidiana de la realidad nacional. Con la agudeza de sus textos, nada gratos para el gusto de los ilustres representantes de la cerrazón burocrática y del falso concepto de rigidez ideológica, obligaban a la reflexión y hacían reverdecer el significado de unas palabras de Haydée Santamaría, en las que se afirmaba que: «No es solo hacer una canción comprometida, sino una canción que nos comprometa».

Como ha sostenido Rodríguez Rivera (2006):

(...) la canción inteligente de nuestro tiempo debe inscribirse dentro de la poesía oral: poesía para ser escuchada y no necesariamente leída, aunque las ediciones discográficas les ofrezcan impresos a sus clientes los textos de las canciones que incluyen. Pero como los de los juglares, los de los trovadores, los poemas de los modernos autores de canciones pertenecen al ámbito de la oralidad, aunque sea una oralidad mediática y ya el concierto que brinda el cantautor no sea como el que sus antiguos colegas podían ofrecer en las plazas o en las cortes, sino que puede ser amplificado en un estadio por los milagros de la electrónica, e incluso simultáneamente transmitido, vía satélite, al otro lado del mundo.

Lo que distingue a la canción de la literatura, es decir lo que la constituye como poesía oral, es su carácter performativo. La canción es palabra «cantada» que se materializa conjuntamente en la voz humana y en la música, y se transmite de manera oral y auditiva como sonido. «Hacer música» no remite solo a la práctica artística propiamente dicha. La canción popular involucra distintas modalidades de acción, ya sea como herramienta de cortejo y seducción a nivel interpersonal y privado, o como forma de protesta social o intervención política en el plano de la vida colectiva. Por lo tanto, la canción puede ser analizada a nivel discursivo, según los temas que aborda y a

nivel pragmático, como puesta en escena, en relación con los rituales de interacción que involucra y los vínculos que favorece en los distintos tiempos y espacios en los que tiene lugar.

Aunque al considerar la canción popular como un género poético-musical, el aspecto literario pasa a ser esencial en su composición, el estudio de la misma no se agota en el análisis de las letras de las melodías. Si bien la lírica es una expresión del lenguaje cuyo condicionante va íntimamente ligado al sentimiento de su autor, conjugando todo aquello que implica la experiencia artística, concuerdo con Patricia Díaz-Inostroza (2000: 66) en su señalamiento acerca de que en el caso de la música popular «su sentido estético es de una fragilidad o vulnerabilidad abrumante, puesto que el producto o bien musical está profundamente invadido y contaminado por los intereses del mercado expresado en la industria cultural».

La canción que se realiza en vivo o mediada por las industrias culturales resulta de la integración singular de códigos y lenguajes múltiples. Lo específico de la canción es la relación que se establece entre el sonido y el significado. La sonoridad y el ritmo son los vehículos del significado y tienen un sustrato sensorial que transcurre en el tiempo y reside sobre todo en el cuerpo, particularmente en el oído y en los sentidos táctil y muscular. En el caso de la Canción Cubana Contemporánea, su análisis debe hacerse desde una doble perspectiva: como expresión del contexto cultural que la produce, pero también como factor crucial en la construcción de identidades culturales, doble aproximación dialéctica que permite el estudio de la música «en» y «como» cultura, lo cual deja las puertas abiertas a potencialidades interdisciplinarias y metodológicas ilimitadas.

En la medida que me es posible, en el presente libro trato de no caer en la esterilidad de un análisis ergocéntrico, que solo lleva al investigador a concentrarse en la obra artística, como si esta se encontrase suspendida en un vacío comunicacional social. Una exégesis que en materia de arte y literatura aspire a un mínimo de seriedad en nuestro tiempo, no ha de obviar el imprescindible análisis de manifestaciones como la de la canción en el contexto de los procesos sociales de producción,

difusión y recepción. Asimismo, en el trabajo que hoy pongo a disposición de los lectores, intento huir del nivel periodístico de observación, no porque me parezca insustancial y sin fundamento, como algunos suelen creer, sino porque en este caso me parece más necesario ampliar ecuménicamente mi perspectiva, continuar profundizando con la suerte de modelo teórico que me he armado para el análisis de lo que denomino Música Cubana Alternativa (objeto de investigación para la realización de mi doctorado en el Instituto Superior de Arte, concluido en 2007), e indagar en disímiles aspectos, a fin de encontrar las relaciones más profundas y antiguas en la raigambre del fenómeno musical estudiado.

Admito, eso sí, que en mi aproximación al tema de la Canción Cubana Contemporánea actúo como un *scholar-fan*, el término empleado hace unos años para referirse en general a los primeros sociólogos, musicólogos e historiadores británicos y europeos del decenio de los ochenta del pasado siglo, interesados en abordar el estudio serio (léase académico) de la música popular, géneros y estilos que los habían impactado de adolescentes. De ello se comprenderá que abordo la exégesis «científica» del fenómeno de la canciónística nacional derivada de la llamada Nueva Trova por un asunto personal, subjetivo, o sea, la tremenda importancia que tuvo en mi juventud la obra de buena parte de los cantautores de los que aquí hablo, más que por los criterios tradicionales que se usan en la academia. Por lo anterior, se desprende que en este caso, la saludable distinción entre memoria e historia, recomendada por Paul Ricoeur, Pierre Nora y otros historiadores contemporáneos, se pierde un tanto en mi relato.

Pese a la riqueza de matices que ofrece para el análisis científico el campo de estudio de la canciónística nacional, entre nosotros el mismo ha sido muy poco abordado. Llama la atención que un fenómeno como el de la Nueva Trova y lo que de ella se ha derivado, en nuestro país haya sido estudiado básicamente solo por la musicología (Acosta: 1981 y 1983; Díaz: 1993, 1994a, 1994b y 1999; Reyes: 1991; Rodríguez Esplugas: 1995) y que las ciencias sociales cubanas hayan prestado escasa o nula atención al tema, con raras excepcio-

nes como las de Margarita Mateo Palmer (1988) y Suyín Morales (2008), quienes se han acercado al asunto desde el ángulo literario. Tampoco el periodismo local ha producido una bibliografía abundante, y destacan los trabajos de Antonio López Sánchez (2001), Jaime Sarusky (2005) y en parte (no se refiere únicamente a la canción de origen trovadoresco) el llevado a cabo por Mayra A. Martínez (1993).

Un texto de obligatoria consulta por el cúmulo de información que aporta es *Memorias a guitarra limpia*, material con selección, notas y edición a cargo de Xenia Reloba (2008). De todo lo publicado en forma de libro por autores cubanos, los acercamientos menos convencionales (y hasta con cierta intención sociológica) a este universo han sido hechos por Juan Pin Vilar en relación con Carlos Varela (1999) y Santiago Feliú (2001), dos interesantísimos textos que solo han visto la luz en el extranjero. Por lo anterior, el académico estadounidense Robin Moore (2006: 210) afirma: «Despite its broad impact, surprisingly little of substance has been written about *nueva trova*, the music most closely associated with the Cuban revolution».¹

El estudio de la historia y del legado de la reciente obra de un nutrido grupo de hacedores de canciones es una forma de oposición a la tendenciosa exclusión de la creación más periférica del hipotético corpus cultural de nuestro país, excomunión de la que no se salva la faena musical, no obstante resultar esta (a su manera) otro testimonio del quehacer integral de un contexto, con rasgos propios que lo identifican y que lo convierten en algo distintivo del modelo predominante. Para un caso como este, y como en otros ámbitos, serviría la propuesta interpretativa de Greil Marcus a propósito de los llamados fenómenos culturales de «baja intensidad», esos que existen y hasta llegan a configurarse como todo un movimiento, pero en franca lejanía del modelo dominante y, por supuesto, al margen de los resortes promocionales más convencionales.

¹ Traducción al español: «A pesar de su amplio impacto, sorprendentemente poco sustancioso ha sido escrito sobre la nueva trova, la música más estrechamente asociada con la Revolución Cubana».

Cabe aclarar que no se trata de crear expectativas estéticas ajenas a una posibilidad real que configura la manera expresiva de artistas como los que se mencionan en las siguientes páginas. Traspolando aquella conclusión de Ticio Escobar al contexto que aquí se estudia, se diría que «la cuestión no está en salvar a las culturas discriminadas haciéndolas subir, camufladas, al pedestal del gran arte, sino en reconocerles un lugar diferente de creación». Algunas veces tal universo es el espejo en el que se refleja la vivacidad de una poética señoreante, que engendra ella misma expresiones que la imitan y al mismo tiempo la transgreden, creando después de todo un clima único. Incluso, el reconocimiento y estudio de este «específico modo de asumir la música cubana» quizás hasta consiga explicar mutaciones en los códigos comunicativos de la reciente producción musical que en nuestro país ha gozado de mayor popularidad, y es que esta última se ve penetrada por aquella otra creación.

Alguna vez, ese incorregible inquisidor que fue Miguel de Unamuno insistió en hacer esta pregunta: «¿Qué habría sido de la historia del mundo si en vez de ser Colón el descubridor de América, hubiese sido un navegante azteca, guaraní o quechua el descubridor de Europa?». El célebre pensador estaba sugiriendo el ejercicio de la imaginación investigativa, esa que gusta proponer nuevos problemas intelectivos, y someter a examen, desde las más impensables perspectivas, una realidad ya incorporada al imaginario plural en forma de rígidos esquemas intelectuales.

En el caso de la reciente historia de la música hecha en Cuba, esta todavía suele escribirse tomando en cuenta apenas «las grandes agrupaciones», «los grandes autores», «los grandes intérpretes». Por lo general, un falso dios nombrado «historiador», «musicólogo», «funcionario»..., decide desde su gabinete qué puede o qué ha podido ser relevante en esa sucesión fantasmagórica de acontecimientos que a diario se nos impone, nos rebasa y hasta simplifica. La historiografía musical cubana ha hecho prevalecer un tipo muy específico de mirada con la ingenua creencia de que los indiscutibles méritos que ostenta una parte de la producción de la música popular cubana son suficientes para suprimir «la otra historia», esa que no

es tan excelsa desde el punto de vista de los niveles de popularidad por ella registrada, pero que existió y, a su manera, sirvió de pedestal invisible a la gran Historia. Si viene a verse, personajes de este corte son lo más parecido que hay a un tendencioso editor literario: es él quien decide qué porción de nuestra vivencia tiene derecho a trascender o perdurar en la memoria de quienes nos siguen en el tiempo. De allí que a ratos llegue a pensarse que la Historia no es más que el relato de nuestras exclusiones afectivas.

Por suerte, desde hace algún tiempo este modo arrogante y elitista de «relatar» la epopeya humana viene recibiendo críticas cada vez más acerbas. Términos como «alternativo», «*underground*», «independiente», cobran creciente crédito cognoscitivo, por lo que «el margen» no solo ha adquirido relevancia sociológica, sino que se vuelve en sí mismo premonitorio de un devenir estético, a través del cual intuimos que eso que hoy llamamos «un gran clásico» no es más que el contrato simbólico y temporal suscrito por el imaginario colectivo, en respuesta al temerario afán de representarnos la vida de algún modo legible. Y, en efecto, a pesar de que la tesis de Schopenhauer del mundo como voluntad y representación parece haber sido refutada, dada la creciente «objetividad científica», la vida sigue describiéndose de acuerdo a lo que representa para nosotros este o aquel estímulo, y pocas veces de acuerdo a lo que ese estímulo es en sí mismo.

Quizás sea por ello que nuestra historia musical se sigue representando según la diafanidad de sus grandes momentos históricos, optando por establecer férreas relaciones de causalidad antes que escasos correlatos de análisis, con lo cual se soslaya el ánimo de participar en esa suerte de revolución copernicana –para decirlo como Jean-Claude Schmitt– que actualmente se evidencia en el oficio de historiar. Sobre este aspecto, como nos ha enseñado el propio Schmitt, sin estar necesariamente abandonada, la perspectiva tradicional parece insuficiente, limitada por su propia posición: a partir del centro, resulta imposible abarcar, de una mirada, una sociedad entera ni escribir su historia de otra manera que reproduciendo los discursos unánimes de quienes detentan el poder, que en el caso de la música

no solo tiene que ver con los políticos, sino también con quienes rigen los destinos de la industria musical, incluida, por supuesto, la discográfica.

La comprensión brota de la diferencia: para ello hace falta el cruce de múltiples puntos de vista que revelen del objeto –considerado esta vez a partir de sus márgenes o del exterior– los tantos rostros diferentes que se esconden entre sí. La peor limitación del mencionado diseño historiográfico, sin embargo, es que en su enfoque se prescinde de aquellas áreas que conforman lo que podríamos llamar «lo cubano sumergido», necesarias para enriquecer los matices de este concepto todavía injustamente estrecho de música cubana, que ha llegado así a nuestros días. Ya sea por pereza investigativa o a lo mejor por franca subestimación de trabajos como el de buena parte de los trovadores y/o cantautores de los que aquí se habla, esta clase de producciones continúa resultando hoy mayoritariamente ignorada entre nosotros.

Por otra parte, siempre he pensado que resultaría tremendamente interesante realizar una historia de Cuba a través de la música que durante el devenir de la nación se ha hecho. Estoy convencido de que sería la más fiel de todas las historias posibles, pues estaría concebida desde la aguda visión de los ciudadanos de a pie, importantísima cantera donde surgen raíces, mitos y ritos..., la música popular, los trovadores, los rockeros, los raperos u otros representantes también de manifestaciones bailables. El estudio detallado de la historia de las ideas es como un cajón de sorpresas. Estamos tan acostumbrados a que los vencedores sean quienes nos cuenten la Historia, que pocas veces nos damos cuenta de que quizás lo más interesante de ella es que un día se vivió, se contó (o no) como se pudo y luego se perdió para la mayoría (a falta de curiosidad e inquietud de oír) –¿posiblemente los verdaderos perdedores de esa Historia?– una historia con minúscula.

Por ello, el filósofo de origen rumano Emile Michel Cioran –con la ironía que le era consustancial– afirmaba que lo esencial surge con frecuencia al final de las conversaciones; las grandes verdades se dicen en los vestíbulos. Esto lo intuyó muy bien el teórico marxista alemán Walter Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia, redactadas –y no es casualidad–

en un momento malo para todos aquellos socialistas y comunistas que pensaban que desde el siglo XIX venían navegando a favor de la corriente.

La sugerencia principal de esta reconsideración de la historia es que no hay corriente. O, por mejor decir, que si alguna corriente hubiera, esta es subterránea y solo la descubriremos investigando los cabos sueltos del ovillo, las ideas y actuaciones que en el momento en que se propusieron no fueron del todo comprendidas. Si uno se planteara historiar a través de la música la vida de Cuba en sus múltiples sentidos, incluso a partir de su reconocimiento como identidad, o sea, desde el instante en que empezamos a nombrar cosas como el país, la flora, la fauna, la gente..., ahí está la canción, en tanto manifestación de la cultura popular. Porque en nuestro caso, la música ha contribuido, de algún modo, a decir qué somos nosotros y a cooperar de una manera muy eficaz, primero, en la consolidación de la identidad y, luego, en su perpetua transformación, difusión, disgregación, integración, en una palabra: movilidad. Porque la música es eso: mantra, pura vibración, esferidad, jamás podría existir sin movimiento, sin resonancia. Tal vez en boca del escritor José Lezama Lima sería: la ontología esencial de todas las cosas. «Lo primero no fue el verbo, sino la resonancia».

Así pues, intentaré dibujar un mapa de la canción cubana de origen trovadoresco surgida de los ochenta hacia acá entre personas que vinieron al mundo a partir de los años sesenta, los setenta o, incluso, en la misma penúltima década del pasado siglo. No ignoro que mi cartografía imaginaria está marcada por mi pertenencia a la generación finisecular cubana, protagonista de dicha movida y, con ello, se hace presente el deseo de superar mi propia nostalgia por una época dejada atrás (la memoria no es un *pathos*, sino una elección respecto al pasado).

Por supuesto que aquí no palpitan las lisonjas rosadas a la farándula; no se deslizan tampoco ingeniosidades simpáticas, ni hay una anciana chistera cuchicheando banalidades publicables de un grupo de figurines. Mi intención ha sido presentarles algunas ideas acerca de la obra de gente sin más atributos que los de sus esencias. Quien no guste de ello, por favor, que no siga leyendo; quedará muy decepcionado, y no será mi culpa.

Les invito a adentrarse en un libro en el que hablo del sufrimiento y de la esperanza de un montón de amigos y socios con los que he llorado en homenaje a la tristeza, padecido por algunos duendes escapados, vislumbrado nuevos ángeles y partido a rescatar la risa. Escribo en torno a personas que saben que están vivas porque la duda las impulsa a arriesgarse, desde que intuyen que conociendo el cielo les toca habitar la tierra. Con una mano alante y la otra en el bolsillo de atrás, estos músicos desandan esos parajes con que tropiezan o los que se inventan; y son felices, porque tener, no tienen más que los apremios del tiempo en su inexorable batalla contra uno, y no aspiran a más que al atrevimiento de vivir como a quien le queda amor para otro viaje.

Por último, antes de adentrarme en el cuerpo del presente trabajo, quiero reproducir el texto de una canción de Santiago Feliú titulada «La ilusión», por ser una composición que da testimonio de las contradicciones y los disímiles sentimientos que han tenido lugar en Cuba (sobre todo entre las generaciones nacidas con posterioridad al triunfo revolucionario del primero de enero de 1959) a partir de 1990, cuando se inaugura lo que se conoce como Período Especial,² la etapa que ha de servir de correlato al devenir de la Canción Cubana Contemporánea. Esta pieza de quien se autodefine como «un *hippy* en el comunismo», recoge el legado del arte trovadoresco nacional que, desde fines del siglo XIX, ha mantenido una perenne vinculación con los problemas sociales y políticos registrados en cada época de la historia de nuestro país:

Suspiran en ti
años felices, dudas del porvenir
como nos llegan las señales, como transan
estrategias «para un mejor vivir».
Espero no tener que resistir

² La mayor crisis económica padecida por la Isla, luego de la desaparición de la Unión Soviética.

nostálgico esperando el ayer.
La cara de los que andan por cuarenta
es de un color... alegre en gris
feliz muy raro.
Qué situación estar aquí
quererte todavía
todavía más
hechizo que culmina mi balanza y mi esperanza
cuando mutilas la cordura emancipada.
Sobra en pasión
ilusión más que en razones
para que te fíes de mí.
Nube que se pone sobre tus dolores
pendo del zumo de tus sinsabores.
Para ti,
soy como la vida cuando tiene vida
zurda y civilizada
ninguna me sirve más...
pero por todo el amor
no me desilusiones...
Ven, solo se arregla el mundo a pedacitos
con hierro del sueño de cada cual
con la energía del sentido y corazón
con savia de la luna y con savia del Sol.
Ave ciega que no espera
dueña de la verdad
cómo seguirte a ti
si cuando más me necesitas
me abandonas.
Acude siempre donde llora
lo que no se debe morir
Todo se nos vuelve espada
defendiéndonos la nada.
Para ti
donde el estallido llena de colores
la inmensidad del alba
sueño tras sueño das.

Pero por todo el amor
no te desilusiones
no te desilusiones.
Si del temor
que te acompaña
sé lo que pasó
siempre te perderás
por los mismos abismos
donde me pierdo yo.
Pobre gorrión
lo sabe todo
y de tanto lo sabe más
loco de comprensión
que cuando menos te imaginas
no hay modo.
Loca, locura bajo control
ya no sé qué cosa puede ser peor
alucina en derredor
cuídatelo todo desde tu rincón.
Suspiran en ti
años felices, dudas del porvenir
como nos llegan las señales, como transan
estrategias para un mejor vivir.

Una canción que marea

La generación de los topos

En cuestión de arte, estoy entre quienes defienden la tesis de que la sucesión de generaciones suele darse en un lapso aproximado de diez años. De tal modo, 1978 es la fecha que marca el debut, como grupo, de los cantautores incluidos en la aludida segunda generación de la Nueva Trova. En ese año, a propósito del conjunto de actividades en la ciudad de La Habana con motivo del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, salen a la palestra en el anfiteatro del parque Almendares varios muchachos y muchachas que –armados con sus guitarras y canciones– brindan una propuesta distinta a la de sus mayores en la profesión. Aquel momento de iniciación es descrito por el poeta Ramón Fernández-Larrea (2004) del siguiente modo:

La realidad era una cosa externa, que andaba por ahí, hecha por los normales, para gente distinta, que tampoco entendía nada de lo que iba pasando entre aquellos zombies de guitarras maltrechas, locos por cantar como autómatas enfurecidos, lo mismo en una esquina, que en un pequeño parque, si aparecía, o en una peña, una casa, con luz, sin luz, con rones que eran un lujo todavía, con té, con hierbas medicinales, o la mayor parte de las veces, al borde de agua sola. Largos maratones donde se cruzaban las voces en las canciones de todos, porque nadie era nadie todavía.

Como parte de ese sentimiento grupal que aunaba a estos creadores –cuando aún los egos personales no se habían adueñado de ellos y todos podían asumir como suya una frase de una composición de Alberto Cabrales: «tengo derecho a la alegría»–,

era común que hicieran canciones entre dos y hasta tres trovadores. Ejemplo clásico de tal afirmación es la todavía recordada pieza «Quédate para germinar», con texto de Alberto Cabrales y Donato Poveda, y música de Alejandro Martínez. De mucha popularidad en su momento, el tema sirvió para dar nombre al primer LP que tiempo después publicase la EGREM para visualizar de algún modo el quehacer de los miembros de la generación emergente.

Al intentar ofrecer una caracterización en conjunto de su obra, soy de la opinión de que en una primera etapa, además de algún edulcorado lirismo y cierta sinestesia, la tendencia de la mayoría de los noveles trovadores era complicar los textos con el objetivo de diferenciarse de la generación que los precedía. Abundaba el rebuscamiento en el empleo de las imágenes y metáforas, lo cual en ocasiones obstaculizaba el poder de síntesis que debe tener una canción.

En aquella revolución del lenguaje –bajo la marcada influencia de una suerte de tierno o reactualizado modernismo rubendariano, con imágenes que muchas veces no hablaban de nada, alejadas de lo antes escuchado en las voces de sus colegas mayores (Silvio, Pablo, Noel, Vicente...) y en pro de establecer un nuevo yo individual y a la vez generacional–, aparecen composiciones como «Ave rosa» y «Saltarina», las cuales harían época en la interpretación del dúo que por entonces conformaban Donato Poveda y Santiago Feliú,¹ o una pieza mucho menos recordada que las anteriores, pero de tremendo significado en el momento de su aparición, como «El Señor Ternura», de Alberto Cabrales y que, lamentablemente, nunca ha sido grabada de forma oficial.² Aunque lo ideal sería poder escuchar el tema, por ahora al menos transcribo su texto, a manera de recordatorio para quienes vivimos esos años de descargas aquí o allá, y para conoci-

¹ Para un análisis de la obra de este par de cantautores en sus primeros años como creadores, ver Eli (1987), Vilar (1987) y Martínez (1987).

² Para la lectura de un texto acerca de los años iniciales de la segunda generación de la Nueva Trova, recomiendo consultar Martínez (1984).

miento de quienes por la fecha a lo mejor ni habían nacido y no han oído la hermosa composición:

Al señor Ternura no le bastará
que no puede el sol salir de su interior
y te buscará donde pudiera estar
soñando alguna flor
prendida a las algas,
hundida de calma
pero te traerá
inundando el mar
de miel azul vitral.
El señor Ternura no se cansará
de encontrar alguna nueva solución
y te buscará donde pudiera estar
la cúpula del sol,
haciéndole salir
de un monte de arrabal
y entonces tú vendrás
inundando el mar
de miel azul vitral.
Abrirán tu huerto
sus conejos sueltos
abrirán tus flores
su panal de abejas
de cien mil colores.
Sonará un concierto
en el monte abierto
de ranitas verdes
y aves que se posan
a cantar tus besos.

No obstante la real dificultad que, para la comunicación con el potencial público consumidor de música, implicó el discurso asumido por la generación, la intención era válida pues aportaba un rasgo distintivo. Creo que una de las canciones del período que mejor tipifica lo anterior es «Batalla sobre mí», de Santiago Feliú:

Se le caen los dientes a mi barba
y solo doy a la luz
canciones comprometidas
texto, música nada más.
Blancas, blancas mis canciones
trotan, trotan de ansiedad
buscan la guitarra de sueños y caricias
buscan tu beso por el mar.
Ven que estoy aquí
creo que es así
texto música sin ti
me sabe a batalla sobre mí.
Batalla de solo escudo para mí
y flechas de mí hacia mí
luego llanto, más tarde papel y cuerdas
y resultado solo mierda.
Se le caen los dientes a mi barba
y solo doy a la luz
canciones comprometidas
texto, música nada más.

Lo cierto es que esta generación, al irrumpir en el campo cultural³ cubano de fines de los setenta, se encuentra con una tradición que ya era todo lo legítima que se quería como parte del Movimiento de la Nueva Trova. Sin embargo, aquel grupo de jóvenes intenta romper con lo establecido. A la pregunta de cómo sintieron aquella circunstancia, Santiago Feliú, uno de los protagonistas de la movida, responde:

Los que vienen detrás de esa Nueva Trova, Donato, Xiomara, Tosca, yo, intentábamos hacer otra cosa, independientemente de que saliera algo nuevo o no. Las influencias son inevitables. Además, si podemos hacer una canción buena es porque existe esa historia que tú has comentado. Es cierto que la Nueva Trova se robó el show, no tanto en Cuba como en el extranjero, porque logró crear

³ Para mayores precisiones sobre el concepto de campo cultural, ver Bourdieu (1993).

un público y colarse de cierto modo en el mercado. A mí particularmente siempre me ha importado más hacer lo que quiero y de una forma muy mía, que angustiarme con esos temas. Incluso, veo más nuevo lo que hizo mi generación que todo lo que ha venido detrás. Ahora hay una mayor influencia del bolero, el son y, a veces, del rock y al mismo tiempo existe una trova cliché, más densa, que es una mala copia de lo que fue la Nueva Trova. No estoy hablando de que nadie sea perfecto, pero todavía no he visto ningún espectáculo de estos «novísimos» que se sostenga y convenza un par de horas encima del escenario. Igual, hay buenos hacedores de canciones, y a muchos de ellos los quiero y les digo también que si hacen cosas que sirven es porque existo yo. Lo mejor que he oído últimamente son las cosas de *Habana abierta*, pero Pavel y *Vanito* son de mi edad, así como Carlitos Varela. En síntesis, yo siento que lo que hicimos nosotros fue una ruptura y con toda intención (Hernández-Lorenzo, Maité y Lenay A. Blasón: 2002).

Desde el punto de vista musical, en sus inicios esta segunda generación tenía como referencia la obra de los fundadores del movimiento. A ello se sumaban elementos de la trova tradicional y del *feeling*, así como de la música brasileña, especialmente de cantautores como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso y, sobre todo, de Milton Nascimento. Así, reaparece la utilización de acordes disonantes que, como han acotado algunos de los propios partícipes en el nacimiento de la Nueva Trova, entre ellos Noel Nicola, no formaban parte del arsenal armónico empleado por la primera generación del movimiento (con excepciones como la de Martín Rojas).

Un momento que representó el reconocimiento a escala nacional de estos por aquellos días «nuevos en la Nueva Trova» (como se les solía llamar), fue el Concurso *Adolfo Guzmán* de 1980. Allí se interpretaron tres piezas que a mi modo de ver se inscriben entre lo más auténtico de nuestra cancionística de las últimas décadas. Hablo de «Para Bárbara» (Santiago Feliú), «Paria» (Alberto Tosca)⁴ y «Buscando ciudades donde amar» (Donato Poveda). Estas tres composiciones poseen

⁴ Para mayor información sobre este compositor, ver Pérez (1989).

una muy sólida estructura armónica y la belleza de sus líneas melódicas les permite figurar en cualquier antología de la canción cubana.

El Festival de Varadero de 1982 permitió llevar a cabo la evaluación para «profesionalizar» a cinco representantes de aquella primera promoción de la segunda generación de la Nueva Trova: Santiago Feliú, Donato Poveda, Alberto Tosca, Xiomara Laugart y Anabell López, los cuales a partir de entonces se incorporan a la Agrupación Nacional de Concierto y comienzan a recibir una remuneración salarial por su quehacer artístico. Esto pudiera parecer poco importante, pero si se tiene en cuenta que de entonces hasta finales de la década de los ochenta nunca más se produjo algo semejante, pese a la aparición de muchísimos creadores con una obra de notables valores,⁵ y que en esos años fueron excepcionales los casos que lograron sobrepasar la condición de aficionados (en el sentido de permitírseles recibir dinero por el trabajo musical que hacían), se comprenderá el porqué aludo a dicho evento.

En lo que sería otra etapa de esta generación, marcada por la irrupción de una segunda promoción de creadores en nuestra escena sonora, en el plano musical se incorporan nuevas experiencias. Así, se procesan elementos del rock, particularmente el argentino o de la llamada «trova rosarina» (fenómeno este del que llegaron a Cuba los ecos de nombres como Juan Carlos Baglietto, Fito Páez, Rubén Goldín o Jorge Fandermolle). Inflexiones vocales al estilo de Luis Alberto Spinetta, Charly García, Djavan, Prince o del cantante británico Ian Anderson (figura frontal de la agrupación *Jethro Tull*), se hacen presentes en miembros de este grupo de cantautores.

Otros indagan en nuestras raíces africanas y experimentan con la síncopa y diversas células rítmicas al tocar la guitarra. Pienso que el que más sólidos pasos dio en ese sentido desde un primer momento fue Gerardo Alfonso, quien en una can-

⁵ Como lo demostrara el concurso que en ese propio año se realizó en tributo a la Revolución Sandinista, certamen en el que triunfó Santiago Feliú con su tema «Cuando en tu afán de amanecer», y el más joven entre los finalistas fue el entonces estudiante de Economía Pavel Urquiza.

ción de los tempranos ochenta como «Espiritual», no solo busca en tales raíces a partir de lo musical, sino que en el texto pone sobre el tapete el asunto de la negritud, condición vivida en carne y hueso por él y que entonces resultaba una temática no abordada, en general, por el discurso artístico en Cuba. Mientras, nombres como José Antonio Quesada,⁶ Enrique Corona, Albita Rodríguez⁷ y los hermanos Novo, insuflaron bríos renovadores a una –por aquella fecha– languidecida música campesina.

Para el villaclareño Julio Fowler –partícipe directo de estos acontecimientos–, entre las coordenadas ideológicas del grupo de cantautores que conformaría una nueva promoción dentro de la segunda generación de la Nueva Trova, y que va a irrumpir básicamente en nuestro panorama musical entre 1983 y 1987 estaban:

La inquieta y atenta mirada al *feeling*, a su lirismo e intimidad; a la música brasilera, el retorno a los acordes disonantes, a las modulaciones y la búsqueda arriesgada de inversiones en algunos de los trovadores; la ruptura de la estructura tradicional de una canción para alternarse con otro género; la incorporación explícita del jazz, el rock, el pop y algunos escarceos con la música sinfónica, más la aparición de una música y una poesía intertextual, que hace referencia a una situación con visión crítica... (Fowler, 2007b).

Por esa época, también resulta llamativo que algunas agrupaciones interesadas en cultivar el rock tuvieron que resguardarse tras las banderas de la Nueva Trova para poder desarrollar con un poco menos de animadversión sus intereses musicales. Además, distintos autores abordaron con acierto nuestros ritmos tradicionales y, si no gozaron de la popularidad que merecían, fue por carencia de la elemental difusión.

⁶ Para mayor información acerca del quehacer de este compositor por esos años, consultar Castillo (1989).

⁷ Sobre el trabajo artístico de esta cantautora antes de su salida de Cuba para radicarse en los Estados Unidos, consultar Pérez (1990).

Por ejemplo, temas como «Orden del día», de Frank Delgado, debieron aguardar a los comienzos del siglo XXI para ser montados por intérpretes u orquestas de músicaailable, como Issac Delgado, y con ello darse a conocer al gran público.

Es en extremo interesante analizar la evolución que se produce en estos creadores, expresión de los cambios que se van dando en la sociedad. Si uno toma como botón de muestra el quehacer de un trovador como Frank y estudia su obra, se percatará de que en una etapa a él le interesaban los temas conceptuales, típicos de la filosofía popular, presentes en sones suyos como «Cima», «Son de la suerte», «El duende y la lavandera», «Dos habaneras», «Son de la muerte», «Juanita me da jaqueca», «Miami, luces y sombras», «Soñar despiertos», «Orden del día» o «Senderos». Luego vinieron las canciones más candentes, las preocupaciones que estaban en la calle, porque había que darle tratamiento urgente o te acusaban de timorato. Eran inquietudes justas de la juventud y se debían asumir de manera personal, pero sin caer en la tendencia demagógica de tratarlas de forma espectacular, en busca de aplausos y gritos; procurar la reflexión responsable en cuanto a complejos asuntos como el «hipercentralismo», la burocratización, el verticalismo institucional, la saturación ideológica de los medios de comunicación, el «estadocentrismo», males indeseables del socialismo real heredados por el modelo cubano.

Según mi percepción de los hechos, un momento que registra particular significación en la historia de los trovadores de la generación de los ochenta es el del período de colaboración entre Santiago Feliú, Carlos Varela, Frank Delgado y Gerardo Alfonso que, para quienes por entonces perseguíamos sus presentaciones, eran algo así como nuestros *Beatles*. Por aquellos días formaban un cuarteto inseparable, en el que cada uno de ellos integraba de manera armónica sus particularidades como creador al quehacer de los restantes compañeros de aventura. El trabajo de conjunto les aportó muchísimo en su futuro desarrollo individual. Es una lástima que a la EGREM (la única disquera que había en el país en ese instante) no le interesó la propuesta, por lo cual esa labor no quedó grabada de forma profesional y lo que se conserva son unas pocas tomas registradas en los conciertos.

Si mal no recuerdo, en 1983, en la piscina del Hotel Nacional, empezó a efectuarse una peña llamada *Tro-bar*. En aquellos encuentros dominicales, por ejemplo, Gerardo Alfonso y Xiomara Laugart cantaban «Madrugué», un tema que a mí me gustaba muchísimo; Santiago Feliú interpretaba «Para Bárbara»; a Carlos Varela se le escuchaba «Tijeras» y «Crucigrama» –que nunca más he vuelto a oír–; mientras que Frank Delgado nos entregaba a los habituales el «Son de la suerte», acompañado por el tresero *Candelita*.

Poco a poco los creadores involucrados en ese espacio se fueron conociendo y con el tiempo iban descubriendo dónde agregar una voz que ayudaba, o cómo introducir otra guitarra que engrandecía la armonía. Así comenzó la hermosa –y todavía hoy evocada con mucho cariño– experiencia (como cuarteto eventual) de los «cabecipelaos», como los bautizaron los funcionarios de Cultura de la Unión de Jóvenes Comunistas. Aquella relación tuvo sus puntos cumbre en los recitales hechos por Carlos, Gerardo y Frank en el Teatro Nacional de Guiñol en 1985, con invitados como el escritor Eduardo del Llano, y los conciertos en la Casa del Joven Creador y la Cinemateca de Cuba en 1986, a los cuales se sumó Santiago. Mas la verdad es que los métodos de promoción no favorecen las cofradías, y cada uno de los cuatro fue buscando su propio camino.

Una posible explicación de los factores que originaron la marcada desunión vivida luego por estos cantautores, y que tiene su origen hacia finales del decenio de los ochenta, se halla en las siguientes declaraciones que Carlos Varela le formulara al periodista Mario Vizcaíno Serrat (1994: 21), a propósito de una entrevista publicada en las páginas de *La Gaceta de Cuba*:

La etapa que nos tocó a nosotros terminó por desunir a todos: a los viejos y a los nuevos. Cuando se derrumbó la Nueva Trova como movimiento, todo se disgregó. Hubo intentos de resucitarlo, pero acompañados de mucha burocracia que cayó en manos de gente que no era representativa como artistas. Los músicos comprendieron que era necesario grabar discos, conseguir instrumentos y que ya no había un movimiento para organizar las cosas. Cada

cual empezó a buscar sus mecanismos y a partir de 1986 o 1987 hubo gran distanciamiento. Comenzamos a salir mucho al exterior. Santiago, Gerardo, Frank y yo, cada uno por su lado. (...) Pero fue necesario que pasaran estos años para comprobar la fuerza que implica pararnos juntos en un escenario, más ahora, y mostrar lo que hemos hecho, lo que hemos aprendido.

Puede afirmarse que, hacia 1986, las dificultades para hacer el trabajo musical no eran solo de índole material –como no estar «emplantillados»–,⁸ sino institucionales. Las plantillas y los compañeros funcionarios, armados de un lenguaje técnico y economicista, en cierta medida trataban de determinar el futuro de un músico. No era suficiente que muchos de aquellos cantautores hubieran venido al mundo equipados con una buena dote de talento, porque a veces ocurre que esa virtud provoca conflictos cuando el entorno social carece de una genuina cultura musical capaz de apreciar lo que de verdad es bueno y, en correspondencia con ello, brindarle la posibilidad de crecer. A lo anterior se añade la falta de espacios donde la diversidad de la música existente entonces pudiese expresarse a plenitud, algo que no ha cambiado hasta nuestros días, cuando todavía tenemos más música que oportunidades de exponerla, lo cual, además, es parte del drama de la emigración de tantos músicos cubanos.

Pero la autenticidad de gente como Santiago, Carlos, Gerardo o Frank es la herencia de una tradición que funcionó y ha seguido funcionando como una especie de crónica donde se pueden constatar las distintas dimensiones de lo social y también de lo íntimo, o sea, desde una visión lírica de la sociedad hasta los problemas más agudos del hombre, de su vida cotidiana, reafirmada en el caso del grupo de creadores de los cuales comento aquí, en la negativa y el desdén, por la insensibilidad de un reiterado «hay que esperar», por el desaliento manifiesto en el consabido «eso lleva tiempo», tan institucionalizado en los medios de la cultura de los ochenta. La his-

⁸ Expresión del lenguaje burocrático para indicar que se pertenece a la plantilla o nómina de una empresa.

toria social de la literatura y el arte agobian con ejemplos en los que semejantes circunstancias suelen transformar los nexos naturales del artista con su medio, en estado de frustración y autoconciencia marginal. Sin embargo, esta generación se salva, más que por suerte, por su génesis humilde y popular, porque continúan apegados y fieles a las raíces, a los trovadictos del bohemio Parnaso, a los parques, esquinas y amigos de un país que (aunque no lo parezca) constantemente se renueva.

En ese propio año 1986 se llevó a cabo en Casa de las Américas un rocambolesco encuentro entre poetas y trovadores llamado *¿Tienen calidad los textos de la Nueva Trova?*,⁹ con la participación de jóvenes artistas, y en el que los escritores expusieron la tesis de que sus colegas cantautores apelaban a un lenguaje demasiado recargado de manera inconsciente o como expresión de su falta de capacidad y síntesis. El caldeado ambiente de la reunión se trasluce en las siguientes palabras de Gerardo Alfonso, dichas en entrevista concedida a Saylín Álvarez Oquendo (S.F.):

Aquello estaba sin cabeza, el Movimiento andando a la loca y nosotros sintiéndonos muy mal. Aquí en la Casa de las Américas se hacía a veces un concierto, algún intento de organizarnos, pero sin la mayor trascendencia. Una vez hicimos un debate sobre canción y poesía y terminamos casi a piñazos porque los poetas nos insultaban y nosotros, que no entendíamos un demonio de lo que estaban hablando, nos rebelamos. Recuerdo que estábamos Arturo Arango, Marilyn Bobes, Alex Fleites, Santiago, Carlitos, Frank y yo. Con Xiomara, Tosca, Adrián Morales y *Polito* hicimos algunos conciertos, pero la Casa seguía siendo un lugar distante.

Alrededor de 1987 asistimos a la dialéctica negación de encasillamientos y esquemas que amenazaban la vigencia y la proyección de la Nueva Trova más allá de que en el año anterior la estructura del Movimiento como tal –desde el prisma

⁹ Hoy pudiera asumirse que no tenía un carácter malintencionado o peyorativo.

burocrático organizativo– había desaparecido, al integrarse a la naciente Asociación *Hermanos Saíz*. Para ese entonces había tal cantidad de estilos, formatos, géneros, temas e intereses en la producción de creadores agrupados bajo este rubro, que resulta harto difícil –obviando el factor calidad– sostener las similitudes entre Donato Poveda y José Antonio Quesada, o entre el grupo *Síntesis* y el *Manguaré*. Pese a ello, era posible afirmar:

(...) creo firmemente que con el tiempo, y para felicidad de todos, la Nueva Trova se ha ido convirtiendo en el mejor nutriente de la música que en este tiempo expresa nuestra singularidad. Así, sin etiquetas que lejos de caracterizar, estancan (Fleites, 1987: 2).

Cuestionado acerca de qué iba a pasar con la Nueva Trova, en una entrevista concedida al periodista Bladimir Zamora (1989a: 14), Frank Delgado aseguraba:

Creo que va a desaparecer. Cuando la integración de la Asociación *Hermanos Saíz*, los más jóvenes de la Nueva Trova se incorporaron, pero se aceptó la idea de que no desapareciera el Movimiento. Quienes integraban en ese momento la dirección nacional del MNT, quedaron en diseñar las bases de su funcionamiento independientemente de la Asociación. Pero lo cierto es que nos quedamos en esa espera.

A partir de 1986 desaparecieron aquellos activos y festivales donde se encontraban, en diferentes sitios del país, fuera Moa, Cienfuegos, Playa Larga o la Isla de la Juventud. Desapareció el intercambio y también aquel orgullo de pertenecer a un movimiento organizado. Por ahí andamos, dispersos por los campos, como las tropas de Moctezuma, sin apenas saber lo que ocurre en las demás provincias.

Sin embargo, el Movimiento de la Nueva Trova ha influido de una manera tan grande en el resto de nuestra música, que es raro encontrar un compositor joven sin la preocupación de hacer un buen texto y encontrar una melodía poco trillada. Creo que va a ser muy difícil delimitar la Nueva Trova como hecho aislado, porque se está derivando, y de una manera vertiginosa, hacia todas las

variantes de la música popular cubana. Y eso es una ganancia para todos.

Lo cierto es que, como parte de lo que podría considerarse una dialéctica de asimilaciones y rechazos, algunos músicos provenientes de la Nueva Trova, al complejizar los arreglos, simplificaron los textos. Con tal proceso, en sus nuevos trabajos se fueron acercando paulatinamente al tipo de músico popular con formación académica que ha proliferado tanto en Cuba desde el decenio de los sesenta, gracias al nunca demasiado bien ponderado subsistema de enseñanza artística existente en el país. Así, ya desde la generación de los ochenta comenzó a desinteresar el asunto de incluirse o excluirse en el rótulo de Nueva Trova, porque el interés se centraba en hacer música con un mayor grado de perfección en el plano armónico, melódico y tímbrico.

A lo anterior habría que añadir que, por aquellos años, entre un creciente número de jóvenes hacedores de canciones crecía un sentimiento de rechazo hacia el Movimiento de la Nueva Trova como estructura burocrática que, entre 1972 y 1986, agrupó a quienes se vinculaban al arte trovadoresco. Con ello, poco a poco la Nueva Trova se convirtió en algo que era más una marca comercial¹⁰ que el distintivo de un movimiento espiritual.

Aunque en esta segunda generación de cantautores había algunos con una formación marcadamente espontánea, que rechazaban el conservatorio y hasta en uno que otro caso extremo habían abandonado los estudios medios, la mayoría proviene de los predios universitarios y artísticos. A tenor con el ambiente predominante en dichos circuitos por esa época, los temas fundamentales son la ciudad, el hombre, las aspiraciones y frustraciones de quienes habíamos nacido en los sesenta, todo

¹⁰ En mi criterio, la única que pudo establecerse en materia musical desde Cuba a partir de 1959 e imponerse en el mercado internacional hasta la aparición del *Buenavista Social Club*.

contado mediante personajes cotidianos o de historietas que, por lo general, tenían un matiz urbano.

A diferencia de lo que casi siempre ha ocurrido con nuestros cantores populares, en el grupo de creadores aquí comentados tiene mayor influencia la narrativa que la poesía. En figuras como Carlos Varela o Frank Delgado, la idea de contar de cierta manera fábulas, parábolas, les empezó a atraer hacia la necesidad de narrar algo poéticamente, cosas que muchas veces terminan con una moraleja. Aunque casi siempre se alude a Silvio Rodríguez y Pablo Milanés como antecedentes de los trovadores surgidos después de la primera generación del movimiento, soy del criterio de que en este sentido de apelar a lo narrativo, los jóvenes cantautores de los ochenta son herederos de lo hecho por Pedro Luis Ferrer desde finales de los sesenta, cuando integraba el grupo *Los Dada* (banda de mucha importancia en el devenir del rock nacional en Cuba), y en su carrera como solista durante los setenta.

En el segundo lustro de ese decenio, cuando la condición posmoderna comenzaba a gravitar sobre el universo cultural contemporáneo, en varias composiciones de Pedro Luis se acentúa la tendencia a utilizar la fábula, vista como macrorrelato básico o esquema de oposiciones. Ello era parte de un proceso que se iniciaba entre los artistas e intelectuales residentes en Cuba en relación con la paulatina cura de las lesiones dejadas por el esbozo de un realismo socialista¹¹ de increíbles pretensiones utópicas, lleno de cargas de oscuri-

¹¹ Los orígenes del realismo socialista se remontan a 1932, cuando el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética decretó que todos los grupos artísticos independientes se disolvieran para integrarse a las nuevas formaciones creadas por el Estado. En 1934, el yerno de Stalin, Andrei Zhdánov, pronunció un discurso en el Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, en el que se decía que el realismo socialista era la única forma de arte aprobada por el Partido. A partir de entonces, se les orientó a los artistas que debían ofrecer un «panorama históricamente concreto de la realidad en su desarrollo revolucionario». El arte tenía que ser accesible a las masas y poseer un propósito social.

dad y desfiguración, pero que entre nosotros siempre se desheló al contactar con los diversos grados de verbalización del multiculturalismo étnico de la sociedad cubana, con frecuencia presto al carnaval neobarroco. En mi opinión, lo más importante de esto no hay que verlo desde el punto de vista de la técnica, sino en la germinación de lo que pudiera catalogarse como una sensibilidad distinta, visible en la generación emergente, y en congruencia con las proposiciones estéticas de una época nueva, tanto para Cuba como para el mundo.

Cabe afirmar, por tanto, que la canción trovadoresca que empieza a ver la luz durante la segunda mitad del decenio de los años ochenta, como componente del fenómeno *underground* que a partir de entonces irá cobrando cada vez más fuerza en nuestro contexto y al margen de los iconos oficiales, ha heredado y se nutre al mismo tiempo de similar poder de sincretismo

En el caso de la música, el mejor ejemplo se produce cuando el célebre compositor ruso Dmitri Shostakovich estrena su ópera titulada *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, que en un primer momento se recibió como una confirmación del genio teatral y musical del autor. Durante dos años la obra triunfó en los escenarios de Moscú y Leningrado, hasta que, de una manera tan inevitable como inesperada, el creador cayó en desgracia. Tras la asistencia de Stalin a una de las representaciones, el 22 de enero de 1936 el periódico *Pravda*, órgano oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética, publicaba una dura condena a la corriente renovadora y experimental expuesta por el autor en su pieza. El tristemente célebre artículo «Caos en lugar de música» dio paso a las acusaciones de formalismo, de práctica de un estilo disonante, ininteligible, cacofónico y antipopular, un verdadero concierto de aullidos, ajeno a los presupuestos del realismo socialista, el único credo estético posible para un artista soviético. Como es lógico, en virtud del liderazgo ejercido por el PCUS en el movimiento comunista internacional de la época y luego en lo que fuera el hoy extinto campo socialista, los mismos –en sentido general– aceptaron e hicieron suyos los postulados ideológicos del realismo socialista, como ocurrió con los cubanos que militaron en las filas del Partido Socialista Popular y con los artistas e intelectuales cercanos a este.

y mestizaje. De ahí que, como asegura Julio Fowler (2007a) «estemos siempre en presencia de un movimiento heterogéneo, ecléctico, cosmopolita, que experimenta, actualiza y renueva su sensibilidad fusionando nuevos estilos, tendencias y lenguajes en su creación». Por lo anterior, concuerdo con mi amigo el cantautor villaclareño Julio Fowler, en señalar que es esa capacidad de cambio el único rasgo que le otorga cierta uniformidad al movimiento de canción que periódicamente renace en Cuba, lo cual deviene clave de supervivencia, signo distintivo de una cultura en cuyo permanente sincretismo se encuentra su propia vitalidad, diversidad y riqueza.

¿Artistas problemáticos?

Un rasgo de la generación de cantautores surgidos en los ochenta es que comienzan a salirse de los márgenes establecidos por los compartimentos estancos que por mucho tiempo han regido no solo la producción musical cubana, sino toda nuestra cultura, y que tanto daño nos han hecho, al no propiciar el debido respeto a las diferencias de credos estéticos. Si bien en la Nueva Trova hay antecedentes de tal actitud rompedora de esquemas, como fueron los casos del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC¹ y de una casi olvidada agrupación denominada *Sonorama-6*, proyecto que, dirigido por Martín Rojas y con músicos interesados en el jazz como Eduardo Ramos y Carlos Averhoff, entre fines de 1967 e inicios de 1968 llegó a montar un repertorio de canciones con Silvio Rodríguez como vocalista, ese proceder desprejuiciado –que cada día se va tornando más común en Cuba– empieza a generalizarse entre nosotros a partir del penúltimo decenio del pasado siglo, cuando varios representantes de los entonces jóvenes trovadores se aso-

¹ En la agrupación se unieron en singular muestra de armonía trovadores, jazzistas, roqueros, músicos de proyección culterana, para hacer lo mismo un tema instrumental de amplio desarrollo, una canción muy trovadoresca o un guaguancó del más rico sabor solariego.

cian a instrumentistas de toda índole e, incluso, a intérpretes de música ligera.

La vía más efectiva para socializar las propuestas de aquellos jóvenes trovadores durante los años ochenta fue, sin duda, la realización de peñas como la nombrada *Canción y poesía*, celebrada cada miércoles por la noche en el parque *Lutgardita*, de Boyeros, o la de los domingos en el patio del Taller de Cerámica del Parque *Lenin*. Quienes en la segunda mitad de la penúltima década del pasado siglo acostumbraban a moverse por las numerosas peñas culturales que por la época proliferaron en la capital, cuya historia va siendo hora de que alguien se anime a escribir, concordarán conmigo en que aquellas veladas, enclaves de culto alternativo de la etapa en cuestión y que hoy muchos jóvenes ni siquiera han oído mencionar, eran espacios que por escaso audio que hubiese, por precaria que fuese la divulgación o los medios, por poco preparadas que estuviesen, no defraudaban. La mixtura y la riqueza creativa que flotaba en el aire de aquellos años, era algo incontenible y tremendamente contextual. En tal sentido, comparto el criterio de varios analistas que han señalado que la sociedad de creadores gestada por entonces, al paso de los años quizás nos resulte como un animal salvaje, primitivo, vigoroso y recién nacido que se sacudía y convulsionaba por erguirse con ademanes pueriles pero cabríos, ingenuos y a la vez brillantes.

En semejante contexto, si bien los elementos señalados unen a creadores –como Santiago Feliú, Gerardo Alfonso, Carlos Varela, Frank Delgado, Adrián Morales, José Raúl García, Evaristo Machado, José Antonio Quesada, Julio Fowler, Donato y Roberto Poveda, José Luis Barba, Jorge García o Alberto Tosca, por solo citar unos nombres–, claro que también hay diversidad de gustos y criterios en cuanto a las propuestas estéticas, la concepción del espectáculo, el lenguaje, el enfoque musical... Por eso, aunque en esencia busquen lo mismo, los diferencia mucho la forma.

Al ser interrogado en torno al asunto de las generaciones en la Nueva Trova y acerca de la proyección de la suya en el contexto de la cultura nacional, Carlos Varela opinaba en 1989:

Sí, creo que dentro de la Nueva Trova hay varias generaciones. Y no solo por un asunto cronológico; pero al fin y al cabo, sirviéndome de la cronología, la mía vendría a ser la generación del ochenta. Esencialmente, me siento contento de ella. Está conformada por creadores que razonan, critican, no son conformistas, exigen desde posiciones constructivas... a partir de valores aprendidos de mucha gente que hizo y hace esta Revolución.

Por eso nos duele cuando alguien nos subestima o no provoca el diálogo, cuando alguien actúa como si prefiriera que fuéramos unos tontos pasivos. Lo cierto es que, gracias a la Revolución, esta generación ha estudiado lo suficiente como para razonar, llegar a conclusiones y hacer propuestas atendibles. Actuamos como lo haría cualquier joven auténtico formado por la Revolución (Zamora, 1989b: 21).

Un aspecto muy debatido a propósito de esta generación fue el criterio de trasnochados censores de la cultura, que acusaron a los más jóvenes trovadores de un «criticismo» extremo. Desde la perspectiva que ofrece el tiempo, al releer los textos de muchas de las canciones que en su momento de estreno fueron catalogadas de hipercríticas, las mismas pueden ser comprendidas como parte de un proceso (paulatino y espontáneo) de toma de conciencia, por el cual surgen temas que comienzan a inclinarse hacia una crítica de realidades del contexto, si bien en unos casos aún ingenua, pero también hermosa y lírica.

Habría que tener en cuenta que las creaciones de la emergente generación de artistas de la cual formaban parte los jóvenes trovadores, a partir de mediados de los ochenta, se corresponden a un período de crítica, de denuncia contra fenómenos que se daban en el país como el burocratismo, la ausencia de pluralidad estética, así como la supervivencia de expresiones amuralladas y de rancio dogmatismo en la política cultural. Su tipo de planteo intentaba una lógica (bastante más trascendente a la mera circunstancia) reacción en oposición al discurso apologético, la visión edulcorante, iconográfica y demasiado contemplativa de la realidad que predominó por lo general en la producción cultural cubana de los setenta.

A figuras como Santiago Feliú, Carlos Varela o Adrián Morales, por sus temas de los ochenta, se les colgó el cartelito de «problemáticos», todo por ser dados al planteamiento de la oportuna y necesaria crítica. Salvando las distancias, de cierta forma se repetía la torpeza de aquellos funcionarios (hoy ya olvidados) que, años antes, la emprendieron contra Silvio Rodríguez por canciones suyas como «Resumen de noticias» y que lo llevan a escribir en «Debo partirme en dos»: *unos dicen que aquí, / otros dicen que allá / y solo quiero decir; / solo quiero cantar / y no importa la suerte que pueda correr esta canción*. Nada con tanta vigencia como ese grito en aquel momento.

Resultaba curioso ver cómo había quien se cuestionaba el derecho y el deber del creador artístico a profundizar en los problemas de la realidad que nos rodea. Porque si bien una obra de arte (es sabido) no podía solucionar las dificultades existentes, ni siquiera pretenderlo (faltaría más, sería un pseudoproblema), ¿cómo es posible cuestionar su legitimidad?, tan solo por la inevitabilidad de que piezas de estos trovadores como «Por cuántos lados hay que defender la paz», «Metamorfosis» (Santiago), «Tropicollage», «Jalisko Park» (Carlos), «La Habana dormida» o «Descubriéndote» (Adrián), trataran algunos de los lados feos que por la fecha imperaban (e imperan, bajo otras maneras pero en esencia análogos) entre nosotros, con propósito (o sin él) de ayudar a transformarlos, o sencilla y llanamente expresar su desacuerdo, su inconformidad, su punto de vista.

Véase el texto de la canción «Descubriéndote»,² de Adrián Morales, incluida en su primer CD *Nómada*, del año 1986, pero

² La letra de esta canción tiene dos versiones, una en Cuba y otra en España, con algunos cambios de vocablos a fin de readecuar el tema al contexto general. Aquí he reproducido la versión cubana, en la que, por ejemplo, se emplea la referencia a esa popular arteria de la capital cubana que es la Rampa habanera, equivalente a las Ramblas de Barcelona en la versión española; en definitiva, según Adrián, todas las ciudades tienen una calle mística.

que ya interpretaba desde una transterritorialidad que entonces solo experimentaba intelectualmente:

Ayer la encontré en un rincón
del mundo llorando a sus hijos
moribundos lejos de mamá
en un continente repleto de brumas.
Sé que nunca tendrás ese miedo
a vivir entre huevo y arroz
atrapada por mi extraterreno amor,
como una luz en un plato de cielo.
Así soy yo descubriéndote.
Cabalgando las tiendas como un delirio
en la Rampa hay amor con precio
fijo, la juventud es un deseo en peligro.
Ojalá hubiera otro; otro deseo más.
Delicado alcatraz que viajas por
el mundo ignorando que emigrar
no es siempre traicionar,
porque te conformas con lo que
en la radio escuchas.
Así soy yo descubriéndote.
Te supe en construcción de la
fortuna y la prensa invisible
se preocupa por tu rock & roll
con el pelo largo cuando
el mundo grita.
Así soy yo descubriéndote.

En verdad, una zona de la obra de esta generación posee, efectivamente, un carácter conflictivo.³ No se ha de obviar que en nuestra sociedad desde hace algo más de cuatro lustros tie-

³ Léase el término en una doble acepción: dentro del territorio moral y como ejemplo, esta vez, entiéndase principio fundamental del cuento como género literario. La presencia del conflicto es el motor de la historia, pues si no hay conflicto no hay cuento, sino acciones ciegas.

ne lugar un intenso debate a nivel popular. En el seno familiar, en los colectivos obreros, científicos, estudiantiles, y en otras partes (en especial, de forma creciente en los últimos tiempos, en el ciberespacio), se discute de manera informal, pero con seriedad, profundidad y pasión en relación con multitud de cuestiones de candente actualidad. De arriba a abajo se examina lo hecho, se cuestiona, se indaga, se perfila el futuro. Ese ambiente de polémica soterrada es de signo positivo, porque las contradicciones son la única fuente del desarrollo, y evidencia que en Cuba existe una lucha, no entre personas ni grupos, sino de ideas. Pero también es una realidad que este debate se ha reflejado poco en nuestra prensa y su huella solo podrá ser vista en el futuro a través del análisis de la producción artístico-literaria de los creadores cubanos, entre los que los trovadores y/o cantautores tienen un rol protagónico.

Es interesante comprobar el hecho de que la mayoría de nuestros autores de canciones, entre los que los trovadores cumplen un destacadísimo papel, al componer los textos de sus melodías parten de una perspectiva cuya continuidad temática y estética prolonga su interés, ya que las propuestas no se centran exclusivamente en la crítica circunstancial, sino en una integración desprejuiciada y multipropósito, donde incluso fue (y sigue siendo) posible el arte por el arte. El reconocimiento de dicho mérito no significa obviar que muchas obras, en las cuales uno encuentra huellas del debate de ideas llevado a cabo en estos años, a veces no han podido eludir (sobre todo en la etapa de mayor fervor sociológico) el peligro que representa para la perdurabilidad del mensaje la inmediatez de la propaganda.

Así, el arte cubano (del cual es parte la canción trovadoresca) ha perseguido como suprema meta en este cambio de siglo el ejercicio del criterio en torno a todos y cada uno de los muchos y complejos problemas que se plantean a nuestra vida social y a diferencia de lo que algunos puedan pensar, ha sido en realidad el correlato histórico del tiempo que nos ha tocado vivir. Afortunadamente, en la actualidad las llamadas Nuevas Tecnologías de la Informática y las Comunicaciones (TIC) están generando otra dinámica en la discusión de diversos temas

entre la intelectualidad cubana, y hoy es común que en determinados blogs (ejemplo, *La polémica digital* y *Segunda cita*) y sitios en Internet, como *Rebelión*, *Kaos en la red*, *Observatorio crítico* y *Havana times* aparezcan artículos (incluso polémicas) de moradores de la Isla que son partidarios de la Revolución, pero cuyos criterios no se ven habitualmente en los medios de comunicación del país.

Gracias a dicha nueva dinámica, es que hemos sido testigos de lo que indistintamente el humor de nuestra gente –del que siempre hacemos gala por más fastidiados que estemos– ha denominado «Revolución de los emilios», «Guerrita de los *E-mails*», «Palabras de los intelectuales» o «cíber-esquina caliente», es decir, el rápido intercambio de decenas de mensajes electrónicos firmados por prestigiosos artistas y escritores en señal de protesta contra varios programas de la televisión cubana que, en opinión de los participantes en el intercambio de correos, eran la reivindicación de verdugos del pasado, funcionarios que entre fines de los sesenta y parte de los setenta instrumentaron la política de censura y represión instaurada en dicha etapa. Semejante acción, como ha afirmado Arturo Arango (2007) «legitimó un recurso nunca antes empleado en Cuba con esos fines», de lo que se comprenderá que ni por asomo en los ochenta resultaba posible que entre nosotros aconteciese algo por el estilo.

Al grupo de cantautores surgidos en el penúltimo decenio del pasado siglo, así como a la generación de artistas e intelectuales de la cual ellos formaron parte, no se les puede imputar que tuviesen las pretensiones de convertirse en el reservorio crítico de la sociedad, sino que quisieron ser testigos de algo tan relativo como la verdad (está claro que la sociedad no tiene una conciencia crítica predeterminedada). En tal sentido, no está de más acudir a una idea de Desiderio Navarro (2006: 21) en la que el destacado culturólogo cubano expresa:

Solo la ausencia de actividad crítica pública por los otros sujetos sociales (clases, grupos, organizaciones políticas, medios masivos, etcétera) puede hacer que la intelectualidad no sea una conciencia crítica entre otras, sino la conciencia crítica.

Vista con el transcurrir de los años, la época ahora evocada generó expresiones musicales contestatarias de diverso grado en el contexto social cubano, que funcionaron a manera de vehículo de cruda catarsis personal y grupal, por medio de la desacralización y desmonte de valores establecidos, en un accionar demasiado inquietante para los sectores institucionales, y que a la postre condujeron a establecer procesos de regulación de todo aquello, obviando que la liquidación del pensamiento crítico de forma inexorable conduce al pensamiento acrítico y al letargo ideológico. De hecho, como asegura Hernández Busto (2004):

A finales de los ochenta, la mayoría de los intelectuales, escritores y artistas emergentes había acumulado suficiente descreimiento como para emular la crisis de la razón que assolaba el discurso filosófico de occidente.

Igualmente, es oportuno acotar que con el proceder de la generación de artistas e intelectuales de la penúltima década del siglo xx, de la cual formó parte un nutrido grupo de trovadores, se quedaba libre de caer en ese «discurso artístico-literario de tono apoloético y moralizante, carente de búsquedas y de problematización, basado en fórmulas rudimentarias de dudosa eficacia movilizativa», del que el Informe Central al IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), en 1988, se quejaba como síntoma de los malos momentos de nuestra cultura.

Contra el arte nada

Tras lo expuesto, se comprenderá que resulta imposible hablar del tema de la reciente cancionística nacional sin caer en el análisis de factores extramusicales. Por eso, llamo la atención sobre el hecho de que el primer gran recital al aire libre ofrecido por Silvio y Pablo en Cuba ocurrió el 13 de octubre de 1984 en la escalinata universitaria, semanas después de que en el *Luna Park* el público argentino sancionara favorable y

delirantemente la actuación de ambas figuras en el concierto mayor de la cultura latinoamericana. ¿Casualidad o...? El acontecimiento se repite en mayo de 1985 con dos de los principales nombres de la generación de músicos que salieron a la escena cubana en la penúltima década del siglo xx, Santiago Feliú y *Afrocuba*. ¿Acaso, a fin de cuentas, habrá razón en eso de que nadie es profeta en su tierra?

Sucesos como los acotados, y en general lo que aconteció con los representantes de la segunda generación de la Nueva Trova en sus dos promociones, dan muestra del mal funcionamiento de la política de difusión musical de la que tanto se ha discutido entre nosotros. Para que se tenga una idea, de los creadores e intérpretes enmarcados en este grupo de cantautores, en los diez años transcurridos desde su aparición hasta 1988, tan solo se editaron cuatro discos de larga duración: *Para germinar*, especie de antología de un momento inicial; *Vida*, de Santiago Feliú; y los fonogramas de Donato Poveda y Anabell López. Consideremos que, por ejemplo, Carlos Varela grabó su primer disco –el álbum titulado *Jalisco Park*– en 1989, durante una gira por Islas Canarias, es decir, su ópera prima ve la luz fuera de Cuba (incluso, ese material aún no se ha editado en la Isla), mientras que Gerardo Alfonso consiguió hacer su primera grabación (el fonograma nunca ha circulado de manera oficial) en 1990, a partir de un viaje que realizó a Italia.

Por su parte, otros creadores pertenecientes a esta generación, como Adrián Morales, Roberto Poveda, Julio Fowler, Evaristo Machado, Amaury Gutiérrez, José Luis Barba, Pavel Urquiza, Gema Corredera, David Torrens, Alma Rosa, Pancho Céspedes..., tuvieron que esperar a la década de los noventa para, después de vivir fuera de Cuba, ver hecha realidad la aspiración de todo músico de registrar su obra en un fonograma. Lamentablemente, otros miembros de aquella generación han corrido con menos suerte y, así, figuras como Alberto Cabrales, José Raúl García, Manuel Camejo, Alejandro Zayas Bazán, Liberto Suárez, Clodovaldo Parada,¹ pese a la calidad de la propuesta

¹ En la nómina también podría incluirse a José Antonio Quesada, pues de él solo contamos con las grabaciones que efectuase junto a Marta Campos cuando ambos conformaban un dúo.

musical defendida por ellos, hasta el presente no cuentan con una elemental discografía a su nombre. El propio Frank Delgado –todo un icono de la escena alternativa cubana y un ejemplo de cómo las realidades impuestas por la tecnología han generado que hoy los músicos no tengan que esperar porque alguien venga a propiciarles la grabación de un disco, así como su posterior distribución y comercialización– hasta el día de hoy no ha contado con la posibilidad de que alguna de las discográficas cubanas se dignase a grabarle ni siquiera un álbum.

Es cierto que entre 1988 y 1990 salieron a la luz varios acetatos de jóvenes trovadores que ya habían presentado anteriores trabajos, y que también se comercializaron discos de algún que otro cantautor de esta generación, pero lo sucedido en general pone de manifiesto la falta de coherencia en lo concerniente al trabajo discográfico con los jóvenes hacedores de canciones (expresión y parte de idéntico fenómeno en casi toda la producción discográfica cubana) y la precariedad paradójica de una época a su vez tan infinitamente rica, que hubiese servido y está sirviendo como debate, creación y reflexión, incluso a pesar del diferido temporal.

Muchas composiciones de aquellos años –con suerte aún sin envejecer en la memoria no solo de los propios creadores y artistas, sino también de la gente misma (estoy pensando no solo en música, sino además en poemas, ensayos, pinturas, videos, etcétera)– encuentran hoy su merecido lugar editorial o de promoción, distribución, tanto en Cuba como en los lugares más disímiles e intrincados de la geografía mundial. El laberinto de nuestra cultura se ramifica, diversifica y se hace polisémico allende los mares.

Hacia fines de los ochenta, la carencia de divulgación –a la cual aludí con anterioridad– se hacía extensiva a los medios de comunicación masiva. Pese a ello, era hermoso contemplar en los conciertos de estos artistas que el público conocía perfectamente sus canciones, lo cual encuentra una explicación en el fenómeno que se ha denominado «cultura subterránea», que permite al interesado leer los libros que no se publican, grabar los discos que no se editan, y saber los textos y melodías de piezas no difundidas.

A manera de anécdota podría recordar a una buena cantidad de extranjeros recién llegados a La Habana y que preguntaban por tal o más cual peña, *La madriguera* de la Quinta de los Molinos, la Casa del Joven Creador, u otros espacios, de los cuales los jóvenes del presente apenas han oído hablar. Cómo circulaba esa información, resulta todo un misterio, pues no solo funcionaba en el ámbito nacional para el interesado o hurgador curioso, sino que se transmitía de boca en boca, cruzando incluso los mares y creando cómplices o *fans* sin fronteras, por increíble que parezca. Especialistas, entre historiadores, críticos, oidores y gente en general al tanto –también foráneos–, que llegaban de invitados o de turistas a la capital, contaban ya en su agenda de visitas obligadas con la nota de alguno de estos lugares.

En los medios de comunicación de aquellos años, uno de los pocos sitios que abrió sus puertas para difundir y promocionar lo que, desde una perspectiva transgresora e irreverente en materia sonora venían haciendo los más jóvenes músicos locales, fue la emisora Radio Ciudad de La Habana. La reproducción insistente de unos pocos temas en varios programas de dicha emisora, sobre todo en el nunca demasiado bien ponderado espacio *El programa de Ramón*, escrito y dirigido por el poeta Ramón Fernández-Larrea, contribuyó a sacar a diversos cantautores y grupos de rock, en su inmensa mayoría pertenecientes a la generación finisecular, de la condición de artistas absolutamente *underground*.

No sé si será que me estoy poniendo viejo, pues ya he doblado la curva de los «inevitables cuarenta», pero lo cierto es que empiezo a darme cuenta del significado real de esa frase que asegura que recordar es volver a vivir. Ahora mismo, tengo la impresión de encontrarme de nuevo entre la muchedumbre reunida en el Pabellón *Cuba* de la Rampa habanera, a propósito del mítico y multitudinario concierto organizado por Ramón, y auspiciado por su propio programa que, a modo de colofón o show en directo, quiso reunir a sus seguidores en calidad de termómetro social de la repercusión y audiencia de aquel memorable espacio de Radio Ciudad.

Fuimos tantos los que nos concentramos en la instalación de 23 y N, que el audio no daba abasto y no se escuchaba bien.

Constantemente, desde el absurdo de la situación, se mandaba a callar al exacerbado público de algunos miles de asistentes, pero nada mejoraba. Era algo surrealista e imposible: tanto aforo conseguido y de poco servía, si los artistas participantes apenas podían cantar y quienes queríamos escuchar no podíamos hacerlo por la pobreza del audio y el murmullo, o mejor sería decir bullicio, de la fanaticada allí reunida.

Empero, el suceso fue importante como reafirmación del poder de convocatoria de un espacio radial que, en sí mismo, fue todo un símbolo de una generación emergente y vocero del naciente movimiento de la Música Cubana Alternativa. No obstante, tengo que admitir que en medio de aquella tremenda barahúnda, lo único en que pensé era que los allí concentrados nunca habrían hecho mejor honor a una de mis secciones favoritas en *El programa de Ramón*, la presentada por la singular voz del buen amigo José Luis Bergantiño, que servía para cargar las baterías a toda la audiencia del espacio con su grito de «¡La perrera!».

Era claro que, para entonces, la motivación social de un sector del público cubano, en lo fundamental conformado por jóvenes de formación universitaria, no se identificaba únicamente con el discurso de figuras como Silvio y Pablo pues, aunque ambos siempre han sido fieles a la cualidad del canto que apuesta a la redención humana, estos dos imprescindibles creadores ya no reflejaban los problemas de una nueva generación, la cual va a encontrar la plasmación de sus preocupaciones en la propuesta y los decires de gente como Carlos Varela, Santiago Feliú, Frank Delgado, Gerardo Alfonso, Donato y Roberto Poveda, Alberto Tosca, Adrián Morales, José Raúl García, Evaristo Machado, José Antonio Quesada, Julio Fowler, José Luis Barba, Jorge García...

Un ejemplo de la repercusión que los trovadores de la generación de los ochenta iban alcanzando entre sus contemporáneos, se dio a propósito del primer gran concierto de Carlos Varela, el cual tuvo lugar el sábado 29 de abril de 1989 en la sala *Charles Chaplin* del ICAIC. La presentación pudiera resumirse como una excelente crónica citadina. Para esos días, un estudio de la producción autoral e interpretativa de Carlos le permitía al ensayista Iván de la Nuez (1989) asegurar:

Lo simultáneo de sus influencias hallan un fundamento común en la tradición del último grito vanguardista de los sesenta (Dylan, Lennon, Simon, Silvio), pero su obra utiliza referencias mucho más cercanas y ordinarias. Si los primeros funcionan como centro de su información, correlaciones «periféricas» (pero no menos cruciales) azotan la creación de este personaje inusual. Es en los detalles de su aprobación que regodea sus últimas y acaso más importantes producciones. Estos resortes (subrayo intencionalmente el término), pueden venir de la impresionante síntesis de Sting, pero también de ciertos pasajes de Cindy Lauper, Phil Collins o Peter Gabriel. No es posible negar lo que llega del sur: de allí incorpora lo mejor del rock argentino y la aventura conceptual de Leo Masliah.

Por aquella fecha, canciones como «Guillermo Tell», de Carlos Varela, o «Pueblito» y «Auto historia», estas dos últimas de Adrián Morales, apuntaban al reclamo de un cambio generacional, preocupación que será un signo característico de buena parte del discurso artístico en Cuba durante la segunda mitad del decenio de los ochenta. Para fines de esa década, el repertorio de creadores como Carlos Varela, Santiago Feliú, Frank Delgado, Gerardo Alfonso o Adrián Morales había madurado, y la creciente aceptación en lugares de reducida concurrencia, así como la reproducción insistente de unos pocos temas en varios programas de Radio Ciudad, fortalecieron en ellos la certidumbre de sus rumbos, pero les crearon la natural angustia de no poder hacer música en óptimas condiciones y en sitios de mayor capacidad de congregación.

A partir de la solidez artística de la obra, llegó el período de luchar por una mejor manera de entregarla. Fue entonces cuando, sin perder el más mínimo amor a la lira, como se dice en lenguaje de viejo cantador (según he aprendido con mi amigo y colega de *El Caimán Barbudo*, Bladimir Zamora Céspedes), invitaron a jóvenes instrumentistas a correr la aventura de formar un grupo, y así nacen bandas de respaldo como la de Santiago o las agrupaciones *Señal en el asfalto* (de Carlos Varela) y *Cuerpo de guardia* (de Frank Delgado), aunque no tuvieran la posibilidad de instrumentos propios a la vista.

Es justo mencionar el apoyo que la Unión de Jóvenes Comunistas ofreció en todo momento a los nuevos creadores, algo que contrasta con la ausencia de ayuda por parte de los demás organismos. Tal falta de cooperación fue, en cierta medida, una de las causas de la inexistente aprehensión cultural que se le achacaba a la promoción. A diferencia de Silvio, Pablo, Noel..., la generación de los ochenta no contó con una Casa de las Américas y un ICAIC que los aglutinase. La posibilidad de recibir clases de profesores de la talla de Leo Brouwer o Federico Smith, y de intercambiar con poetas como Roque Dalton, no fue propiciada. Claro que, para ser lo más objetivo posible, hay que apuntar que en algunos de estos creadores hubo pasividad intelectual, y en no pocos casos ha brillado por su ausencia el imprescindible espíritu de superación que ha de poseer quien aspire a crecer de forma continua.

Además, en ellos, como ha sucedido por regla general a partir de la generación de los ochenta en las nuevas promociones de artistas surgidas en el país, se produce un cambio en cuanto a qué cosas jerarquizar en el plano del compromiso, en el que el arte pasa a ocupar el primer lugar, y después vendría todo lo restante (como diría el escritor y Premio Casa de las Américas, Ronaldo Menéndez: «dentro del arte todo, contra el arte nada»), a diferencia de lo que pasaba con sus antecesores de los sesenta y setenta. Semejante actitud implica, como es lógico suponer, que el nivel de atención de las otras partes hacia los valores emergentes también se haya modificado en relación con el de la etapa precedente.

Entre las dificultades que lastraban el quehacer de esta generación estuvieron la carencia de locaciones donde actuar sistemáticamente y la ausencia de la imprescindible relación entre trovadores y programadores de espectáculos, directores artísticos y especialistas de la radio y la televisión. En lo referido a la difusión a escala internacional, muchas veces se planteó que los que ya tenían un nombre solidificado llevarían en sus salidas al extranjero a los más noveles, en aras de abrirles camino. Lo acertado de la teoría se comprobó en el caso de Santiago Feliú, quien, tras una primera gira con Silvio por el Cono Sur, logró por sí solo penetrar ese mercado y, paradójicamente,

sus discos del período se editaron en el extranjero y no entre nosotros. No obstante esos resultados, la experiencia no se generalizó, con lo cual se perdió la oportunidad de diseminar todavía más el mensaje del arte cubano y otra opción para la tan necesaria entrada de divisas.

Penosamente, hemos de admitir que Julio Fowler (2007b) tiene razón al asegurar que muchas de aquellas canciones de la segunda mitad de los ochenta, a través de las cuales hubiésemos podido en la actualidad tomarle el pulso a tan rica etapa de nuestra historia personal y colectiva, no quedaron registradas en grabación alguna, y una buena parte de ellas todavía ni siquiera han sido editadas. Por ello, concuerdo con Fowler (2007b) cuando afirma: «De ahí que cuando se habla de trova o de movimiento de canción en Cuba, no estén todos sus cultores y protagonistas». Por lo anterior, este cantautor, devenido también una de las contadas personas que se ha interesado en teorizar sobre el desarrollo de la cancionística cubana de los últimos veinte años, arriba a la siguiente conclusión:

Si algo marcó de forma contundente a esta generación, fue su brusca y rápida desaparición del escenario cultural. La precariedad de una industria de la grabación, la censura, la marginación y la crisis económica aceleraron su final, truncaron una posible evolución orgánica y prometedora dentro del país (Fowler, 2007b).

Sin embargo, la segunda generación de la Nueva Trova –un grupo de testarudos empeñados en hacer canciones desde la óptica de los nacidos en los años sesenta–, pese a los muchos obstáculos que entorpecieron su desarrollo artístico, prosiguió su quehacer por un largo y tortuoso camino, para con ello colocar los cimientos de la actual Canción Cubana Contemporánea.

Vendiéndolo todo

Canción propuesta

A cualquier observador minucioso de la escena musical cubana contemporánea, no se le escaparía el hecho de que a finales de los ochenta comenzó a gestarse una tendencia en la composición e interpretación muy diferente a la de los patrones clásicos o convencionales por los cuales ha transitado la canción nacional, una corriente que poco a poco se ha ido extendiendo a otras manifestaciones. Para los analistas del tema está claro que las raíces de dicho fenómeno hay que buscarlas en lo que fuera la Nueva Trova, que en su momento significara una auténtica revolución.

Cuando términos como trovador, cantautor, nueva canción, son objeto de cuestionamientos tanto por protagonistas como por espectadores, hay quienes desde hace cuatro lustros, y al margen de ese debate, vienen desarrollando una obra de carácter fundacional. En los temas, asuntos y peculiaridades formales que los seducen y particularizan, se detecta desde bien temprano un lenguaje propio en el abordaje de problemáticas recurrentes en las zonas ideoestéticas comunes de las recientes hornadas de artistas e intelectuales nacidos en la Isla.

Como otra verificación en la práctica de la teoría de que en arte la sucesión generacional se produce en un lapso aproximado de diez años, a fines de los ochenta comenzó a gestarse lo que sería una tercera generación de la Nueva Trova. Por aquellos días, varios cantautores entre los que figuraban Raúl Ciro, *Vanito* Caballero, Alejandro Frómeta, José Luis Medina, Carlos Santos, Alejandro Gutiérrez, Boris Larramendi, Luis Alberto Barbería, José Luis Estrada, Mario Incháustegui..., acostumbraban a reunirse junto a poetas y cuentistas en una

peña sabatina –conocida inicialmente como *El puente*– que tenía por sede el museo ubicado casi en la esquina de las calles 13 y 8, en el Vedado habanero, y que había surgido como el resultado de la fusión de varias tertulias capitalinas de jóvenes artistas, entre ellas una llevada a cabo en la *Finca de los monos*, y de un proyecto o brigada que se llamó *El Quijote*, de donde salieron figuras como el videasta Ernesto Fundora. Dicho espacio,¹ que funcionaba como un encuentro entre amigos, significó un momento importante para el despegue de todo lo que vendría durante el transcurso del último decenio de la anterior centuria e, incluso, de lo que está pasando hoy en la canciónística nacional y en ese híbrido sonoro en el que el rock, el son, la timba y el rap se integran para dar vida a una nueva sonoridad totalmente desprejuiciada, que Alejandro Gutiérrez ha bautizado en una de sus composiciones con el nombre de «Rockasón».

En el libro *CONcierto cubano: La vida es un divino guión* (Borges-Triana: 2009) he señalado que el *diferendo* que tiene lugar entre instituciones y creadores en Cuba a inicios de los noventa, en cuanto a los niveles de permisividad que se le otorgaban al arte como expresión de la conciencia social, llevó a la clausura de la atmósfera que propició el proceso de renovación en la cultura cubana, roto de repente debido a la falta de diálogo. Ese momento, muy vinculado a lo transnacional, visto dicho concepto como apertura en los términos de la creación y su espacio, no fue entendido y, con ello, se perdió la efervescencia polémica, de debate y de crítica, que existió en la segunda mitad de la década de los ochenta. El hecho de que las instancias de la política cultural, bajo el influjo del síndrome de fortaleza sitiada que por causa del bloqueo y la agresividad estadounidense ha padecido el país, y que perennemente mantiene una postura defensiva que no viabiliza la plena democracia y una ma-

¹ Con el transcurrir del tiempo, la peña de 13 y 8 ha sido mitificada, por haber marcado la música de la más joven generación durante los años noventa, al ser el embrión, primero, del proyecto artístico de la Asociación *Hermanos Saíz* denominado *Te doy otra canción* y, después, de lo que se conoció como *Habana oculta* y luego como *Habana abierta*.

yor libertad de expresión, no hayan interpretado de forma acertada la esencia de lo que estaba ocurriendo, puede explicar muchos de los fenómenos que han sucedido después.

Por lo antes expuesto en el libro aludido, espacios como la Peña de 13 y 8 se ven imposibilitados de continuar. Al cierre, sus protagonistas pretendieron dar un concierto en una institución que siempre había acunado a la música vinculada a la trova. A tales efectos, a manera de muestra de por dónde iría la presentación, se entregó la grabación de un tema titulado «El reyezuelo», en el que en un arreglo coral de Alejandro Frómata intervenían este, Raúl Ciro, Boris Larramendi, Vanito Caballero y Mario Incháustegui; sin embargo, la aludida entidad se negó a aceptar la propuesta, y entonces no les quedó otra alternativa que hacerlo (para las pocas amistades que asistieron) en las márgenes del río Almendares, como una especie de *performance*. En la función, nombrada significativamente *Canción propuesta* y de la cual todavía conservo el programa de mano preparado para la ocasión (creo que una de las noches en que he sido más víctima de los mosquitos), recuerdo que Raúl Ciro, un cantautor de marcada propensión hacia lo conceptual, rompió una guitarra en pedazos, en un gesto simbólico que (quizás sin él mismo proponérselo) transmitía el sentimiento de desencanto que de una u otra manera experimentaban todos los muchachos vinculados a aquella hoy memorable tertulia. En entrevista concedida para el *blog Efori Atocha* (Méndez Alpízar: 2008), Raúl Ciro evoca el suceso del siguiente modo:

Brother, los ochenta fueron duros. También los cincuenta para mis padres. No quisiera que viviéramos un nuevo 29 en crack. Como ya te dije, «si callas, algo hablaré...». Siempre alguien ocupará tu lugar si lo desprecias. Aquella noche nos alumbrábamos Mario Incháustegui, Frómata, Vanito, Boris y yo con un farol chino. Teníamos otro, por previsora suerte, cuando falló el primero. Boris nos protegió a todos con la suerte de su Santa Madre, el Almendares. Aquello no fue una despedida, fue un golpe bajo pactado. Pasa que «la institución» estuvo fina, no nos dieron un *break*... Más tarde, la rosa, la espina. *Asere*, nosotros estábamos en una talla impresionante. Hasta Frómata y yo vestíamos unas camisetas de peloteros, una negra y otra roja, que al frente decía en tipografías diferentes: *Superávit*. A nuestras espaldas números distintos en

cada una, un 13 y un 8. Pasado el tiempo lo he entendido todo, «en esta vida nada es un accidente» (ver *Kung fu Panda*, qué divertida, genial película). Ese era el estigma: nacimos bajo ese signo.

Al otro día estrené guitarra nueva, la única que tengo y aún conservo. Recuerdo que el Boris llevaba orgulloso entonces uno de los sellitos que repartimos esa noche con el símbolo de nuestra gran tomadura de pelo. Todo estaba preparadísimo, e igual todo se rompió en pedazos para dar paso a algo mejor. «Un arpón, un perdigón, el buzo, el cazador...»

Aunque a la salida del Anfiteatro hubo que alumbrarse con «chismosas» (faroles improvisados) preparadas para guiar a los asistentes en su retirada a través de parajes carentes de una elemental iluminación, el concierto (al margen de su nula repercusión en los medios de prensa de aquellos días) quedó como un hermoso testimonio de lo mucho y bueno que se puede hacer, aun cuando determinados acontecimientos despierten en nosotros la sensación de que todas las puertas están cerradas, trampa en la que el artista verdadero no deberá caer pues, como los muchachos de 13 y 8 demostraron esa noche, el revés de la negativa fue compensado en cierta medida con amigos cercanos, lealtad de seguidores y obstinación luminosamente creativa, de esa que en nuestros creadores sobra.

Más allá de la falta de promoción y de las carencias materiales para poder desarrollar su trabajo, los creadores que a inicios de los noventa se agruparon bajo la égida del proyecto artístico *Te doy otra canción*, tenían en común el ser un conjunto de voluntades éticas que les impulsaban hacia delante. Como en materia de arte, con excepción de la experiencia del surrealismo, no suelen producirse rupturas dramáticas, ese movimiento de ¿trovadores?, con sus especificidades, viene a ser una suerte de continuidad de lo acontecido en los ochenta dentro de la segunda generación de la Nueva Trova. A inicios de los noventa, las afinidades éticas y estéticas apuntaban a cómo moverse, desde su condición de grupo social, en el contexto de la cultura del país, y de qué manera proyectarla. Une también a estos cantautores el hecho de ser una generación forjada íntegramente por la Revolución, pues nacieron de forma mayoritaria entre fines de los

años sesenta y principios de los setenta; ello implica haber recibido el alimento material y espiritual en el proceso revolucionario, así como el instrumental teórico (incluso, el del propio marxismo) para poder criticarlo.

Su educación, tanto general como especializada, no tiene precedentes, y les ha permitido una fluida comunicación con el resto del mundo que trasciende los límites geográficos del país. Por tanto, aprendieron a pensar con cabeza propia, y como generación abordan su realidad sin prejuicios, sintiendo el proyecto sociopolítico cubano de una manera mucho más íntima, si se compara con la de sus progenitores, por haber nacido en medio de esa circunstancia. Así, desde que irrumpen en el panorama artístico nacional, su visión es que nadie les estaba perdonando la vida porque no son culpables de los pecados del pasado. Tal grado de pureza, de alta eticidad y de radicalidad, resulta el mayor poderío emocional e ideológico que, desde el punto de vista cultural, poseen estos cantautores, como parte de la generación intelectual a la que pertenecen.

Entre las figuras vinculadas de forma directa o indirecta al proyecto *Te doy otra canción* existían estilísticamente diversas maneras de acercarse al proceso creativo. Desde el punto de vista musical, todos los discursos conformaban el del grupo como generación. Así, en aquel tiempo el lenguaje rock sobresalía en la obra de José Luis Medina y David Torrens; la balada rock en *Vanito* Caballero; el *grunge* en Boris Larramendi; el rap en Athanai; el legado de la música brasileña en las piezas de *Andy* Villalón; el eclecticismo en Luis Alberto Barbería, en el que los aires afrocubanos adquieren una dimensión mucho más universal; la atmósfera *folk* y *country* en los dúos *Superávit*, integrado por Raúl Ciro y Alejandro Frómeta, y *Hobby*, formado por *Pepe* del Valle y Carlos Santos; las formas clásicas de la trova tradicional en David Sirgado; o las melodías y acordes del *feeling* en Alejandro Gutiérrez.

Asimismo, se destacaba entre estos muchachos la presencia femenina: Tania Moreno proponía complejas mas hermosas estructuras melódicas y a la par transitaba por los senderos de hacer canciones para niños; por su parte, Heidi Igualada ofrecía finas piezas con un acabado trabajo guitarrístico; y Yamira Díaz

resultaba una de las propuestas conceptualmente más sólidas en el proyecto de conjunto, con el manejo de una poética sexista (desde una óptica feminista) no habitual entre sus coetáneas. Había también intérpretes de talla mayor como *Rochy Ame-neiro*, Nadia Nicola y Magilée Álvarez, quienes pusieron sus hermosas voces al servicio de cantautores del grupo.

A diferencia de las dos generaciones anteriores, desde el primer instante de su aparición a fines de los ochenta, en esta tercera se siente un notable gusto por las formas del jazz y una cierta influencia del mismo, en lo que incide la mayor presencia de cantautores con una formación académica como músicos (ejemplo: *Andy Villalón*, *Alejandro Frómata* y *Carlos Santos*). Otro rasgo que signó al grupo desde sus comienzos tiene que ver con el hecho de que en los citados autores se aprecia la recurrencia de la intertextualidad (que no el afán citatorio), es decir, la breve reproducción de fragmentos de textos o de motivos musicales de obras de otros compositores, técnica que fue empleada por *Superávit* en la orquestación de sus piezas y por *Boris Larramendi* en sus canciones de esos años. En sentido general puede afirmarse que ya para entonces la producción artística de todos estos creadores se inserta dentro de las tendencias de la vanguardia abordadas por la emergente generación intelectual nacional, no porque en ellos prevalezca lo experimental, sino por la búsqueda de caminos menos trillados para la cancionística del país, sin que en semejante manera de hacer deje de estar presente, de uno u otro modo, lo cubano.

Si bien lo auténticamente renovador de esta generación de cantautores está en la forma en que brindan su material artístico, el contenido no es menos importante. Como ya dijera hace un rato, en estos muchachos todos los discursos conforman *el discurso*, pero como grupo ponen de manifiesto que tienen mucho que ver con la plástica de los ochenta y con las llamadas zonas *freakies* y épica de la joven literatura de los noventa. Por consiguiente, cualquiera ha de deducir que las letras de las canciones de marcado acento ciudadano y fuerte compromiso con su hábitat más cercano e inmediato no son nada complacientes, ni exhiben una visión edulcorada de la realidad. Por tales textos desfilan balseros que se despedían de los suyos, madres que lloraban, las

jineteras del barrio o suicidas que decidían abandonar «el reino de este mundo».

Un aspecto que siempre genera polémica cuando se trata y acerca del cual los propios cantautores de esta generación no llegan a acuerdo, es el de si ellos son o no trovadores. Ciertamente, desde que *Pepe* Sánchez comenzara a desgranar acordes y melodías acompañado de su guitarra, en las postrimerías del siglo XIX, ser trovador ha sido mucho más que interpretar hermosas canciones, con finos textos, en la propia voz del creador, por demás ejecutante del instrumento de las seis cuerdas. Quien ha hecho suya la profesión, no por la firma de un contrato que le garantice una remuneración, sino por un fuego interno resumido en la palabra vocación, asume una actitud ante la vida, con todo lo dulce y amargo que ello pueda implicar. En ese sentido, cabe considerar a estos creadores como trovadores, y hasta pudiera incluirse en la categoría a gente como Paul Simon, Sting, Peter Gabriel, o hasta el mismísimo Bruce Springsteen.

No obstante, si se aplica un análisis estrictamente musicológico en la obra de los autores aludidos, se concluirá que los motivos recurrentes en el quehacer de varios de ellos poco o nada tienen que ver con el lenguaje trovadoresco. Si daban uso a la guitarra y a la voz para transmitir su mensaje² era por la imposibilidad de contar con otros medios sonoros para brindar la propuesta artística que sustentaban, pero en cuanto pudieron se integraron en formaciones como *Superávit* y *Hobby*, o armaron bandas como *Lucha almada*, *Cuatro gatos*, *Debajo o Goma loca*. Por otra parte, el propio término de cantautor, en su acepción de compromiso político y de adhesión a un signo ideológico o estético, desde hace años empezó a ser cuestionado.

² Vale acotar que el mensaje de estos autores e intérpretes veía reducido su alcance a los habituales asistentes a las casas del *Joven creador* y a quienes se pasaban de mano en mano casetes grabados siempre con pobres condiciones tecnológicas y que, por lo general, eran rechazados para su difusión radial, so pretexto de que el oyente medio no asimila un material acústico conformado por voz y guitarra, y sin la sonoridad del mundo de los teclados.

Aun con las ambigüedades que le atribuyen al término entendidos como Dennys Matos (2003-2004: 67),³ lo cierto es que, como asegura Julio Fowler (2004):

Se es cantautor porque se canta lo que se compone, por vocación, por el goce mismo de expresar un sentimiento, una emoción, una idea a través de esa forma musical que es la canción; luego por convicción, por oficio, por la necesidad de comunicar un mensaje ya sea reflexivo o festivo en un diálogo franco y abierto con su tiempo, con la vida, con la tradición y sus posibles rupturas, y del cual nace la naturaleza del compromiso elegido.

Pese a que lo verdaderamente trascendente en la creación artística resulta ella en sí misma, y no las etiquetas con las que se le encasilla, para inicios de los noventa se imponía la búsqueda de una denominación que identificase los nuevos modos de asumir la canción, que no se corresponden con los viejos o tradicionales moldes de clasificación. Así, apareció el término de Canción Cubana Contemporánea para nombrar este tipo de propuesta en la que interactúan múltiples componentes, entre los cuales, si bien la potencia del rock deviene fuerza motriz, también está la presencia del songo, el pop, la salsa, el rap, el guaguancó, el *reggae*, la timba, el son, la guitarra flamenca, la guaracha, el bolero..., todo fusionado coherentemente.

En lo referido al plano textual, hay creadores que tratan de testificar de forma explícita el caos contextual que ha envuelto a la sociedad cubana de los noventa, mientras que otros no quieren hablar de manera conflictiva en relación con su entorno, y para

³ Entre ellas, asociar el término cantautor a: estereotipo de carácter político e ideológico y no de acuerdo con la práctica del oficio en sí mismo; actitud comprometida con las causas de los pueblos oprimidos; identificación con un ideario de izquierda; y apego a una estética signada por el elemento poético-reflexivo de los textos. A pesar de esas ambigüedades, el propio Matos utiliza el término con fruición en sus muchos y buenos textos a propósito de la temática.

nada tienen interés en abordar todas las zonas problemáticas de la realidad local, lo cual no significa que haya una despreocupación ético-político-social. De forma por lo general un tanto oblicua, o mediada por constantes humanas de raigambre universal, a través de sus creaciones, la canciónística nacional participa del debate llevado a cabo en Cuba durante los últimos años, pero lo hace desde una perspectiva que trasciende determinadas contingencias epocales, pues la mayoría de los miembros del movimiento pretenden ir más allá de específicas coordenadas de espacio y tiempo.

En la proyección individual de cada artista no se debe obviar el hecho de que en la sociedad cubana anterior a los noventa se quiso imponer por muchos años un modelo conductual o un único canon valorativo en cuanto al proceder de los individuos, lo cual llevó a que representantes de esa generación finisecular, a la que la Revolución enseñó a pensar con cabeza propia, adoptasen una actitud cínica para oponerse al proceso de estandarización a que de cierta forma eran sometidos.⁴ Si algo pudiéramos deberle al Período Especial sería el hecho de haber constatado nuestra esencia heterogénea, en contraste con la visión homogeneizadora heredada del modelo de socialismo de las naciones de Europa del Este y en particular de la Unión Soviética.

Estos jóvenes creadores, muchos de ellos nacidos después del I Congreso del PCC en 1975, socializados en las penurias y el cinismo de la última década del pasado siglo en Cuba, encontraron la mesa (mal) servida y nadie les preguntó qué deseaban comer, ni cómo hacerlo. Es probable que por lo anterior y porque los jóvenes se parecen más a sus épocas que a sus padres, exponentes de la Canción Cubana Contemporánea asumieran una agenda presentista e inmanentista, sin menoscabo de otras definiciones ideológicas. Resulta una agenda que habla de una generación profundamente aburrida y que intenta controlar su vida cotidiana y ser feliz sin tener que esperar

⁴ En el caso de Cuba, si se puede hablar de un cinismo artístico es porque este existe a nivel social. Téngase en cuenta que el cinismo es autoprotección pues cuando se comulga con el contexto se evitan riesgos.

mucho tiempo. Debe quedar claro que en esencia no se trata de una posición frente a un sistema político sino, sobre todo, una nueva visión cultural, resumida en una frase del dúo *Buena Fe* en su canción titulada «Propuesta», perteneciente al disco *Arsenal*: «La censura no conviene para el derecho de autor».

Para intentar comprender la compleja urdimbre tejida alrededor de la explosión de jóvenes cantautores que tuvo lugar a inicios de los noventa, hay que partir del hecho de que en Cuba el decenio de los ochenta fue testigo de una eclosión artística sin precedentes en la historia nacional. Todo el sedimento de una organización sostenida de la educación en el país, y en particular de la enseñanza artística (por encima de las limitaciones y defectos que haya tenido), se recoge de una manera nítida en esos años. Ese talento emergente, en buena medida por su gran cantidad, no puede encauzarse en el ambiente social prevaleciente de la forma más adecuada dentro de las estructuras de instituciones y organismos que tenían entre sus tareas la de propiciar –de algún modo– posibilidades a los jóvenes.

Así pues, a esas alturas de los noventa, cualquier analista del tema podía formularse la misma pregunta que se hiciera un lustro atrás: ¿qué otra alternativa con posibilidad concreta de realización poseían en el país los jóvenes cantautores, si no era el limitado espacio que ofrecía la Asociación *Hermanos Saíz*? Puede que hubiera quien desarrollase su propuesta artística con independencia de dicha organización, e incluso fuera de las otras instituciones culturales, pero en cualquier caso sería la excepción de la regla, lo cual a fin de cuentas es su confirmación.

Una mirada retrospectiva a aquel momento pone de manifiesto que el modelo cultural cubano, aunque en su formulación se ha caracterizado por ser explícito, no siempre ha resuelto las vías ejecutivas más eficientes para su realización porque, como dijera Carlos Rafael Rodríguez (1988: 8) en su magistral intervención durante el IV Congreso de la UNEAC en 1988: «(...) lo que nos han faltado no son las definiciones y las líneas de políticas (...). De lo que hemos carecido es de la capacidad para ponerlas en práctica».

Con absoluta sinceridad, creo que no es hasta finales de 1999 cuando, en la política y en el sistema cultural cubanos, empie-

za a abrirse paso la concepción de que un modelo es siempre una abstracción de lo real y no lo real en sí. Se comprenderá, pues, que todo juicio valorativo que se emita a partir de él –en tanto abstracción– y no de su referente –en tanto situación real– (justo lo que ocurría hasta dicha fecha) nos conduce a la trampa de la inexactitud o al espejismo triunfalista. Por un largo tiempo, para muchos en nuestro país la «medida» del desarrollo cultural cubano estaba en los postulados generales de la política cultural que le sirve de modelo, y no en el sitio en el que se ubica el conjunto de manifestaciones de la cultura que interactúa en la sociedad.

A partir de esta abstracción, el deber-ser, aún irrealizado –aunque no por ello irrealizable–, de una cultura en perenne transformación como la nuestra, suplantaba la situación real y nos privó, en no pocas ocasiones, de una aproximación fundamentada desde el punto de vista científico al significado cognoscitivo, objetivo del juicio histórico sobre la cultura. En casos como este, en el cual el uso apreciativo del concepto de cultura suplanta el enfoque descriptivo, no es extraño que se identifique de forma equivocada desarrollo cultural con mayor instrucción, obviándose el resto de las manifestaciones socio-culturales que no solo se caracterizan por tener también una existencia cultural (economía, tecnología...), sino porque además condicionan el avance o retroceso en ese vasto ámbito.

Como ha comenzado a ponerse de manifiesto, en particular desde el 2000 hacia acá en Cuba, la sociedad en su conjunto –y no una parte de ella– está involucrada en la esfera de la cultura. De ahí que determinados factores del desarrollo social y económico sean de manera indirecta o directa correlativos al desarrollo cultural. Soy de la opinión de que este resulta el matiz que permite arrojar luz acerca de la unidad existente entre los factores históricos y los culturales al hablar de las producciones artísticas más polémicas de los últimos veinte años en nuestro medio. Pienso que solo una comprensión global del problema de la cultura, basada en una metodología científica e incluso en una interpretación filosófica –que sin duda existe–, permitirá ocuparnos con mayor exactitud y el mínimo de prejuicios y prejuicios de los matices problemáticos que han venido

caracterizando algunas zonas de nuestra cultura espiritual, especialmente el subsistema de la cultura artística.

Semejante enfoque es el que me lleva a la conclusión de que el dilema al que los muchachos aglutinados en el proyecto *Te doy otra canción* se enfrentaron radicó en la cuestión de que, aun si las instituciones culturales cubanas cumplieran a la perfección las funciones para las cuales en teoría están diseñadas, eso no significa que determinado grupo vea reflejados en ellas sus intereses particulares. No se puede soslayar que las instituciones (cualesquiera que sean y no solo por ser) dependientes del Ministerio de Cultura responden a intereses generales, a funciones esenciales y a una razón de ser dentro de su contexto. Mas por encima de la necesidad de que en Cuba se asumiera la importancia de propiciar y promover la obra de la novel generación, entre la que se incluye la de los cantautores, estaba también todo un sentido de trascendencia política, y entiéndase el término no solo en su acepción inmediata o como una política determinada, sino en una proyección nacional como país.

Hoy resulta evidente que la enorme explosión cultural de los ochenta creó –por vez primera en Cuba de 1959 a acá– la posibilidad de que a finales de dicha década se originaran grupos que actuasen fuera de cualquier espacio público. Se hizo frecuente la reunión de la gente más en su casa que en otro lugar, con lo que en un momento prevalecieron los espacios privados sobre los públicos.⁵

Aunque es legítimo que una generación de creadores tenga la posibilidad de reunirse para intercambiar en la sala de un hogar, ello no debe ser resultado ni lógica reacción ante la imposibilidad de presentarse en un espacio público. Eso generó una marginalidad en esferas de la joven creación artística y un tuerce o deslinde en la búsqueda del camino, como en el caso de los aglutinados en torno al proyecto *Te doy otra canción*, no tanto

⁵ Entiéndase domésticos y no en los mismos términos tradicionales del capitalismo, o sea, iniciativa de propiedad o patrimonio privado a diferencia de los poderes públicos.

fruto de la voluntad de tales creadores, sino producto de las consecuencias o las circunstancias que les tocó vivir, así como expresión del ingenio para la supervivencia de ciertas poéticas al borde y principios de alternatividad.

La mencionada marginalidad apuntaba al hecho de ser un arte que existía fuera de los espacios institucionales, y que hereda de los lejanos primeros años de la Nueva Trova aquel comportamiento rebelde a modo de expresión de una cultura diferente a un discurso general que, por oficial, pecaba de ser en demasía oficioso. Si algo quisieron hacer estos jóvenes cantautores fue tener acceso a los principales espacios que legitiman una propuesta artística, y si no lo hicieron se debió a la impericia, intolerancia o indiferencia de quienes tenían en sus manos el control de las instituciones culturales. Aunque en el proyecto político cubano nunca ha estado la marginación de las jóvenes generaciones en la cultura, en la práctica tan desafortunado fenómeno comenzó a suceder a finales de los ochenta, en relación con la emergente promoción de artistas de la plástica y con el grupo de escritores que, desde publicaciones como *El Caimán Barbudo*, *Naranja dulce*, *La Gaceta de Cuba* o *Albur*, intentaron ejercer el pensamiento, vaticinio del despertar de la ensayística nacional producido en los noventa, luego de tantos años sumida en el más profundo letargo.

Resulta triste asumir el hecho de que esta nueva generación, buena, mala o como sea, sería el rostro intelectual de la Patria en el siglo XXI (expresión esta acuñada por el poeta, periodista y amigo Bladimir Zamora) y, tal como iban las cosas, lo que se estaba creando era un rostro marginal, cuando lo correcto era que fuese un rostro con posibilidades de expresarse en un espacio público y que desde ese instante viniera sintiendo su responsabilidad como grupo social en Cuba. A tenor de cuanto aquí se ha expuesto, se comprenderá por qué entre los cantautores que estaban agrupados en el proyecto *Te doy otra canción* se fue generando un sentimiento de profunda frustración que los llevó hacia una postura contestataria, la cual se pone de manifiesto en varias canciones incluidas en discos como *Vendiéndolo todo (Bis Music)*, de Vanito Caballero y Alejandro Gutiérrez con el grupo *Lucha almada*, y *Habana oculta*

(*Nubenegra*), compilación de ocho intérpretes que en su inmensa mayoría procedían de la peña de 13 y 8.

Uno de los exponentes de los cantautores pertenecientes a la generación de los noventa y que, en buena medida gracias a la formación académica recibida en el conservatorio, con mayor celeridad maduró como músico, David Torrens, pasado el tiempo de los sucesos referidos, hace un comentario que me parece muy atinado (González, Liliana y Yey Díaz de Villalvilla, 2002: 27):

Esta generación nuestra fue completamente contestataria. Aunque después pudo ser un poco más reflexiva, no dejó de ser una relación que... mejor de lejos. ¿Para qué engañarnos?, el primer disco era una cosa que se tuvo que materializar fuera, *Habana oculta* estaba muy caliente.

Grabado en agosto de 1995 en un improvisado estudio habanero denominado de forma significativa *El cuero*, por encargo del sello español *Nubenegra*, *Habana oculta* es un disco que viene a colmar las esperanzas y anhelos de un grupo de cantautores cuya propuesta artística no había sido tomada en cuenta por las disqueras nacionales ni por ninguna de las dependencias del Instituto Cubano de la Música, pese a los valores que la misma encerraba y a que el grupo de creadores ya contaba con una audiencia subterránea que hacía años los seguía atentamente.

El diapasón musical cubierto por este fonograma es diverso y capaz de sorprender tanto al escucha foráneo que por vez primera se enfrentase a la otra cara de la música en Cuba, como al oyente nacional que por prejuicios o desconocimiento no supiera del trabajo que, al margen de las instituciones encargadas de legitimarlo, venían desarrollando jóvenes como los aquí registrados, quienes encontraron en los también músicos Gema Corredera y Pavel Urquiza a un par de personas que apostaron todo el tiempo por el modo de hacer de la emergente generación. Debido a la comunión de intereses, hicieron cuanto estuvo a su alcance para que, desde Madrid, *Nubenegra* asumiera un proyecto como el de *Habana oculta*. Vale señalar que los

vínculos de Gema y Pavel con varios de los creadores compilados en el álbum datan de inicios de los noventa, cuando el dúo incorpora a su repertorio piezas como «Habana 1905», del guanabacoense *Pepe del Valle*, y «Tú me amas», de *Andy Villalón*.

En relación con lo que representan Gema y Pavel para el despegue de este grupo de cantautores, uno de ellos, el tunero *Kelvis Ochoa*, en entrevista concedida a *Élsida González* (2002) ha declarado:

Todos los tenemos mucho respeto a Gema y Pavel, y sabíamos que nos iban a llevar por un camino «vola'o», nunca tuvimos la duda y era la primera experiencia (de ir así). Ellos decían así y es lo que es, también se arriesgaron a eso, no tenían nada que ganar; ellos estaban aquí en Madrid trabajando, tenían discográfica, estaban produciendo música, que es lo que les gusta, y estaban bien. Fueron allí a buscarnos y eso es pasión...

Al ofrecer una valoración del CD *Habana oculta*, a propósito de la multiplicidad estilística atrapada en el álbum, el crítico y difusor radial *Juanito Camacho* (1995: 28) escribió:

Si se aprecia con atención todo lo que acontece en *Habana oculta* se advierten enseguida varias tendencias: un refinado estilo de canción casi *folk* con elementos de son que practica *Pepe del Valle*; rock de inspiración latina y aproximación «callejera» en las piezas de *Boris Larramendi* y el grupo *Debajo*; fuertes influencias de la música brasilera en las composiciones de *Andy Villalón*; el lenguaje rock que reaparece por igual tanto en *Cuatro gatos* como en lo que proyecta *José Luis Medina*, aunque cada uno lo exprese de modos bien distintos; la línea difícil de clasificar de un dúo como *Superávit*; la magia de las melodías y los textos de un sensible solista como *Carlos Santos*, todo eso y más, que a ti, amigo, te toca descubrir.

Penosamente, tras la realización del disco *Habana oculta* se cumplía el pronóstico que yo había dado en una ponencia presentada en la emisión del evento *Los días de la música* correspondiente a 1994 y publicada luego desde las páginas de *El Caimán Barbudo* (*Borges-Triana*: 1994), en cuanto a que el

inadecuado tratamiento de la proyección artística y de las preocupaciones de esta generación de cantautores, así como de toda una zona de jóvenes músicos pertenecientes a la escena nacional de carácter propositivo, traería como consecuencia una diáspora errante por vaya uno a saber qué esquina del mundo. Así, empezó a tener lugar un proceso migratorio temporal o definitivo de un numeroso grupo de creadores musicales que, entre otros sitios, han pasado a radicar a lugares como el D. F. de México, Nueva York, Miami y en especial España, donde se destaca la concentración de un nutrido núcleo de cantautores en las ciudades de Madrid y Barcelona.

Ello resulta expresión de una contradicción: si bien la canción pensante es un producto cultural imprescindible de la nación cubana de hoy, un instrumento de promoción de hegemonías culturales y un espacio de confrontación con la sociedad global y uno de sus principales vicios, «la entronización de la bobería» (expresión acuñada por Fernando Rojas Gutiérrez en su período como director de *El Caimán Barbudo*), aún está por resolver la reiterada incompreensión del público, la crítica y las instituciones ante el advenimiento de cada nueva promoción de trovadores, que ha llevado a que en la actualidad buena parte de la obra de este movimiento se haga fuera del país.

De rosas y de espinas

Entre 1995 y 1997, las filas de los jóvenes cantautores en la ciudad de La Habana se vieron notablemente afectadas en virtud de la salida al extranjero de un numeroso grupo de figuras que por entonces eran los principales protagonistas de los espacios que en la capital cubana difundían ese tipo de quehacer sonoro. Ello trajo, como lógica consecuencia, un vacío que de inmediato fue necesario llenar con otra promoción de juglares pertenecientes a la propia generación de quienes se habían marchado y que ya venía haciendo sus pininos pero que, a decir verdad, no había madurado lo suficiente como para asumir semejante responsabilidad.

Como en este asunto todo (o casi todo, que no es lo mismo pero es igual) está por decir, hay que señalar que entre los encargados de buscar «el relevo» hubo un enfoque habano-centrista a la hora de seleccionar, el cual les impidió que se percatasen de que en otras provincias del país había varios trovadores y/o cantautores que sí estaban aptos para empeños mayores. Algunos de estos creadores, decepcionados por la recepción del entorno a su propuesta, poco después también optaron por marchar al extranjero.

En correspondencia con lo anterior, las figuras convocadas por la Asociación *Hermanos Saíz* en ese momento de transición se vieron involucradas en proyectos que –como el acto central en Santiago de Cuba por el natalicio de José Martí o el encuentro de músicos cubanos y estadounidenses bajo el nombre de *Music Bridge*– excedían con creces sus posibilidades artísticas, lo cual les acarreó como consecuencia un aluvión de críticas, tanto por parte de los seguidores habituales de dicha escena, como por espectadores eventuales de la misma, y el consiguiente deterioro de su imagen pública. Al respecto, Ariel Díaz (2005a), partícipe directo de aquel proceso, comenta:

Milagrosamente, aparecieron artículos e invitaciones a tocar en cuanto guateque, acto y presentación de revista hubiera. Nos hicieron hasta un cancionero y prematuramente fuimos identificados como generación, de una manera excluyente e irresponsable. El precio de la ola mediática lo pagamos todos en el acto central por el natalicio de José Martí, en el Cuartel *Moncada* de Santiago de Cuba, este sí transmitido en vivo por los dos únicos canales de televisión donde, entre la mala dirección y los papelazos propios de nuestra inexperiencia, nos hundimos frente a la audiencia nacional, tanto que todavía arrastro fango en los zapatos.

Otro de los participantes en los sucesos relatados por Ariel Díaz, el también trovador Silvio Alejandro, en una entrevista que me concediera (Borges-Triana: 2006) ofrece su punto de vista alrededor de lo que, al margen de sus intenciones posiblemente loables (entre los cantautores participantes hay consenso), se

considera una franca operación de manipulación cultural en aras de la dilucidación de algunas pugnas institucionales:

En primera, debo decir que todo eso ocurrió con nuestro consentimiento. En aquel momento nos pareció conveniente prestarnos para cuanto se estaba armando alrededor de nosotros. Hoy pienso que nos condujeron por el camino del «pecado», del egoísmo, porque un proyecto como el de *Cantores de la rosa y de la espina* fue sectario, excluyó a muchos que pudieron estar ahí y haber dado con su participación otro alcance a la idea. Realmente, en la medida que supimos, nosotros lo aprovechamos. Pienso que ninguno de los que nos involucramos en aquella historia estaba listo para desempeñar bien el papel que nos pidieron que jugásemos, aunque tampoco nadie de forma específica nos pidió que jugásemos tal o más cual papel. Fue algo que sucedió de formas diferentes e, incluso, en contactos con distintas instituciones. La rivalidad invisible entre las instituciones que estaban detrás del proyecto atentó contra la propia organicidad de lo que deseábamos hacer nosotros. No obstante, creo que al final también fue bueno lo que nos pasó, porque cuando uno tropieza con los muros altos de la vida, con los problemas, se aprende de lo que nos sale mal. Y hasta se llega a modificar la dirección a partir de ciertas experiencias. Aun así, el proyecto *Cantores de la rosa y de la espina* nos propició días intensos, que nos unieron a todos nosotros y nos hicieron conocernos más e interactuar desde la creatividad. Aprendí de cuantos por entonces me rodearon y con los que desanduve el país. Para mí, eso siempre será positivo. Quizás los otros no lo aprecien así, no lo sé, pero por ahí mucha gente empezamos a hacernos amigos en las buenas y en las malas. Quiero pensar que los excluidos de aquella experiencia, al paso del tiempo nos perdonan por involucrarnos en algo que no estaba bajo nuestro control, pero de lo que tampoco me quiero exculpar. Fuimos «cantores de la rosa y de la espina» y tuvimos un cartel que nos hizo Alfredo Rostgaard, a partir del mismo que él hiciera para lo de la *Canción protesta* en los sesenta, pero ahora con una ramita que le nacía una rosa con otra espinita, y parece que a la espinita se le fue la mano...

Con el manifiesto propósito de diferenciarse de sus compañeros de generación, la mayoría de los cuales no se identificaba con el término de trovador, por considerar que el mismo limita

a una determinada forma de expresión y que implica un enfoque reduccionista en los intereses de personas que se sienten músicos en toda la extensión de la palabra, en este otro grupo de creadores (dado a conocer en un primer momento bajo el apelativo de «cantores de la rosa y de la espina») se retoma el concepto de trovador (con la vuelta a la guitarra), y además se percibe que musicalmente la herencia del legado de lo que fuera la Nueva Trova, y en particular de su primera generación, está mucho más presente. En tal sentido, véase el criterio que al respecto expone Carlos Lage (López, 1997: 9), destacado integrante de la promoción:

(...) Pero no nos quedamos en Vicente, Silvio y Pablo, sino que escuchamos todo lo que aparecía, aunque es evidente que tratamos de mantener el espíritu de la primera generación.

(...)

A partir de la segunda hubo una disociación muy grande y los trovadores empezaron a hacer cosas raras por ahí. Se podía ser trovador, pero había que ser cantautor. Muchos escogieron otras vías: Santiaguito con el *rock and roll*, Edesio con sus máquinas. Se empezó a perder la esencia de la trova como género, de la trova tradicional, madre de la Nueva Trova.

En un creador como Yhosvany Palma, uno encuentra temas como «Nieve de Madrid» y «Como duele la juventud», que recuerdan mucho el estilo de la Nueva Trova, sobre todo por su manera de contar lo cotidiano. Lo mismo cabe afirmar de una pieza como «Nancy», de Fernando Bécquer, compuesta desde el prisma musical en el puro estilo setentón del aludido movimiento, pero con una poética de nuestro tiempo. Semejante tendencia es una necesidad de los miembros de la promoción, lo que no quita que sea una manera de identificarse con la primera generación de la Nueva Trova. Como afirmara el mencionado Yhosvany Palma (López, 1997, 9):

Seguimos en la misma cuerda, con la diferencia de que esta tercera generación representa una continuidad más especial que la que en

su momento tuvieron la primera y la segunda, o entre 13 y 8 y la primera. Estamos como reparando el puente que se rompió en determinado momento.

Un rasgo que resalta en esta promoción es el apego especial que de conjunto experimenta por las peñas, esos espacios que –al margen de la carencia material– siempre han luchado por promover determinado tipo de propuesta cultural. En dicho sentido, Ariel Díaz afirma (2005a):

Así recuerdo la peña de José Antonio en la Casa de la Amistad de Paseo; la peña de la Biblioteca Nacional creada por Vicente Feliú; el espacio de Ireneo García en el Instituto Internacional de Periodismo *José Martí*; *El fandango del candil* de Jorge García en el *Patio de María*; la peña de 12 y Malecón, que llevaban *El Ruso* y Julio Hernández; la Peña del piso 8 de la beca de F y 3ra., que hacía el grupo *Humoris causa*; la del cine *Mara*; la de casa de *Macho Rico*; la de Juan Carlos Pérez en la discoteca del Pabellón *Cuba*; la de *La Madriguera*; el célebre *Trevolico* del Colegio de Arquitectos; el teatrillo de la Sinagoga de 17; la sala *Talía*; la galería *Juan David del Yara*; la peña de Andrés Cárdenas en la Casa de la FEU; *Juego de malabares*, en la Fragua Martiana; la etílica *Trova sin trabas* de la UNEAC, en pie hasta hoy; en Santa Clara *El Mejunje* y *La Trovuntivitis*; además de la glorieta del parquecito de H; los bancos del parque del cine *Acapulco*; los del parque del *Quijote* pasando por el muro del Malecón. Mención especial para el Festival *Longina* de Santa Clara, las *Romerías de Mayo* de Holguín, activos hervideros de música y cultura, y el *Café cantante* del Teatro Nacional.

Cuestionado a propósito del apego de muchos trovadores por las peñas, un integrante del grupo visualizado hacia mediados de los noventa, Axel Milanés (López, 1997: 10), comenta:

Siempre le he visto varios objetivos: uno, contrarrestar la falta de difusión de la trova. Hay un determinado público dispuesto a seguirnos en las peñas y se convierte hasta en nuestros divulgadores. Dos, que desarrolla el sentido de pertenencia por el grupo, y se convierte en un gran ejercicio para el artista, eliminando el miedo escénico, retándote.

Nombres como Samuel Águila, Fernando Bécquer, Ihosvany Bernal, Diego Cano, Silvio Alejandro, Ariel Díaz... hacia el año 2000 empiezan a figurar en diversas compilaciones discográficas de noveles cantautores. Así, sus temas aparecen en los fonogramas: *Antología 1*, *Cuerda joven*, *La impúdica es la guitarra* y *Antología 2*, registrados en vivo a propósito de los conciertos *A guitarra limpia*, espacio organizado por el Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*. En relación con dicho ciclo de presentaciones, es conveniente resaltar que un acercamiento al devenir histórico de la más reciente producción de una canciónística de carácter propositivo en Cuba, no ha de soslayar que, por muy diversas razones, durante los años noventa fueron desapareciendo en la ciudad de La Habana los sitios donde se presentaran de manera sistemática propuestas de corte trovadoresco.

Tal carencia afectó por igual a los cultores del género –que a duras penas encontraban lugares donde actuar–, como a los que gustamos escuchar los decires de un hombre acompañado por una guitarra y portador de una de nuestras más legítimas tradiciones, en la que siempre se ha cantado al amor, a la patria, y se ha reflexionado en torno a la realidad circundante del creador. Se comprenderá, pues, que en semejante infausto panorama, la aparición del Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau* como una opción donde trovadores y trovadictos pudiésemos darnos cita, devino suerte de oasis en medio de un desierto. Si a lo antes expuesto se añade que de las presentaciones en los espacios *A guitarra limpia* y *Puntal alto* se han editado en un primer momento casetes, y luego discos, para ser comercializados en moneda nacional y, lo que resulta fundamental, conservar una memoria sonora de nuestro tiempo, estaremos entonces en condiciones de calibrar la dimensión histórico cultural del trabajo emprendido por la institución.

El quehacer sostenido del equipo encabezado por Víctor Casaus y María Santucho, me corrobora en la idea de que el tiempo ha evidenciado la necesidad de que el Ministerio de Cultura se sienta a revisar las estructuras de muchas de las entidades culturales de nuestro país. La mayoría de ellas fueron diseñadas hace ya décadas, cuando las circunstancias en Cuba y, en general, en el mundo en que nos movíamos, eran otras. De ahí que no pocas de tales instituciones resulten en la actualidad

sencillamente inoperantes y solo caldo de cultivo para que en las mismas florezca, en el mejor de los casos, la inercia y, en el peor, la burocracia, ya sea la de la vieja estirpe o la de la nueva escuela. Empero, lo más dañino de las instituciones no es que se hayan quedado en marcos burocráticos que impiden que el arte respire a su aire, sino que han inyectado en muchos creadores cubanos esa suerte de fetichismo de la dependencia institucional.

El modelo de gestión y promoción cultural que ha establecido el Centro *Pablo*, un lugar con una muy reducida plantilla, escasos recursos económicos pero, eso sí, con muchísimas ganas de hacer y con la eficiencia como bandera, debería empezar a ser objeto de estudio por quienes dirigen buena parte de las instituciones de la esfera y que, en no pocos casos, con posibilidades económicas infinitamente superiores y un elevado número de personal, ni por asomo pueden compararse en lo hecho al concluir un año de trabajo a lo llevado a cabo por dicho Centro, un lugar en el que se respira respeto por el artista, algo que tanto falta en otros sitios.

Por los años de cambio de siglo, en materia de discografía hay que mencionar la edición de *Antología de la Nueva Trova* (EGREM), cuyo cuarto volumen se dedicó a esa promoción de juglares que sale a la palestra entre 1995 y 1997. Lamentablemente, la factura del fonograma dejó mucho que desear. Una muy destacada producción de esta promoción es *Souvenires del futuro (Columna Música)*, realizada por Karel García y Carlos Lage en España (dos de los miembros del grupo que con mayor celeridad maduraron), y de la cual Humberto Manduley (2002a) ha expresado:

(...) este debut discográfico al cabo de tantos años se ejerce desde un criterio de madurez, pasados los primeros tiempos de entusiasmo y despiste. Ahora funcionan como dúo en este álbum de esencias troveras que hace todo lo posible por sacudirse algunos de los lastres de la etapa formativa. Concebido a partes iguales (seis canciones de cada uno), la mayoría de los arreglos corresponden a Carlos Lage quien, con el empleo mínimo de la percusión, logra que el peso principal recaiga en las voces y el efectivo trabajo de guitarras. En este punto sobresalen no solo las figuras melódicas y acompa-

ñamientos, sino también los pasajes solistas donde es posible reconocer la influencia flamenca en la pulsación. Las raíces cubanas están ahí, por medio de recurrencias al son y al lirismo de la Trova (llamada) tradicional como en «Adjetivos de mujer», pero el resultado anda más próximo a un tipo de canción universal (que no globalizada).

De entonces a acá, estos trovadores, así como otros vinculados al Centro *Pablo*, han experimentado un sostenido proceso evolutivo. De ello resulta ejemplo Silvio Alejandro, quien nos propone una canción de marcado acento lírico, en la que predomina un lenguaje de carácter introspectivo. Él es de los creadores que nace en la muy accidentada época de los noventa, momento difícil pues fue una etapa en la que se deconstruían muchas cosas. Tal situación de inicio le provoca (como a otros miembros de su promoción) un alto grado de confusión, y del único modo que pensó poder salir de esa especie de *shock* fue buscando en los pilares más establecidos.

He ahí la razón por la que en sus comienzos se identifica mayormente con la obra de figuras pertenecientes a la primera generación de la Nueva Trova. Por supuesto, en el camino escuchó y se contaminó (para bien suyo) de todo tipo de música, y hoy hace canciones mezcladas con diversos géneros y estilos, sin dejar de crear composiciones muy trovadorescas. Como artista, él tiene la capacidad para idear recitales que trascienden la mera sucesión de temas, para ofrecer un determinado concepto como mensaje, con un discurso textual que por diferentes caminos llama a la reflexión en torno a historias o personajes de nuestro tiempo.¹

Otro de los nombres más activos dentro de la escena de la Canción Cubana Contemporánea en la capital es Inti Santana. Su obra da testimonio de una cancionística en la que el elemento urbano desempeña un rol protagónico y en ella hallamos frecuentemente escenas de nuestra propia existencia. En general, sus temas son de los que nos llaman a pensar, con búsquedas en el plano armónico y exploración de tiempos muy diferentes,

¹ Para una más amplia información acerca de este artista, revisar Díaz (2005b).

incluso en una misma canción.² Creo que uno de sus mayores aciertos estriba en que, sin renunciar a eso que suele llamarse las raíces, sus miras trascienden los límites insulares. Porque si hay alguien entre los tantos trovadores y/o cantautores que proliferan en nuestra escena que apuesta por una hibridación total en su quehacer, a no dudarlo, una de las primeras figuras que habría que mencionar es a Inti Santana, quien al componer echa mano lo mismo a elementos de la trova tradicional, el son, el jazz, el rock, la música brasileña, árabe o caribeña, para entregarnos un raro pero muy apetecible cóctel en nuestro contexto.

En el caso de Diego Cano, estamos en presencia de una de las mejores voces del país, no solo de la trova, con potencialidades increíbles, gran coloratura y un excelente registro. Acerca de su quehacer, el narrador Eduardo Frías (2003) ha escrito:

Desde una brisa fresca, «¡Oh Maureen!», hasta este cambio de viento, Diego Cano ha madurado mucho sus temas, algunos de los cuales son antológicos en la joven nueva trova cubana. Temas como «Rosi», «Ojos de pradera», «Tiempos de deshojarse», «Equilibrio» y «Señales», vuelven en este concierto *Cambiar el viento*, gracias al Centro *Pablo de la Torriente Brau* y *A guitarra limpia*, para mostrarnos la obra de este trovador.

Para tener una idea de por dónde se mueven las inquietudes de Diego Cano al componer, reproduzco a continuación el texto de su canción «Cambiar el viento»:

Quando las voces del infierno lleguen a tu puerta,
cuando no tengas más remedio
y quieras reventar,
si las ideas de las gentes
ya no te concuerdan,
cuando despiertes y te sientas como un animal,
debes cambiar el aire que respiras

² Para mayor referencia, ver Díaz (S.F.).

debes cambiar el viento.
Si las mañanas salen negras
y el día es fatal
si la distancia cambia el tiempo
no debes llorar.
Cuando la brisa ingenua sople
y traiga otra noticia.
Si el alma no perdona
pronto deberás saltar.
Debes cambiar el aire
que respiras
debes cambiar el viento.

Por su parte, Fernando Bécquer es un trovador que se despoja de todo formalismo en los escenarios, y apuesta por una actitud lúdrica ante el hecho artístico, con piezas en las que la picaresca es esencial.³ Mientras tanto, Ariel Díaz evidencia la influencia de la mejor literatura en sus textos, los cuales poseen una multiplicidad de valores poéticos y demuestran el dominio de las distintas estructuras del verso. Si bien puede asegurarse que durante años, como rasgo común con sus compañeros de promoción, el universo temático de Ariel estuvo caracterizado por una mirada introspectiva del individuo, y lo social quedaba al margen o muy tamizado, resulta curioso cómo, sin violar límites fijados en nuestro entorno para que una obra de arte se lleve a cabo, varias de sus composiciones describen la actual realidad cubana de un modo que evidencia lo mucho que, en su condición de creador, ha tenido que aguzar todos los sentidos para no caer en el ámbito hartado manipulado de la política y, a la vez, reflejar los claroscuros de nuestra existencia, en la que la política (o lo político) resulta parte activa y permanente.

Lo significativo, desde mi perspectiva, está en el hecho de que Ariel ha encontrado la fórmula para que sea el oyente de sus

³ Para mayor información, se recomienda Medina Llanusa (2005).

temas quien decida hacer o no las asociaciones políticas, por medio de la decodificación del discurso metafórico por el que se decanta. En su más reciente producción han aparecido canciones marcadas por un acerado filo social, como acontece en las piezas «La orilla de las ganas», «Hacheros», «Clasificados» y «Quiero decir», tema este del cual transcribo su texto:

Quiero decir
tantas cosas que se me atragantan
y desesperan.
Quiero decir
tanto que me caigo sentado
sobre la acera.
Líquido que baja por la pared
anuncia mejor vida para después
y yo en este cuarto cerrado
y sin ventanas.
Subiendo mi cuerpo en el carrusel
viajando al mismo sitio que abandoné
cuánto movimiento perdido
cada mañana.
Quiero decir
lo que pueda y hasta donde
permita la casa.
Quiero decir
por encima de este silencio
que nos atrasa.
Colgando en un hilo de la verdad
a la hora que tijera suele cortar
en medio de los que no duermen
ni están en vela.
Quiero decir
aunque me duela.
Decir en la cama y en las afueras
encima del fin, sobre la escalera.
Donde haya razón o quede sin ella
donde se haga largo el mar.

Quiero decir
aunque no me escuche la oreja
que santifica.
Quiero decir
aunque la mordaza de seda
se justifica.
Palabras de primera necesidad
cuentos de camino por revisar
consigna de no pasarán
por esta frontera.
Seguimos hablando contra la puerta
cerrada por decreto y uso de fuerza
dejando rendija pequeña
para escuchar.
Quiero decir
aunque nos duela.
Decir en la cama y en las afueras
encima del fin, sobre la escalera.
Donde haya razón o quede sin ella
donde se haga largo el mar.
Quiero decir...
Quiero decir
que toda la razón no está
de mi lado.
Quiero decir
que la imaginación
no nos ha faltado.
Bebiendo del néctar que da el poder
dulce como el sueño de merecer
te dejas llevar por el ritmo
de las quimeras.
Quiero decir...

Alguien que en particular se destaca por su destreza guitarrística es Samuel Águila, una figura que pone una alta dosis de energía en sus presentaciones, y dueño de una poética

que participa de la tradición del arte cubano de dialogar con su entorno. No sin razón, Ariel Díaz (2005c) ha expresado:

Las canciones de este trovador son duras como el mundo real, tangibles como la vida, estrepitosas como la calle y el barrio. A través de su voz se escuchan los alaridos inconformes de esta generación, la crisis de los pensamientos más sabios y el terremoto de los cambios globales que nos han hecho cambiar a nosotros mismos.

Otro de los integrantes de esta promoción es Ihosvany Bernal, quien además de su desempeño como trovador, ha laborado como promotor de sus compañeros de oficio y, en correspondencia con ello, en abril del año 2000 creó junto a la productora Claudia Expósito y al cantautor Samuel Águila el proyecto *Puntal alto*, espacio de recitales para la joven trova de fines de siglo, con sede inicial en la Sala *Majadahonda* del Centro *Pablo*, pero que con el tiempo se convierte en una suerte de productora independiente de conciertos en diversas salas de la capital cubana. Como ha escrito Claudia Expósito (2002), Ihosvany es una voz que anda siempre cerca del «despertar espiritual, de la poesía como arma y escudo, de la sinceridad para con el Ser mismo, que para nuestra infelicidad crece a la sombra de la atención, de la difusión y, por tanto, de la mayoría».

Prueba de lo anterior es el texto de la canción «Vamos a cambiarlo todo»:

Una mano versa lo que pienso y digo
sobre el nuevo siglo que está por nacer,
21 cuelga como yo de un hilo
y seguimos siendo los de ayer.
Hombres del futuro amantes del pasado,
defensores de una falsa libertad,
hombres que destruyen,
hombres con sus manos,
hombres empeñados en sembrar
banderas nucleares al suelo querido,
consignas de guerra quemando en la piel

al pobre mendigo que espera de todos
respuestas para sus por qué.
Despertar define todo lo que puede suceder.
No se muere cuando se ha logrado hacer en vida
una canción que llegue al corazón de...
No hay mejores tiempos que estos que han llegado.
Solo hay una vida para recorrer
este enorme trozo de asteroide alzado
que nos ha tocado estremecer.
Sé de cambios que no fueron más
que burdas mascaradas de poder,
prefiero ver caer una lluvia con estrellas
mientras doy con lo que digo que pensar y hablar.
Vamos a cambiarlo todo y asumir las consecuencias.
El mundo entero espera otra revolución.
Y no podrán decir en el futuro de esta tierra
que a los que hacen canciones les faltó valor.

Cantautores de Oriente a Occidente

Como muestra de que la Canción Cubana Contemporánea no es un fenómeno exclusivamente habanero o de lo que están haciendo creadores afincados en el extranjero, más allá de que sean difundidos o no, durante estos últimos años varios cantautores en el Oriente de Cuba se han esforzado por romper esquemas y brindarnos muestras de la buena canción que se ha venido facturando entre nosotros. Un ejemplo en ese sentido resulta el grado de popularidad alcanzado en todo el país por la agrupación *Buena Fe*, con el conjunto de sus producciones discográficas.

Constituido en sus inicios como un dúo integrado por Israel Rojas y Joel Martínez, el proyecto se dio a conocer dentro del ámbito de la Asociación *Hermanos Saíz*, con una propuesta que se fundamentaba en el trabajo de voces y una sonoridad acompañante desde la guitarra. Para sorpresa de muchos, al concebir su ópera prima ellos apostaron por revestir sus composiciones con un formato instrumental en el que se apelaba

por igual a la guitarra eléctrica, teclados, programación de batería, contrabajo, como al clásico cuarteto de cuerdas.

Por supuesto, semejante cambio de proyección transformó el material que *Buena Fe* solía interpretar y, en gran medida, eso generó que algunos antiguos seguidores del dueto estimaran que se había desvirtuado la primigenia intención de ambos creadores. Si bien es cierto que desde el prisma sonoro, a partir del debut fonográfico de Israel y Joel hay un enfoque a las claras comercial, ello no es contraproducente, porque la propuesta está hecha con elegancia, caracterizada por textos que dicen cosas y que tienen que ver con el hombre en sentido general, pero de forma especial con el ciudadano «de a pie», y que en el plano musical cuentan con orquestaciones muy funcionales.

Probablemente, la imagen reduccionista que algunos se han formado de *Buena Fe* y que los ve tan solo como un elemental grupo de pop, se deba a que los medios de comunicación al promoverlos han puesto hincapié en su lado más «popero», lo cual ha impedido el disfrute del otro costado suyo, representado por composiciones como «La ventana», «Como un espejismo» (una canción en cuya introducción se reproduce una cita a una obra de Leo Brouwer, como muestra del enfoque desprejuiciado predominante en el quehacer de Israel y Joel, procedimiento retomado en la pieza «Noviembre», perteneciente al segundo CD, el álbum titulado *Arsenal*), «El destino de la abeja», «Fuego y balacera» y en especial de «Guajiro guantanamero», para mí lo mejor del primer fonograma (*Déjame entrar*) en compañía de «La zanja». Estos son dos temas irreverentes, con la carga de trasgresión que hoy tipifica a la Canción Cubana Contemporánea.

Algo por el estilo sucede con «Dios salve al Rey», perteneciente a *Corazonero*, donde se traslucen reminiscencias de las concepciones de Michel Foucault acerca del poder; con «Fin de fiesta», incluido en *Arsenal*, un corte que sirve para defender la tesis de que se puede componer música con aires discotequeros y destinada a hacer bailar, pero que al propio tiempo en su discurso textual esté proponiendo ideas que obliguen a pensar; o con «El eco de las plazas» (registrado en el CD *Presagios*), toda una declaración de principios en cuanto al modo en que los de *Buena Fe* se ven a sí mismos como artistas de nuestro tiem-

po, desde la perspectiva del cinismo que ha caracterizado cierta zona del arte cubano contemporáneo:

El eco de las plazas, repletas de *homo sapiens*
Que procuraron discos y casetes para el diario
Salpican las canciones entre un montón de edades
Y entonan las que pasan y no pasan por la radio.
Mi cabeza llaman hueca porque tejí baladas
Con la punta de los besos que dejaron los amantes
Con adioses que repletan los andenes y aeropuertos
Con la prisa que vuelve viajero terminable.
Viajero terminable.
Viajero terminable.
Y donde me hice daño, quiero dejar señales
Algo así como ¡Cuidado!: Camino traga tiempo
Solo aprendí a crecer cuando el dolor fuera ya muy grande
Y me lo dijo un sucio charco que reflejaba al cielo.
Como las musas van siempre «libres de culpas»
El tiempo es quien se bebe los empeños que le importan
El éxito maldito cobra un precio muy violento
Masoquismo a largo plazo y exigencia de luz corta
Quién te dijo que no sé despeinarme en armonías
Y enquistarme en ultra versos, aunque nadie entienda nada
Lo que pasa es que me aburro si no pago los impuestos
Con que costeo el poco fuego y mucho humo de otras pajas.
Paradigmas son esos cantores más genuinos
Que entre palos nos parieron, arte revolucionario
Cantáronle a los pobres y a sus sueños más divinos
Y los pobres, kilo a kilo, los volvieron millonarios.
Y la pasión me arrastra a sumarme a los torrentes
Donde mi trova ligera y algo abstemia no se traba.
Mi compromiso empieza en las sonrisas de la gente
Cuando ya sin ser ingenuos, la pasión no se le apaga.
No se le apaga,
No se le apaga,
No se le apaga.

Trabajo polémico por su factura, es de esos que uno acepta o rechaza. El caso de este dúo no es un fenómeno aislado en la otrora provincia de Oriente. Además de los aludidos ex moradores de la tierra del Guaso (por supuesto que para lograr lo que han alcanzado tuvieron que venir a vivir a la capital), otros jóvenes oriundos de Santiago, Granma, Holguín y Las Tunas se adhieren al estilo compositivo heredado de la Nueva Trova. Entre quienes son bien conocidos figuran los integrantes del ya desaparecido dúo santiaguero *Postrova*. Firmados por la EMI España para la grabación del que fue su primer y hasta ahora único disco¹ (existe la matriz de un segundo fonograma aún inédito, el cual, de manera lamentable, parece que no saldrá al mercado), Eduardo Sosa y Ernesto Rodríguez manifiestan en sus obras el carácter apropiativo que tipifica nuestra música y en especial el quehacer de la generación emergente de artistas e intelectuales. Ellos marcaron una pauta en cuanto a un modo de hacer en el que la parodia, el pastiche y otras maneras de acudir al intertexto, desempeñan un papel fundamental.

En la actualidad, ya como solista, Eduardo Sosa es una de las voces que ha alcanzado un mayor grado de madurez entre los miembros de su generación de trovadores. Gracias a las amplias posibilidades de su voz y al conocimiento que posee de diversos géneros y estilos, puede enfrentarse con idéntica soltura a un son montuno, una guaracha, un bolero, una balada o a una canción con acento de *blues*. Así lo demuestran piezas suyas como «Retoño del monte», «Tan llena de tristeza», «Claudia vendrá» o «Pasado los treinta».

El primer cantautor oriental que desde inicios de la década de los noventa llamó la atención de los seguidores de la escena de los creadores vinculados con la canción de origen trovadoresco fue el santiaguero José Nicolás. Dueño de un repertorio muy sólido, que abarca desde composiciones en absoluta sintonía con la trova tradicional, hasta piezas con reminiscencias de la balada pop, pese a su notable talento es un artista desconocido, a no ser en el reducido circuito de los trovadictos, cosa atribuible en

¹ Para mayor información sobre esta producción, consultar Masjuán (2000).

un momento a vivir en lo que se suele llamar «el interior del país» y, luego, por la no circulación de su música entre nosotros al pasar a residir en España.²

Otro que ha dado mucho que hablar es William Vivanco. Creo que sus estupendas canciones pueden resumirse en una frase: son retratos de grupo. Por los temas de William desfilan imágenes de los distintos estratos sociales que conforman la vida en Santiago. Aunque todo su material da muestras de una tremenda madurez, recomiendo prestar suma atención a «Barrio barroco» y «Mejorana», dos canciones que no tienen desperdicio. Véase, si no, lo interesante que resulta el texto de la primera:

Este es un barrio de adoquines nena
aquí los negros rayan un tambor
los caracoles te hablarán
la hierba es una ciencia
la rumba baile de salón
y en esa esquina universal
se hace el cigarro y el amor.
Que se acompaña de collar y vela
de parloteo y conga clásica
se juega gallo en el solar
y si te quieres cultivar
los pregoneros hacen ópera
y cada día hay que alegrar
con marginales hábitos.
Yo soy de un barrio barroco
que tiene tanto sabor
y tan real, que a flor de piel
lleva su madera, su folklore.
Yo soy de un barrio barroco
que tiene tanto que andar
con la bondad, con el dolor

² Para mayor información sobre José Nicolás, ver Borges-Triana (2005a) y Nicolás (2005).

lleva de bandera, de maldad.
Hay buenos corazones y de guerra
la fauna que no cambió con los años
están los ávidos de bar
el viejo cuervo, el Don Juan,
un millonario
y todo sigue en su lugar
los adoquines y el pasado
en este mundo desigual
que jode al que está más abajo.
Yo soy de un barrio barroco
que tiene tanto sabor...
Yo soy de un barrio barroco
que tiene tanto que andar...
Yo soy de un barrio barroco
que tiene de espiritual
barroco sol, barroco mar
vive como puede y como está.

Su quehacer musical, recogido hasta ahora en tres fonogramas –el primero salido al mercado bajo el sello de *Bis Music* con el título de *Lo tengo to pensao*, un segundo álbum editado por la *EGREM* con el nombre de *La isla milagrosa*, y un tercer CD, *El mundo está cambiao*, publicado en Cuba a través de *Bis Music*–, se inscribe a la perfección dentro de los parámetros que han delineado la Canción Cubana Contemporánea, y deviene una propuesta que se abre a diversas influencias foráneas, acorde con el carácter transnacional que ha asumido nuestra música en la más joven generación de intérpretes y compositores. En correspondencia con semejante enfoque, por ejemplo, en la ópera prima de William Vivanco se puede escuchar la presencia del son, una «flamencada», un toque de rap, algo de rock, un poco de *reggae*..., disímiles componentes mezclados sin el menor prejuicio.

Con una poética muy personal, los textos de las canciones de aquel debut discográfico nos adentran en el decursar de la vida en Santiago de Cuba. La condición de ser alguien nacido

y formado en dicha urbe oriental, al influjo de la conga y de la trova tradicional, en todo momento se percibe en la obra del cantautor. Es una visión que consigue hacernos cómplices de sus sueños, anhelos, inconformidades y buenaventuras; siempre buscando en sus raíces, canción tras canción, sin dejar a un lado ese sello que ha logrado el trovar en el Santiago de *Pepe* Sánchez y Miguel Matamoros. Fernando J. León Jacomino (2002) ha escrito unas palabras que me resultan muy esclarecedoras para comprender por dónde iba el debut fonográfico del creador:

Más promisorio que perfecto, este disco pretende recomponer la realidad desde la poesía, o viceversa; resumiendo, en buena medida, las principales preocupaciones de una generación en pugna por mostrarse en toda su complejidad, en circunstancias promocionales en las que, al menos para la canción de autor, será cada vez más necesario tener, si no todo, la mayoría de lo que se pretende muy bien *pensao*.

Por su parte, refiriéndose al CD *La isla milagrosa*, Bladimir Zamora (2007) expresa que William Vivanco «da testimonios de su experiencia en el callejeo bohemio habanero, y también se implica en gozaderas de temas universales; pero sobre todas las cosas deja sentado, para mi placer, su vocación santiaguera». Y a continuación, el destacado periodista del tabloide cultural *El Caimán Barbudo* puntualiza:

El disco es cubano por los cuatro costados, pero de manera muy especial se planta en la sensibilidad de su ciudad –hablo de nuestro Santiago de Cuba–, para desde allí, con ritmos caros a ese punto del país, como la conga y el pilón, establecer un diálogo con cualquier oído atento, en el cual se pueda establecer la satisfacción universal.

Encuanto a la tercera propuesta fonográfica de William Vivanco, *El mundo está cambiando*, estamos ante un álbum concebido de inicio para el mercado internacional, particularmente el francés. El trabajo se inscribe dentro de lo que se conoce como

world music, corriente sonora muy bien recibida en territorios europeos como el país gallo. En tal sentido, defensorio en el resultado final del disco lo fue la intervención del experimentado productor Robert Aaron, que mucho tuvo que ver en la impronta de la grabación e incluso, en la composición de varios de los temas incluidos en el CD, escritos en coautoría entre él y William.

Los aires de la *world music* se perciben desde el tema que sirve de apertura al fonograma, la canción titulada «Olokum», un corte en compás de 6x8, con fuerte sabor afro y que sirve de homenaje a esa Yemayá que (según los devotos de los cultos de la religión afrocubana) reside en las profundidades del mar. Otras incursiones en la muy popular corriente de la *world music* que aparecen registradas aquí, las encontramos en «La cuica», «¡Qué guapanga!» (con marcados ecos de la música folklórica venezolana), «Anaconda», «Del Oriente» (poseedora de una encantadora línea melódica y donde se comprueban las enormes posibilidades de Vivanco en su condición de intérprete) y «Palo haitiano» (un tributo a la cultura del hermano país caribeño).

De Santiago también es Luis Felipe Veranes (*Felipón*) y su grupo *Maulisa*, quienes nos proponen un trabajo de hibridación en el que la obra del cantautor se complementa con el quehacer de varios instrumentistas. El proyecto de *Felipón*, armado con una sonoridad acústica, trae aires muy contemporáneos a la cancionística de autor, como lo demuestra su primer disco, *Aún hay tiempo*. En esta cuerda de mezclar disímiles tendencias están los integrantes de *Muralla*, pero a diferencia de los antes mencionados, ellos lo hacen desde una vertiente eléctrica, con el empleo de teclados y de multiefectos para la guitarra.

No podría dejar de referirme en Santiago de Cuba al quehacer de José Aquiles, un creador perteneciente a la generación de los ochenta. Cuando uno se topa con una obra tan bien facturada, no encuentra explicación lógica al triste hecho de que los medios cubanos de comunicación lo hayan ignorado olímpicamente. Para muchos fue una sorpresa que el trovador santiaguero colocase dos temas suyos entre los escogidos para el concurso *Adolfo Guzmán* de 2001. Y es que, aunque ya él ha editado tres discos, sus composiciones nunca se escuchan en

la radio, pese a los tantísimos valores artísticos que las mismas encierran.³ Otros talentos surgidos en la antigua capital oriental son Jorge Sánchez, en la actualidad residente en España, donde hasta la fecha ha grabado tres discos: *Canciones de un verano*, *Yo soy guajiro* y *El espejo de tu vida* (editados por *Estudios Arion*); Oscar Leiva, Rubén Lester y Emilio Ibáñez, este radicado en Madrid, al frente de la agrupación denominada *Son fusión*.

Siguiendo un hipotético recorrido por la región del este cubano, llegamos a Granma. De esa tierra, y específicamente de Bayamo, surgió la cancionística de Fernando Aramís, un músico establecido ahora en Ecuador y que posee un especial dominio de los modos de componer en la vieja trova oriental. De la provincia granmense son también Isael Carrazana, cantautor con una propuesta sobre lo rítmico; Ormán Cala, dueño de una obra muy sólida y personal; y el grupo *Nubes*, que inicialmente fuese un cuarteto de orientación *folk* en su propuesta, para convertirse después en una banda de aires «poperos» y que, más recientemente, ha vuelto a reorientar un tanto su propuesta, a fin de retomar algunos de los presupuestos con los que se iniciaron.

Si pasamos a Holguín, encontramos que lo más novedoso allí ha ocurrido en Moa, donde se hallan Edelis Loyola y Fernando Cabreja, del cual han montado temas agrupaciones como el trío *Enserie*. En la propia localidad surgió el dúo *Anhelos* (hoy renombrados como *Cofradía* y radicados en Trinidad, Sancti Spíritus), un proyecto que además de interpretar su repertorio original se distingue por las eficaces versiones que realiza de temas de diferentes compositores. Por último, en Las Tunas nos topamos con Freddy Lafitta, trovador que incursiona en ritmos latinoamericanos como la milonga, y Norge Batista, un cantautor que ha editado un par de álbumes con el sello español *Ayva Música*, en lo fundamental concebidos desde y para la guitarra, y en los que se pone de manifiesto la total autenticidad del trovador, reforzada en particular en las canciones soneadas.

En fin, más allá de que sean difundidos o no, durante los últimos años también en el oriente cubano varios creadores se

³ Para mayor información sobre José Aquiles, ver Borges-Triana (2007).

han esforzado por romper esquemas y brindarnos muestras de la buena canción que hoy se hace entre nosotros.

Por todos los caminos

Entre los nombres que, pese a ser casi del todo desconocidos por el gran público consumidor de música en nuestro país, son de obligatoria mención a la hora de hablar de las principales voces de la Canción Cubana Contemporánea, movimiento que día a día se va consolidando aunque sea a contracorriente de la industria discográfica y de los medios masivos de comunicación, están los que en la región central conforman un importantísimo núcleo de creadores. Puede ser que para sus moradores la capital villaclareña sea algo cotidiano. Y la cotidianidad a veces no nos deja ver la maravilla. Justamente como maravilla uno debe calificar a Santa Clara y a su gente, de la cual forman parte un numeroso grupo de jóvenes cantores. En dicha ciudad se encuentra uno de los fenómenos más llamativos de lo que en la actualidad acontece entre nosotros en el ámbito trovadoresco.

En esa suerte de Meca o de Belén que ha devenido Santa Clara para los trovadores y que sobrevive en su cotidianidad, empenada en decir «sobre cantautores, no todo lo he dicho todavía», en la segunda mitad de la década de los ochenta comenzó a prevalecer un ambiente donde proliferaban las descargas y tertulias, las cuales aglutinaban a diversos cantores, encabezados por gente como Amaury Gutiérrez, Julio Fowler y Carlos *Trova* Gutiérrez. Como ha apuntado Alexis Castañeda Pérez de Alejo (2002), este trío de trovadores surge «bajo el incentivo de una especie de resignificación del movimiento». Por dicho camino, se empieza a formular lo que Castañeda Pérez de Alejo cataloga como «una canción más vuelta hacia la existencia íntima del hombre e interesada en el perfeccionamiento musical, y más distante de los asuntos épicos de sus inicios».

Amaury, Julio y Carlos consiguieron impregnarle un aire renovador a la nueva canción villaclareña y generar, en torno a ellos tres, un intenso accionar cultural en el que intervinieron músicos, artistas de la plástica y poetas, protagonistas en

conjunto de memorables peñas en el Museo Provincial, *El Mejunje* y después el Museo de Artes Decorativas. De esa etapa, aún se recuerdan piezas de la triada de creadores villaclareños como: «Amor blindado», «En el vórtice de Irela», «Una mujer se lleva», «Yo simplemente» y «Tercer mundo», de Amaury Gutiérrez; «Alba vendrás», «Pon tu corazón», «Los enmascarados», «Fábula del inocente» y «Tienda en Neptuno», de Julio Fowler; y «Tu prisa», «Historia corta», «Luisa», «La naranja» y «Campo minado», de Carlos *Trova* Gutiérrez.

Como puente entre aquel núcleo de trovadores y los que han venido luego, está la figura de Rolando Berrío Cabrera, heredero del legado de Amaury Gutiérrez. *Roli*, como se le conoce en el medio, en febrero de 1992 fundó el trío *Enserie* (hoy inactivo), en compañía de Levis Aliaga Quesada y Raúl Cabrera Hernández. El proyecto perseguía –además de los valores musicales y de ofrecer un trabajo concebido a partir de sensaciones– que predominase como signo distintivo la alegría. Como ha expresado Alexis Castañeda Pérez de Alejo (2002):

Desde su aparición el trío cautivó, primero por el asombro de la novedad y lo inédito, luego por la madurez y la profesionalidad con que presentan su trabajo, pues se abrió con un racimo de composiciones ya terminadas, fruto de las posibilidades de los tres integrantes para la creación, a la que llegan desde vertientes e imaginarios distintos.

El estilo de *Enserie* no es un caso aislado en el actual panorama sonoro cubano, sino que se integra a una corriente que en los últimos veinte años ha ido tomando cuerpo y que está representada por nombres como *Cachivache*, *Postrova* y Fernando Bécquer. Con temas iniciales suyos como «Big Ben» y «Guajira china», el trío se inscribe en la tendencia dada en determinadas zonas de la creación musical nacional que apela a la función lúdrica de la obra, a través del juego paródico y de la desacralización posmoderna. Estoy convencido de que uno de los ejemplos más logrados en tal sentido es el de este trovador con tres cabezas.

Lo anterior se evidencia a la perfección en piezas como «Esa corriente de aire tan frío» y sobre todo en «Carnavalito», en la que además, desde su introducción, hay un montaje que echa mano a resortes teatrales para establecer una rápida comunicación con el público, llevado por los artistas a participar de manera interactiva en la canción. Ello se corresponde con el enfoque performativo que *Roli*, Levis y Raulito daban a sus presentaciones, las cuales no se limitaban al mero hecho de interpretar bellos temas, ejecutar la guitarra y algunos instrumentos de percusión menor, sino que se convertían en un festín tanto para ellos, los protagonistas, como para los asistentes que de una u otra forma también pasaban a ser participantes activos del hecho cultural.

En el modo en que el trío asume un tema como «Mua mua», se percibe que estos tres muchachos han procesado lo mejor de la música estadounidense y la han asimilado para interpretarla desde una óptica cubana. Otra muestra de cómo ellos aprovechan lo más legítimo del legado sonoro universal de todos los tiempos, lo encontramos en «Olor», una muy hermosa canción donde lo puramente jazzístico se hace presente tanto en la introducción de la pieza como en la manera en que decursa la melodía y la armonía de la misma. De igual forma, sin el menor prejuicio apelan a lo barroco para presentar una composición como «Parodiando», se atreven a incursionar en un corte a capella en el título «Romanza de mi piel», o emplean un amplio despliegue polifónico en «Fiesta de pícaros».

Algo que en el plano musical también llama la atención en la propuesta de *Enserie* es su trabajo con temas de otros autores. Esto resulta curioso porque en las últimas promociones de cantautores, y en general dentro de todo el movimiento sonoro cubano, hay una marcada reticencia a realizar versiones, cosa que fuera muy común en nuestro país hasta los años cincuenta. De tal suerte, temas como «Romanza de la luna» (Silvio Rodríguez), «Canción al desaliento» (Fernando Cabreja), «Déjate amar» (José Nicolás), «Grumete de mi viaje» y «Contracorriente» (Yamira Díaz), en la interpretación del trío cobran un aliento diferente al otorgado por sus autores, y se adaptan al estilo de *Roli*, Levis y Raulito.

La vertiente lírica e intimista del quehacer de Berrío, Aliaga y Cabrera se pone de manifiesto en un par de composiciones de Levis, las tituladas «Parece un aguacero» y de manera especial en «Ana», una de las melodías más hermosas que he oído en nuestra cancionística:

Luna encerrada en el agua,
como verás,
nos estamos reponiendo de una guerra
para empezar otra dura que acabará
cuando seamos los dueños de la tierra.
Ana dio a luz en invierno
y convenció al mar de que un hijo
es una música muy suave,
si llegaremos lo sabe la tempestad,
nada habrá para el pobre que no ande.
Yo conocí el amor en un funeral,
había muerto el girasol de la montaña,
aquel día llovió
y nos vimos desnudos en el cañaveral.

En cierto sentido, aunque con un aire un tanto «marchoso», también entraría en este lado del quehacer del trío una pieza como «Una caricia más», que puede catalogarse como una canción-son, y que ejemplifica el estilo de trabajo vocal del proyecto, en el cual el montaje de voces, concebido desde un enfoque nada convencional, proporciona más vida y mayor fuerza a la canción.

Así, las soluciones que se manejan en el arreglo van progresando con el claro propósito de engrandecer el tema, con lo cual este se enriquece. Dentro de ese modo de montar las voces, las frases se parten y luego continúan, en una alternancia entre fragmentos cantados de forma individual o colectivamente.

Si bien los estilos de *Roli*, Levis y Raulito son disímiles, lo cual a la postre resulta complementario para el quehacer como agrupación, uno percibe que ellos tienen un mismo fondo, pero diferentes formas. Aunque por momentos aquel nos resulte más

sonero, el otro con mayor proyección hacia lo lírico y un tercero poseedor de la característica polenta de los rockeros, de conjunto el trabajo vocal de este singular exponente de la Canción Cubana Contemporánea puede resumirse en un superobjetivo: darle fuerza a la dulzura.

En relación con los textos, a partir de una profusión metafórica, en la poética de *Enserie* prevalece una mirada despreciada, crítica y a veces con cierto toque del cinismo que ha tipificado buena parte de la producción artística de la más joven generación de creadores cubanos en la década de los noventa. En dicho orden, puede aludirse a composiciones como «Siglo xv» y, en particular, a la «Polca a Santa Clara», tema que capta con suma crudeza el ambiente santaclareño de los días en que la canción fue compuesta. En esa pieza hay una marcada intencionalidad trasgresora, irreverente e irónica.

Por lo general, en los textos del trío predomina la sencillez en el tratamiento de las distintas temáticas, que no está reñida con la belleza de sus versos. Así, *Enserie*, como ha afirmado María Elena Vinuesa (S.F.), Directora del Departamento de Música de la Casa de las Américas:

(...) se entrega al auditorio en un coloquial concierto de emociones donde la canción en texto y música es solo la manera más inmediata para decir y percibir lo cotidiano. Y en esa cotidianidad que rodea sus temas y canciones, encuentra su reflexión sobre una realidad adversa o la más sincera convocatoria a la esperanza.

La excelencia de la propuesta de *Enserie* ha hecho que muchos los reconozcan como una referencia obligatoria. Ello, más la fortuna de que en Santa Clara se pueda contar con un centro cultural como *El Mejunje* (lugar atípico en el contexto no ya solo de provincia, sino nacional pues en él se programan desde espectáculos de travestis hasta funciones de teatro para niños), un sitio donde cada persona que se identifica con el arte de nuestro tiempo encuentra una propuesta y que, desde el 11 de septiembre de 1997, cada jueves lleva a cabo una peña de cantautores bajo el nombre de *La Trovuntivitis* (algo impor-

tante porque hay una sistematicidad asegurada), han propiciado el surgimiento de numerosos trovadores.

Así nacieron, crecieron y se han desarrollado como artistas Diego Gutiérrez, Leonardo García, Alain Garrido, Raúl Marchena y Yordán Romero, figuras a las que se han ido sumando otros jóvenes valores. De igual modo, en un municipio como Caibarién encontramos a Yony Cabrera y al dúo de Janet y Quincoso. Armados con sus guitarras y una poética que los singulariza en el conjunto de sus colegas de profesión, ellos continúan apostando por la conservación –aun en tiempos nada favorables desde el prisma comercial– de un género pletórico de autoctonía e indispensable para el logro de los caros fines de la masividad en el dominio de la cultura.

Existen varias peculiaridades que caracterizan el quehacer de los trovadores en la región central del país. Hay determinados rasgos comunes entre lo que han hecho *Leo*, Diego, Alain, los del disuelto trío *Enserie...* e, incluso, agrupaciones como *Zapato de charol* (esta última de Sancti Spíritus pero con fuertes raíces en Santa Clara), cada uno con sus especificidades, pero a la vez con elementos que los identifican como núcleo creativo. En tal sentido, el investigador Alexis Castañeda Pérez de Alejo (2002) ha señalado:

No obstante la diversidad de propuestas, tiene esta trova un rasgo aglutinador que la distingue: su incursión por cauces contiguos al movimiento poético villaclareño, uno de los más vitales del país. Consciente o no, es evidente la intervención en el gusto de los compositores de esa manera profusa de poetizar que se tiene por acá. Además, musicalmente, los temas mantienen cierta tranquilidad, como algo de paz, a pesar de las búsquedas y hallazgos armónicos y alcances decisivos en la rítmica, no hay desmesura ni extremos gratuitos, tan en boga.

El grupo, pues, que se dobla sobre sus guitarras por los rincones de Santa Clara y que tiene su nido más pródigo en *La Trovuntivitis* cada jueves en *El Mejunje*, es sin dudas una aportación decisiva a la continuidad trovadoresca cubana, reafirmación identitaria de una manera particular de decir de esta iluminada zona situada casi en el mismo corazón de la Isla.

Percibo que en el grupo prevalece un marcado acento lírico como signo distintivo y que el tema social no se trabaja en un primer plano, sino que pasa a ser el trasfondo de las historias personales contadas y cantadas. En el capítulo de los rasgos comunes, cabe incluir que ellos no se caracterizan por ser compositores de temas «arriba o alante», como quiera que les llamen. Hacen algún que otro son, pero en lo fundamental resultan autores de canciones, lo que no significa que renuncien por completo a los aires marchosos, como lo demuestra en especial la obra de Alain Garrido.

A dicha particularidad habría que añadir que todos tienen extremo cuidado con el trabajo de la guitarra, proyección en la que sobresale *Leo*, quien se apoya en sus conocimientos de guitarra clásica y en el lado lírico de las melodías para diseñar acompañamientos cuyos valores, por sí solos, les permiten funcionar como pequeñas piezas independientes. Asimismo, una cuestión que llama mi atención viene dada por el hecho de las frecuentes alusiones a textos literarios, que evidencian el alto nivel de formación e información artístico-cultural de estos cantautores (que, dicho sea de paso, son graduados universitarios de diferentes carreras), con influencias que van desde clásicos como Vallejo y Borges, hasta de destacados poetas villaclareños como Edelmis Anoceto, Yamil Díaz, Arístides Vega o Pedro Llanes, aspecto en el que se destaca Diego Gutiérrez.

Otros nombres pertenecientes al grupo villaclareño son los de Raúl Marchena quien, al margen de alguna inestabilidad en la proyección artística tras su debut, hoy posee mucha fuerza interpretativa y una rápida comunicación con el público; Michel Portela, bastante más joven que los antes mencionados, cuyas influencias van desde el rock hasta la música electrónica; Yordán Romero, de marcada propensión hacia lo lírico y al trabajo de corte intimista; y Yaíma Orozco, como sus colegas también procedente del medio universitario. Pese a poseer una corta vida artística, ella ha alcanzado singularidades en su modo de decir y una poética propia, tanto en lo textual como en lo musical, que la convierten en hacedora de una canciónística en la cual resulta fácil detectar la huella del son, el

bolero, la canción tradicional de nuestro país y una que otra pincelada de los aires de la balada y el pop.

También acunados por ese maravilloso sitio que es *El Mejunje*, a pesar de ser habitantes de la provincia de Cienfuegos, se hallan Yunior Navarrete y Ariel Barreiros, trovadores con estrategias artísticas muy diferentes, que asumen sus composiciones desde maneras opuestas pero a la vez complementarias (el primero pone el énfasis en lo rítmico, mientras que el segundo lo hace en lo lírico). En la obra autoral e interpretativa de Navarrete se destaca el modo en que concibe los *riffs* guitarrísticos, tocados con mucha fuerza y una manifiesta inclinación hacia lo percusivo. En lo textual, a partir del uso intencionado de una «metaforización anárquica» y de resignificar historias y personajes conocidos, sobresale la preocupación por el entorno, con un mensaje muy agudo.

Si algo se destaca en las creaciones del cantautor es el desenfado que prevalece en su poética, buen ejemplo de lo cual se comprueba en temas como «Alma y halcón» o «Vito Corleone». Otra peculiaridad se halla en su reiterado manejo de la estructura de los compases compuestos, como el de seis por ocho, en piezas como «Hijo de la fe» y la frecuente incursión por los compases de amalgama, con fuerte presencia de lo afro en el trabajo, como sucede en «A la loma del cucuyé», donde desde un enfoque neohistoricista de la letra se dialoga con el hoy. Las inquietudes existenciales del joven cienfueguero lo llevan a escribir «Y qué pasará después del aguacero», una de sus composiciones de mayor desarrollo en lo armónico y en la que se plasma una interrogante sobre el futuro, o el referido «Hijo de la fe», corte en el que las miras del artista asumen un carácter mucho más universal.

Por su parte, la propensión a lo lírico en Ariel Barreiros no implica que en su obra no estén presentes composiciones de aire marchoso, como por ejemplo «Despreocúpate muchacha» y «Canción de María», pieza soneada que es una de mis favoritas entre las de este cantautor. Mas él se distingue por lo que cabría calificar como la ingenuidad de su discurso, donde la sencillez (que no la simpleza) resulta el signo predominante. Tal particularidad conduce a que en Barreiros se produzca un

mayor acercamiento a una poesía intimista, como ocurre en «Ámame», magnífica muestra del estilo de la «guajira trova». Dentro de esa ingenuidad que le tipifica se sitúa también «Mientras mi novia y yo», donde la relación de pareja se esboza a través de un conjunto de sucesivas imágenes de la vida cotidiana de los pequeños pueblos de provincia. Y es que, como afirma Bladimir Zamora Céspedes (2008):

En la ya prolongada historia de la trova cubana abundan los juglares que comenzaron a entenderse con la lira, para cantar sus cuatro cosas sencillas y universales, parapetados en los frágiles y menudos pueblos donde nacieron, y donde comenzaron a estirar sus huesos y sus sueños. Así ha sucedido con Ariel Barreiros, el cienfueguero oriundo de Aguada de Pasajeros. Allí en su comarca, el ambiente construido que a derechas se puede llamar urbano, está –por suerte– cercado por esos rotundos encantos de la ruralidad que procuran al sencillo y sensible hombre de a pie sus mejores instrumentos expresivos. En tal atmósfera han nacido y perduran las canciones suyas. Desde las primeras, mientras buscaba la música en las entrañas de los relojes, todavía con la impericia del cantor poco curtido; hasta las más recientes, cuando ya nadie puede dudar que es uno de los más significativos trovadores de la Isla.

He aquí lo que constituye el motivo recurrente en las preocupaciones de Ariel: su condición de morador de un sitio como Aguada de Pasajeros. Ello se corrobora en «Allá se va», una bella canción, muy lograda armónicamente y con una fina línea melódica; en «Parque», estremecedora en su evocación; y sobre todo en «Aguada fin de siglo», perfecta radiografía de cualquiera de nuestros poblados y que a la postre posee un mensaje optimista y esperanzado:

mientras tanto seguimos siendo sur
a pesar del vecino y su radio,
mientras tanto hay que seguir amando
a ver si un día de estos llueve,
mientras tanto.

Una realidad que no ha de soslayarse es la existencia de artistas que, por una razón u otra, no clasifican dentro de determinados parámetros grupales y quedan un tanto aislados en relación con sus coetáneos. Ello también ha sucedido en Cuba en el caso de las propuestas de origen trovadoresco. En dicha situación se encuentran nombres como los de Alejandro Bernabeu (en la actualidad radicado en Estados Unidos), una figura caracterizada por la tremenda fuerza de su repertorio y que lo ha llevado a tener numerosos seguidores en la escena local; Erick Sánchez, un trovador muy auténtico y dueño de una poética heredera de los postulados ideoes-téticos de los años ochenta; Jorge Herrera Kindelán (*El Kinde*, hoy reside en España), poseedor de un peculiar sello personal tanto en sus creaciones como en el modo de interpretar sus contagiosos y muy afilados temas, que tienen la virtud de traer al tapete la arista problemática de nuestro contexto.

Por su parte, Iván Leyva, *Charly* Salgado, Roberto Perdomo (decantado en el presente por su quehacer al frente de la banda *Tesis de menta*) y el dúo *IT*,¹ son creadores que dan testimonio de esa zona de nuestro quehacer sonoro contemporáneo en la que las fronteras entre el rock y la trova se han roto y que en los tempranos noventa tuviese ya notables muestras en gente como *Arcángel* (el proyecto de Fernando Rodríguez, compositor del tema «Ese hombre está loco»), *Hobby* (dúo integrado por *Pepe* del Valle y Carlos Santos) y *Superávit*.

Investigadores como Humberto Manduley y Rubén de la Nuez ya han hablado acerca de los vínculos que en tiempos recientes se han producido entre rock y trova en el contexto cubano, expresiones musicales en las que con frecuencia creciente las divisiones genéricas y estilísticas se pierden. Esa estrecha relación se evidencia a la perfección en el quehacer de Michel Peraza, en el que si bien el corte reflexivo de las letras de sus canciones lo

¹ Estos últimos funcionaron además como agrupación, con una propuesta enmarcada en lo que pudiera calificarse como una tendencia postgrunge.

emparentaba con lo que fue la Nueva Trova en tanto discurso textual, en lo musical uno encuentra elementos melódicos y armónicos provenientes del *blues* y del *country*, evidenciados en el uso de una guitarra con cuerdas de acero y de inflexiones al cantar, como la característica forma de rajar la voz.

En su caso, hay que referirse también al peculiar estilo de guitareo, con *riffs* típicos del lenguaje rockero. Él es uno de los pocos cantautores que entre nosotros no está influenciado en lo fundamental por sus colegas de profesión, sino que le debe mucho a la obra de instrumentistas como los notables guitarristas *Míster Acorde* y Víctor Navarrete. Otra peculiaridad en la trayectoria de Peraza viene dada por el hecho de que no se le puede asociar con un determinado grupo de creadores, pues su devenir ha sido un tanto aislado del de sus coetáneos, aunque en su formación hayan influido la gente de 13 y 8 y un personaje como Alejandro Bernabeu. Es por ello que no se identifica con las clasificaciones generacionales que se han establecido para historiar el devenir de la Nueva Trova y de la Canción Cubana Contemporánea.

Pero, si algo tipifica la obra de este artista, es el hecho de que sus textos devengan fotos de una época, como sucede en el tema «Pulp fiction», creo que una de las canciones más intensas de las escritas en nuestro país en los noventa:

Miriam bajó las escaleras de su habitación...,
buena la noche pa' empezar la revuelta...,
sensual el paso, Línea se incendió,
con su andar de mulata bien resuelta.
Se caen las hojas, ...del viento,
como una burla social.
y la flaca es un estéreo que no para de sonar...,
Roxana, sutil como la mañana...,
violenta como un cañón apuntando justo a tu cara.
Hoy todos juegan a la vida dura y no sé qué va a pasar,
una señora entrada en años conquistando juventud...,
hay una historia intensa en cada personalidad
y aunque la esencia sea leve,
¿cuántos no luchan su virtud?

Pero entiende mi amor, es que es así,
los noventas llegaron con carga,
alternando coca y razón..., retroextasiando a todos con pop...
y rock and roll...
Comprende corazón, si ya estás aquí...,
vamos a halar una raya con ganas...,
puedo hacerte entender...,
ensablemos bien la cama.
No sé decirte si en París la gente vive bien...,
o como rata en las alcantarillas,
alucinando día a día Erick dibuja su fe,
y Jenny a los dieciséis busca el sentido de la vida,
fumando cigarrillos de paz,
rompiendo encantos..., de más.
Daniel retoca notas de nostalgia acompañadas al ritmo de un buen
[jazz,
que no se acaba,
aunque bien sé que la ternura es un tipo gordo, azul..., con flores
[en la cabeza,
pureza pureza, que no acaba de llegar,
pureza pureza..., ¡ay! que me voy a resbalar,
pureza pureza..., mmm
Laura voló de Buenos Aires sin pensar hacer su stop:
en La Habana..., no...,
no calculó los místicos encantos de esta tierra de Lezama.
Anda camina..., no lo uses cuando..., no fundas tanto...,
no quiero llanto...,
no quiero llanto mi amor, no te asustes, no...
La capital está hoy tan despistada...,
que esta década como un ciclón,
desvaneciendo todo, todo, todo y más de lo que amas.
Pero entiende mi amor, si es que es así...
Los noventas llegaron con carga,
alternando coca y razón, retroextasiando a todos con pop...
y rock and roll...
Comprende corazón..., si ya estás aquí...,
vamos a halar una raya con ganas que...,
puedo hacerte entender...,

ensablemos bien la cama.
Qué decirte ahora, no...,
si es que es así:
Ven y empapa esta ira..., este espacio vacío,
brinca desnuda sobre mí...,
cólrame de nuevos bríos.

Entre quienes no clasifican dentro de determinados parámetros grupales, también están los hermanos Luis (residentes en Canadá) y Efraín Ríos; los capitalinos Richard Luis Pérez, Fidel Díaz Castro, Ismael de la Torre, Ernesto Pérez, Rafael Valdivia, *Benny* Álvarez, Rubén Moro, Raúl Verdecia, Ray Fernández, *Yolo* Bonilla, Eric Méndez, Evelio Francia, Etién Fresquet y Reinier Aldana; los habaneros Mario Darías, Humberto Sánchez y Manuel Argudín; el avileño Pavel Poveda, los espirituanos Aris Garit, Delvis Sarduy, Luis Ulloa (actualmente vive en Canadá) y Reidel *Fito* Bernal (profundos conocedores de la trova de su región natal); el trinitario Pavel Ezquerro, los pinareños Víctor Quiñones (en el presente afinado en Italia) y Jesús Cruz; los matanceros Ernesto Pita, *El Bolo*, Antonio Ávila, Abel Rodríguez, Celestino Esquerré, Rey Montalvo, Mario Duque y el dúo vocal instrumental formado por Lien Rodríguez y Rey Pantoja, con una labor de guitarra y tres impresionante.

En el caso de esta pareja, en la concepción empleada por ellos para los arreglos de sus piezas se busca un tratamiento orquestal que hace que con pocos recursos la sonoridad se agrande. Instrumentistas de sólida formación, nada de lo que hacen resulta por obra y gracia de la casualidad, sino que responde a un saber hacer que los conduce a un interesantísimo desarrollo de las estructuras morfológicas de cada una de sus composiciones. Pantoja se revela como uno de nuestros orquestadores de mayor puntería en la actualidad. Canciones como «¿Qué pasará, flaco?», «En la ciudad de los puentes» o «Sinfonía de los forasteros», así lo corroboran. A lo anterior ha de unirse que tanto Lien como Rey son un par de virtuosos ejecutantes, y que en sus textos se percibe un alto grado de

belleza al abordar una lírica introspectiva o al tratar preocupaciones sociales, estas últimas expuestas de una manera en que sobresale el lenguaje poético.

Como en Cuba las oleadas de cantautores se producen una tras otra –porque no es cuestión de moda la aparición de personas interesadas en defender una poética desde la guitarra y actuar como cronista de su tiempo u opinión pública que no desiste del empeño de reflejar el medio circundante–, desde hace rato se dejan escuchar voces y cuerdas de muchachos nacidos a finales de los setenta o durante el primer quinquenio de los ochenta, que vendrían a ser una cuarta generación dentro de este movimiento, en el caso de insistir en ver el fenómeno de la Nueva Trova como un todo iniciado a fines de los sesenta y que en sucesivas transformaciones ha llegado hasta nuestros días.

En dicha cuarta generación encontramos a los capitalinos Adrián Berazaín (devenido también un promotor de trovadores noveles, a partir de la realización de lo que fue su peña *La séptima cuerda*, y ya hacedor de un atractivo disco, el álbum *Como los locos*, publicado a través de *Bis Music*); el dúo *Karma*, integrado por Xóchitl Galán Molinet y Rodolfo Hernández Estrada (uno de los proyectos que entre los cantores locales despunta con mayor fuerza en los últimos tiempos, prueba de lo cual es que en 2010 fueron ganadores del Gran Premio *Cubadisco* por el CD *En guarandinga por toda Cuba*, hecho en colaboración con Rita del Prado); los también duetos *Salamandra*, formado por Roberto *Quico* Figueredo y Ederlis Rodríguez; y el de los pineros Yasnovy y Naise; además de Pedro Beritán, Mauricio Figueiral, Jeiro Montagne, Juan Carlos Suárez, Lisandro Vienes, Ana María, Víctor Roso, Jorge Iván, el trío *Entrecuerdas* y el ya desaparecido grupo *TAL* (nucleado durante sus inicios en torno al trío de Oscar Ernesto, Carlos Rafael y Raimundo). Fuera de La Habana hay que mencionar al cienfueguero Sadiel Madrazo, al pinareño Yordis Toledo, los holguineros Oscar Eduardo Sánchez, Pedro Zurita, Rubén Darío, Manuel Leandro Suárez y a los guantanameros Alito Abad (radicado en Holguín), Audis Vargas y Rolando Peña (en la actualidad en México).

Ya empiezan a irrumpir en nuestra escena jóvenes que vinieron al mundo en la segunda mitad de la penúltima década del pasado siglo o a inicios de los noventa y que llegan al panorama de la Canción Cubana Contemporánea con inusitada fuerza. Según el esquema con el que opero para estudiar lo relacionado con todo este fenómeno, ellos representan una quinta generación. Entre ellos están los villaclareños Karel Fleites y Miguel Ángel de la Rosa, los tuneros Omar Pérez, Andrés Barrero, Carlos David Dragoni y José Iván Martí, los habaneros Manuel Joaquín Bas (*Manolito*) y Ernesto Mederos, el pinareño Alieski Pérez (radicado en Matanzas y ex integrante del trío *Miscelánea*), así como los trinitarios Edwin García, Carlos Paz y Asley. El cienfueguero Nelson Valdés resulta uno de los más prometedores entre los que vienen llegando. Pese a su juventud, a él no lo catalogo como promesa de la cancionística nacional sino como una hermosa realidad porque, asombrosamente para su temprana edad, ya posee tal madurez al componer que le ha permitido crear varias piezas de excelente factura y publicar un par de discos a su nombre. Una de las cualidades más llamativas es su capacidad para componer con inusitada velocidad, sin caer en repeticiones. Canciones como «Cándida», «Besitos de escalera», «Nubes altas», «De los 80» y, sobre todo, «Labios en cruz», así lo corroboran. A modo de ejemplo parcial, pues no podemos disfrutar aquí de su hermosa línea melódica, reproduzco a continuación el texto de esta última canción:

Labios en cruz
van a besar aquel gorrión
que nunca vuela opuesto a las olas del mar
y montan los sonidos del cañón
que es como el pan en días de gloria y de Señor.
Éramos dos
uno clavel, otro avenida,
sálvennos.
Qué suavidad,
no canten para mí.
Qué soledad,
no vuelvan a caer.
Que ya volví,

libre de mí,
labios en cruz,
por caridad.
Labios en cruz
van a besar aquel gorrión
que nunca ve dolor
y habla de más
y solamente emprende para ver
si puede ya
ese pedazo de azul.
Hacer vibrar
solo la flor
que sirve de penumbra y de jardín.
Qué suavidad,
no canten para mí.
Qué soledad,
no vuelvan a caer.
Que ya volví,
libre de mí,
labios en cruz,
del fango y la maleza renací.
Labios en cruz
nunca volví
siempre lloré
no soy feliz
falta su paz.
Labios en cruz

Otros muy destacados en esta reciente hornada son los espirituanos Lucimila Rodríguez y Yassel López, conocidos de inicio como Yassel y *Luci*, pero rebautizados luego como *Aire y madera*. Él es un guitarrista en la línea de Martín Rojas, mientras que ella resulta una cantante en la cuerda de Gema Corredera. Uno de los principales aciertos del dúo es la forma en que manifiestan sus inquietudes en torno a la cultura universal en materia de música, donde las ansias de modernidad, la búsqueda de raíz nacional y el exotismo se integran en una singular alquimia. Cuando en temas como «Un bolero más» o

«Suelo», Yassel y *Luci* unen elementos del jazz y de la música popular urbana, desde un trasfondo en el que el *feeling* y la trova espirituana no dejan de estar presentes, lo cubano se concibe como espacio mediador de apropiación creadora de lo universal, como relación y no sustancia.

Vale subrayar que los más jóvenes recién sumados a la escena de la Canción Cubana Contemporánea, a diferencia de la tendencia predominante entre sus mayores, no tienen prejuicios para interpretar en personales versiones composiciones de otros cantautores, y en sus voces se pueden escuchar piezas como ese ya clásico de nuestra joven cancionística que es «Ana», de Levis Aliaga, o «Pobre gente», de Leonardo García, a la par que interpretan temas propios como «Simulacro», «Si va a llover que llueva» (Mauricio Figueiral), «Guajira», «Convicciones» y «Que no digan» (Juan Carlos Suárez), «S.O.S», «Mis venas» e «Invocación» (Pedro Beritán), o «Serenata», «Parte de cielo» y «Déjate amar» (Adrián Berazaín).

La inspiración para componer, en muchachos como los que estuvieron aglutinados en torno a lo que se conoció como *La séptima cuerda*, Nelson Valdés, *Aire y madera* la encuentran en los mismos temas a los que siempre la trova le ha cantado en Cuba, es decir, el amor a la pareja, los problemas sociales y el mundo en su conjunto. La peculiaridad de su discurso ideoes-tético viene dada porque al abordar tales asuntos lo hacen desde la perspectiva de quienes vinieron al mundo en el decenio de los ochenta y ahora constituyen una generación que pide la palabra para decirnos sus puntos de vista, en ocasiones pueden coincidir o diferir con los nuestros, pero que también debieran ser tomados en cuenta, pues al final la diversidad converge y nos une.

Las muchachas se divierten

En el terreno de la cancionística nacional, de un tiempo hacia acá hay una cada vez más creciente participación de artistas femeninas. Lo interesante es que ya no solo se desempeñan en el área del canto, como ha sido habitual, sino que asumen ro-

les como instrumentistas. Pese al importante papel que tales creadoras vienen desempeñando, llama la atención que en Cuba no se hayan realizado estudios de género, a fin de establecer diferencias y similitudes entre las canciones compuestas por mujeres y las creadas por hombres.

Si bien es cierto que el arte no está para ser seccionado, las psicologías de ambos géneros son diferentes, a lo cual se une la realidad de que cada persona le aporta su individualidad a lo que hace. De lo anterior se desprende que nuestra condición de hombre o mujer quedará plasmada, al margen de la propia voluntad del individuo, en la creación artística, porque formamos parte de una historia social. Por ello, la importancia en las ciencias sociales contemporáneas de estudios de género o de generaciones.

Esos análisis a partir de enfoques de género, pendientes en el universo trovadoresco cubano y en general en toda nuestra música, quizás podrían responder preguntas como ¿por qué históricamente en Cuba han sido pocas las mujeres trovadoras en comparación con los hombres, o cuánto de una visión machista del mundo perdura en canciones de trovadores de nuestros días? No está de más señalar que el discurso académico que se define como neutral resulta a la postre muy masculino, o sea, que una perspectiva de género para indagar en torno a la práctica musical es más que necesaria.

Piénsese en que al reflexionar acerca de la presencia de la mujer en la historia de la música cubana, hay una gran cantidad de interrogantes que aguardan por serias exégesis. Por ejemplo: ¿Las cuestiones de género pueden quedar limitadas únicamente a lo corporal-baile? ¿Qué rol ha jugado lo sexual en las estrellas femeninas que ha tenido nuestra música? ¿Han sido acaso expresión de la liberación sexual femenina o, por el contrario, manifestación de convertir a la mujer en mercancía? ¿Cómo ha sido la división social del trabajo en la música cubana? ¿Existen entre nosotros en lo musical estereotipos de género? ¿Cuáles? Digo esto último a propósito de la vestimenta, los movimientos en la escena, las letras de las melodías, la forma de cantar, la publicidad, los videoclips... En fin, que ya es hora de que en Cuba en lo concerniente a los estudios de

música y mujer avancemos del imprescindible recuento biográfico a una fase superior y crítica, en la que se intente establecer las diferencias, si es que existen, en la práctica musical por el género masculino y el femenino.

En espera de que más temprano que tarde podamos contar con investigaciones de dicha índole entre nosotros, por lo pronto veamos cuál es el criterio de Heidi Igualada (Trujillo: 2006) al establecer, en su opinión, las diferencias existentes entre las canciones hechas por mujeres y las que hacen los hombres:

Creo que sí existen diferencias. Siempre hubo mujeres haciendo trova, e independientemente de la voz, que es una diferencia sustancial entre una mujer y un hombre, había algo que las distinguía, una mínima cosa, una sutileza, insisto, que es algo especial que tiene la mujer a la hora de cantar, de componer, e incluso de ponerle música a las canciones.

Con respecto a lo que las mujeres vienen haciendo dentro de los criterios estéticos de la Canción Cubana Contemporánea, entre las que marchan a la vanguardia del destacado pelotón figura en primera línea la pinareña Yamira Díaz. Ella posee un especial carisma que atrapa a cuantos disfrutan de su propuesta en vivo. Como compositora, trabaja diversos géneros que abarcan desde la guajira, el bolero, el son, la rumba, hasta piezas en las que predomina la mezcla de disímiles ingredientes sonoros.

En cuanto a sus textos, reflejan el amplio abanico de preocupaciones que rondan a la cantautora, desde problemas de carácter social hasta asuntos de índole personal, vistos siempre desde la óptica femenina. Ello se corrobora en los dos fonogramas publicados por la creadora hasta el momento, el casete *Mi pueblo y yo (EGREM)* y el CD *Antes de la noche (Centro Pablo)*, en los que podemos escuchar la voz cálida, sugerente y tierna de Yamira, de la que Manuel Santín (2006a) ha afirmado que «se sale de los registros habituales empleados por los cantautores, quienes en muchas ocasiones poseen una tesitura vocal limitada».

En una cuerda bastante parecida está Ana María García, residente en la localidad de Güines, lugar en el que ha insu-

flado aliento vital al proyecto *Agua de coral*. Creo que el principal rasgo que la distingue como trovadora es la madurez que ha alcanzado al cantar: su afinación resulta perfecta, a lo cual une la virtud de saber interpretar, siempre acorde con los distintos géneros que asume. Ha apostado por asociarse con poetas como Felicia Hernández, Elizabeth Álvarez y José Luis González, para que estos sean los encargados de escribir los textos de sus canciones, con lo cual retoma una antigua tradición de la música cubana que lamentablemente se ha perdido en los últimos tiempos. Sus piezas se destacan por la belleza de las líneas melódicas y por lo general están armadas con armonías sin demasiadas complejidades, pues persiguen la transparencia como objetivo fundamental.

En este breve recuento de lo que está pasando en la escena femenina de la Canción Cubana Contemporánea resulta imposible soslayar la tríada que conforman Heidi Igualada, Lázara Ribadavia y Rita del Prado. Aunque dueñas cada una de una personalidad propia y de una obra con suficientes méritos como para formular comentarios individuales, por motivo de las cercanías estéticas y de amistad entre ellas, las agrupo aquí para abordar el presente tema. En esencia, las tres poseen un marcado acento lírico, en el que prevalece una mirada introspectiva, a veces desgarrada. De algún modo, son continuadoras de la huella dejada en nuestra música por la corriente del *feeling* y, si una palabra define su quehacer, creo que sería sensibilidad.¹

Procedente de la segunda mitad de la década de los ochenta, Niuska Miniet es una cantautora que ha tenido una carrera artística un tanto inestable, pues ha pasado por períodos de total inactividad. Todavía se le recuerda por su participación como una de las vocalistas del formidable grupo de rock progresivo denominado *Teatro del sonido* y por sus presentaciones a comienzos de los noventa en la ya desaparecida Casa del Joven Creador. Con una profusa obra autoral, en años recientes

¹ Para mayor información sobre estas tres trovadoras, ver Trujillo (2006).

ha vuelto a la carga y ha grabado su primer disco, *Alguien en la esquina*, gracias a la colaboración de Pedro Luis Ferrer.

Así como algunas figuras retornan a la palestra musical, también llegan otras nuevas, como ocurrió con el caso de *Yusa*, una muy talentosa multiinstrumentista y compositora que ya ha editado cuatro CDs y un DVD. A propósito de su debut fonográfico, publicado por el sello *Tumi Music* (Gran Bretaña), hay que decir que es un álbum que abre nuevas líneas temáticas para la canciónística nacional y acerca del cual la crítica (Manduley, 2002b: 31) se ha manifestado en términos elogiosos:

Debut discográfico de esta creadora que ya venía dando que hablar desde algunos de sus proyectos anteriores (*Domingo & Yusa*, *Club Di Chávez*) y que ahora se nos presenta no solo como una destacada compositora, sino también como multiinstrumentista (guitarra, piano, bajo eléctrico) y cantante. El fonograma está articulado alrededor de sus canciones como plato fuerte, demostrando la versatilidad referencial que la anima; un estilo que toma de muchos sin anclarse definitivamente en ninguno, abonando esa inquietante tierra de nadie que pertenece, no a la originalidad precisamente, sino más bien (así lo escucho yo) a la diferencia, lo cual puede resultar mucho mejor.

A pesar de la recurrencia a géneros varios como el bolero o la más íntima canción de autor, el tratamiento huye de lo convencional y esto es lo primero que hay que agradecer: esa búsqueda de un sello que no oculte las influencias, pero que tampoco se estanque en ellas. De ahí, tal vez, la imposibilidad de catalogar esta obra dentro de las etiquetas al uso, marcando de paso otro eslabón dentro de ese giro que ha tomado la denominada Canción Cubana Contemporánea y que comienza a repercutir favorablemente dentro de nuestra producción. Hay otros lujos: la complejidad armónica, el cuidado en los arreglos, la alta calidad interpretativa de los músicos convocados (Robertico Carcassés, Oliver Valdés, *El Indio* Fernández, Lucía Huergo, Élmer Ferrer, *Sagua*, *El Pícaro*, y otros), y el trabajo como productor de Pavel Urquiza proporcionan elementos suficientes para redondear unos temas donde se juega con lo reflexivo, la melancolía, el divertimento lúdico, la introspección y lo puramente narrativo desde una óptica que se mueve entre el desenfado gozoso y el desgarró interior.

Cuando uno escucha a *Yusa* se da cuenta de que, si bien la canción en Cuba registra ya una larga historia, que llevó al establecimiento de determinados parámetros o rasgos distintivos del género en nuestro contexto, va siendo hora de formular una revisión de lo que pudiera definirse como el canon valorativo en ese orden. No se trata de desvirtuar el rico devenir de la cancionística nacional y de los modos tradicionales de asumirla, pero cualquier estudioso de nuestra música, y en particular de su más reciente producción, concordará conmigo en que las mutaciones que creadoras como esta han ido introduciendo en los elementos morfológicos empleados al componer, están originando un modo distinto en el discurso músico-textual de la canción en nuestro país.

Si una figura resulta representativa para visualizar semejante proceso entre nosotros, ella sería precisamente *Yusa*, quien ha heredado un poder de sincretismo y mestizaje que posibilita que su creación sea, a la vez, heterogénea, ecléctica, cosmopolita y profundamente transida de cubanía, a pesar de que no cesa de experimentar, actualizar y renovar su estilo creativo. Cantautora y multiinstrumentista capaz de recorrer un espectro sonoro que por momentos puede ser muy expansivo y, en otros, extremadamente íntimo, es una artista dispuesta a reinventarse de manera permanente.

Una zona en la que el accionar de voces femeninas ocupa un lugar protagónico es la de la creación de música para niños. Edelis Loyola está entre quienes se destacan en este orden, y junto a ella hay que aludir a figuras como Coralía Arregoitía o la muy joven cienfueguera Nuria Vega Valdés. En esta línea sobresalen el fonograma *El patio de tu casa*, acreditado a Rita Rosa (directora coral afincada en Miami), y nominado en 2009 a los premios *Grammy Latinos* en la categoría Mejor Álbum para Niños, y el disco-libro *Cantando te cuento*, publicado durante el 2005 en Barcelona por la matancera Tania Moreno (actualmente residente en España), a través de *Linkgua Ediciones S.L.*² Cabe

² Para mayor información sobre este fonograma, ver Borges-Triana (2005b) y Castañeda Pérez de Alejo (2005).

decir que desde los tempranos noventa esta trovadora ya hacía hermosos trabajos para los pequeños. De aquel período, aún se recuerdan su vínculo con coros de niños como el que tuviese en Matanzas, o los lauros que alcanzase en el concurso de canciones infantiles *Gisela Hernández*, en el que llegase a obtener el primer premio con su composición titulada «Cocuyos», de singular belleza en su línea melódica y en el texto:

Cuando los cocuyos llegan
la noche se pone alegre.
Y si les caigo detrás,
la noche se alegra más.
Son lucecitas inquietas
que alumbran mi habitación.
Y yo, corriendo detrás,
agito mi corazón.
Cuando los cocuyos llegan
la noche se pone alegre.
Se alegra la noche;
la noche se alegra
y yo, corriendo detrás.

Cantando te cuento es, sin duda alguna, un producto artístico de alta valía, acerca del cual repito lo afirmado por Alexis Castañeda Pérez de Alejo (2005):

Agradezco estos nuevos rumores de la Moreno, que ha vuelto con pruebas certeras de que la creación aún la posee. No sé si la guitarra todavía le queda enorme, si mantiene aquel gesto de salutación sobrecogedor, pero desde el disco nos llega la misma dulzura, el mismo imaginario encantador, que ayudados por el recuerdo nos permite armar aquel suceso extraordinario que era encontrarla.

Por inscribirse de una u otra manera en el contexto de los parámetros estéticos de la movida de la cual estoy hablando, debo incluir en el accionar femenino dentro de la Canción Cubana Contemporánea a la guitarrista y vocalista Danays

Bautista, quien dirigió en La Habana la agrupación vocal instrumental *Esperanza*, hasta el instante en que dicha artista pasa a residir en España. Ella ha trabajado un repertorio en el que el buen gusto es el signo predominante, en su labor como cantante o como ejecutante de la guitarra, instrumento que ha tenido que abandonar tras un lamentable accidente en el metro de Madrid. Por su parte, Bárbara Milián es alguien que en Varadero está al frente del trío femenino *Cantarelas* y sobresale tanto por sus creaciones como por su dominio guitarrístico.

Entre las noveles voces de mujeres hacedoras de canciones que comienzan a dar que hablar hay que mencionar a Mariley Reinoso (en estos momentos vive en el Reino Unido), cuyas composiciones criollizan elementos de la música celta y de la de Irlanda. Tal como acontece con otros creadores locales, ella ha escogido el inglés como idioma, un fenómeno que si bien resulta bastante común entre los cultores del rock, es una rareza entre nuestros cantautores. Otro tanto cabría decir de Maye Azcuy, musicóloga de formación y hoy radicada en España, quien lleva adelante una carrera como intérprete de sus propias composiciones, las cuales se hallan muy influenciadas por el jazz. Están también el dúo *Jade*, la santiaguera Adriana Assef, la camagüeyana María Eugenia Blanco, la holguinera Ivette Rodríguez (conocida inicialmente como integrante del dúo *Réquiem*), las villaclareñas Irina González, destacada multiinstrumentista y compositora de temas en los que sobresale su modo de procesar los elementos procedentes del jazz y la música brasileña, y la ya mencionada villaclareña Yaíma Orozco, las habaneras Annery Velasco e Isadora Cruz Guerra. Esta última es una violinista formada a medio camino entre La Habana y París. Como intérprete de sus propios temas evidencia un fuerte temperamento al cantar, con un timbre y una coloratura no habituales entre nuestras vocalistas y nos hace evocar a rockeras argentinas como Fabiana Cantillo o Claudia Puyó.

Un caso hartamente interesante es el de Lilliana Héctor Balance. Lo sucedido con *Lilly* –como la conocemos los trovadictos– ejemplifica a la perfección lo ocurrido con la generación de trovadores a la cual pertenece. Al ser comparada con la precedente,

se nota de inmediato que su proceso de maduración, tanto a nivel de composición como de interpretación, ha resultado mucho más rápido, prueba de lo cual está en el hecho de que se han enfrentado al momento del primer concierto con edades en las que otros solo podían aspirar a presentarse en peñas o en funciones de carácter colectivo.

Y es que canciones de *Lilly* como «Queja de la luna llena», «Díaz de calor», «Son de Camagüey», «Convocatoria», «No tan feliz» o «Retrato con el pelo corto» (compuesta con Ariel Díaz) hablan por sí solas de una creadora que, a través de sucesivos tanteos, ya ha alcanzado una voz propia, en la que se destaca lo cautivante de sus textos. En ellos prevalece un discurso de clara orientación feminista.



Ocurre que a estas alturas del siglo XXI hay tantas razones para ser feminista, como reclamar que hombres y mujeres seamos iguales en dignidad y derechos, pedir el fin de la violencia del sistema machista que desprecia a los seres diferentes, o luchar porque verdaderamente algún día se haga realidad el ideal republicano de libertad, igualdad, fraternidad, un sueño todavía pendiente. Por todo ello y por mucho más, las canciones de *Lilly* nos invitan a identificarnos con esa mitad de la humanidad, ex moradora de la antigua ciudad de Delfos, donde estaba el templo de Afrodita. A fin de cuentas, el canto feminista de Lilliana Héctor hace pensar que, como dijese hace años Víctor Hugo, «la utopía de hoy es la realidad de mañana».

Uno de los materiales discográficos que en el 2011 más captó mi atención, es el álbum titulado *La luz es música*, acreditado a la joven violinista y compositora Tanmy López, y que surgió a partir de ser Premio de Creación *Ojalá* 2010 en un concurso de musicalización de poemas de Rubén Martínez Villena. Conozco el trabajo de Tanmy desde que fuese integrante de la *Camerata Romeu* y luego miembro de agrupaciones como *Warapo* e *Interactivo* o del dúo *Dádiva*, y si bien el sentido de crecimiento artístico en ella empieza a apreciarse en la maqueta denominada *Cambios* y en el quehacer al frente de la banda que nombró *Pura cepa*, el momento que en mi opinión marca la madurez musical de la creadora es el producido a propósito de su acercamiento a los poemas del otrora líder comunista.

Estoy convencido de que ni el propio Martínez Villena jamás imaginó que uno de sus textos podría convertirse en un muy sabroso guaguancó, al corte de lo realizado por Tanmy en «Celos eternos», una de las creaciones literarias de Rubén que lo bajan del pedestal en que la mala propaganda suele colocar a figuras como él y nos lo acerca al hombre común, ese que como cualquier mortal tiene sentimientos posesivos hacia su pareja. Aunque las diez piezas registradas en el álbum me atrapan, siento especial gusto por algunas. Ello me sucede, por ejemplo, con «El faro», uno de los poemas de Rubén Martínez Villena por el que siempre he experimentado mayor predilección, gracias a la singular elegancia con la que en el texto se sugiere lo erótico. Tratado musicalmente con los aires de un afro en 6x8, el tema resulta en la interpretación de Tanmy una hermosa muestra de la armoniosa conjunción entre la tradición y lo contemporáneo, además de ser modélico en cuanto a cómo la autora resuelve la estructura musical de un soneto de forma irregular. Algo por el estilo cabría afirmar de «Motivos», concebido como un son, o de «Ironía», trabajado como un cha cha cha.

Con orquestaciones en que las cuerdas de los violines están tratadas a la usanza de la música de cámara y a tres voces, otra sorpresa del CD es la inclusión de géneros latinoamericanos como el tango y el banbuco, que son perfectamente asimilados y traídos a nuestros días. No falta en el disco un danzón, el soneto «Insuficiencia de la Escala y el Iris», toda una declaración de arte poética de Rubén Martínez Villena y cuyo primer verso dice «La luz es música en la garganta de la alondra», interpretado a dúo con Silvio Rodríguez para finalizar un fonograma que nos deja la sensación de que hay mucho mundo interior en Tanmy López, encantadora mujer que se revela como una notable compositora.

Asimismo, debo aludir a varias cantantes que se han puesto en función de esta estética, como ocurre con *Rochoy* Ameneiro, Nadia Nicola, Vionaika Martínez, Milada Milhet, Glenda Fernández, Damaris Figueroa, Aurora de los Andes, Amanda Cepero, Legna Tocado, Ivón Echavarría o las hermanas Lynn, Suién y Haydée Milanés. Obviamente, hay omisiones en este



recuento, en el que no me he referido a figuras harto reconocidas como Liuba María Hevia, Marta Campos o Sara González, ni a las que están haciendo su obra allende los mares, como Albita Rodríguez, Alma Rosa, Odalys Salinas (por sobrenombre artístico *Oda*), Milagros Piñera-Ibaceta, Cristina Rebull, Isa Alfonso y Niurka Curbelo. Lo cierto es que en materia de cantautoras cubanas, en el presente las muchachas se divierten.

En la distancia

Buscando un bolero

Una de las expresiones que en el período analizado ha vivido una intensa actividad es la del bolero, gracias a los festivales del género que anualmente en el mes de junio organiza la UNEAC. He tenido la posibilidad de intervenir en algunas de las emisiones del coloquio que se desarrolla a propósito del evento *Boleros de oro*. Una de las tesis que he defendido en tales encuentros teóricos es que entre nosotros existe hoy, en ciertas zonas de la más joven música cubana, una manera diferente pero también válida de acercarse al bolero. En ese sentido, no cabe hablar de la aparición de un movimiento, sino de un puñado de composiciones cada vez más numeroso.

Según mi punto de vista, la principal razón que ha imposibilitado la consolidación o tan siquiera aparición de un movimiento en torno a la creación de nuevos boleros, está en el manifiesto desinterés que al respecto han tenido las casas discográficas, que persisten en apostar solo por los clásicos del género. Pese a ello, desde que allá por la segunda mitad de los setenta se conociera el tema «El amor se acaba», original de Osvaldo Rodríguez, ha habido una corriente que se inscribe en la larga tradición de quienes han intentado deconstruir las tradiciones y, así, revisar y a la vez revitalizar por medio de sus estrategias discursivas los códigos santificados por el canon valorativo, esos modelos que a fuerza de repetirse por doquier se convierten en paradigmas genéricos.

Entre quienes más han hecho por el nuevo bolero cubano en los pasados años figura Juan Ramos (*Juaniquiqui*), del que en los noventa se conocieron «Por una melodía», «La noche de las estrellas en mi ventana», «Esperando que llegue a ti» y sobre

todo una composición que ya resulta un clásico de la época: «Y ser tu canción». En lo fundamental, las creaciones mencionadas responden morfológicamente a los parámetros clásicos del género y su elemento innovador vendría a partir de las letras, muy contemporáneas en el tratamiento de la problemática amorosa de la pareja.

Alguien que ha incursionado en los predios del bolero con fortuna es Amaury Pérez. De su inspiración surgieron dos temas fundamentales dentro de la corriente a la que me refiero: «Quédate este bolero» y «Un bolero en París». Una que también ha hecho lo suyo al incorporar a su repertorio nuevas creaciones en esta cuerda es Sara González, a la que debemos agradecer la feliz interpretación de boleros como «Mírame» y «Si yo fuera mayo». Por cierto, alguien que estuvo muy ligado a Sara como director en una etapa de su grupo acompañante, el tresero, percusionista y trovador *Pepe* Ordás, hace años compuso un bolero-son que fue en extremo cantado en los medios universitarios de los ochenta. Hablo del recordado «Son para ti».

Empero, la auténtica revolución del género ha venido de la mano de los más jóvenes, y en particular de creadores pertenecientes al grupo de cantautores que protagonizara las peñas de 13 y 8. Así, Alejandro Gutiérrez nos ha legado dos pequeñas joyas en «Café Paola» y «Quito, septiembre». Por su parte, en un tema como «Ridícula emoción», Boris Larramendi apuesta por escribir un bolero con mucho de *feeling*, mientras que en su pieza «El sabor del fin», transita por los senderos de la hibridación entre el rock y el bolero, procedimiento idéntico al empleado por Raúl Ciro en «¿Qué calmará?», un sentido homenaje a la figura de José Antonio Méndez.

Sin dudas, el que más lejos ha llegado de estos cantautores en su propuesta bolerística es Alejandro Frómeta, con temas como «Bolero» (versionado por el disuelto grupo *Aries*, Lolita y Pablo Milanés), «Tumbao circunstancial» y «Superestéreo», en los que se apela a la deconstrucción para armar otra forma de asumir el género. El disco *Tu cantante favorito*, una producción independiente hecha por el propio Alejandro Frómeta tras la desintegración de *Superávit*, recoge muchos de estos temas

y resulta de obligatoria audición si se quiere tener una idea en torno a los nuevos caminos por los que en la actualidad se mueve el bolero cubano. Véase el texto de su «Bolero»:

Ya es hora
todas las lunas se van
todo viento trae en la cola
una señal.

Ya pasó
otra vez doce y sigue igual
hay menos fe pero la misma
soledad.

Y es allí
donde percibo tu olor
y tu cara no me deja de llover.
Ya lo ves, estoy tan cursi así que
este «gorrión»¹ no me deja volver
a ver
que es el mismo cuento
el mismo carrusel.

Ya es hora
cada luna volverá
todo viento trae en la boca
una señal.

Regresó
otra vez uno y sigue igual
hay menos fe pero la misma
realidad.

Y es allí
donde percibo tu olor
y tu cara no me deja de llover.

¹ En Cuba, tristeza.

Ya lo ves, estoy tan cursi así que
este «gorrión» no me deja volver
a ver
que es el mismo cuento
el mismo carrusel.

Otra figura indispensable es el bajista, guitarrista, compositor, arreglista y vocalista Descemer Bueno, un nombre que se ha vuelto recurrente en la escena de la Música Cubana Alternativa. Él, Roberto Carcassés y Pavel Urquiza conforman una tríada de productores imprescindible a la hora de referirnos al nacimiento de una sonoridad en el medio artístico nacional, en torno a la cual se empieza a teorizar no solo entre nosotros, sino en distintos sitios del mundo y que, además, comienza a ser objeto de interés tanto para algunas disqueras independientes como para una que otra de las grandes transnacionales discográficas.

Uno de los trabajos más significativos ideados por Descemer es el disco *Sé feliz*, un compendio de boleros de su inspiración cantados por Fernando Álvarez y con orquestaciones realizadas en colaboración con Yosvany Terry y Roberto Carcassés. El antecedente directo de esa obra es la intervención del bajista y compositor en la banda sonora de la película titulada *Violeta*, a la que le aportó un tema. Siempre que escucho este CD me pregunto cómo es que demoró hasta 2008 para ser editado (finalmente, la *EGREM* fue el sello que lo publicó) y por varios años solo se conoció a través de las copias que del original circularon de mano en mano.

El tema que le da nombre a la grabación, o sea, «Sé feliz», que cuenta con numerosas versiones, incluida la registrada por Anaís Abreu para la banda sonora de la película *Habana blues*, es una pieza que se ha vuelto recurrente en muchas descargas de trovadores y trovadictos:

Si la soledad te enferma el alma
si el invierno llega a tu ventana
no te abandones a la calma con la herida abierta
mejor olvidas y comienzas una vida nueva

y respira el aire puro
sin el vicio de la duda
si un día encuentras la alegría de la vida
sé feliz, sé feliz, sé feliz, sé feliz
con los colores de una mariposa
vuela entre las luces de la primavera
si te imaginas que la lluvia te desnuda
juega en los mares que despiertan a la luna
y sé feliz, sé feliz, sé feliz, sé feliz
si la soledad te enferma el alma

El álbum no es únicamente memorable por constituir la última grabación que realizara en vida Fernando Álvarez, sino porque puso de manifiesto que el hecho de que dos generaciones –bastante alejadas– posean enfoques diferentes al concebir la música cubana, no significa un factor excluyente para emprender de conjunto un determinado proyecto, y que si hay talento de ambas partes, la colaboración da como resultado un producto armónico y de tremenda valía. El elenco de instrumentistas que Descemer convocó para la realización del disco es de lujo, con gente tan brillante como Felipe Cabrera en el bajo, los guitarristas Norberto Rodríguez y Élmer Ferrer, el quinteto *Diapasón* e integrantes de la Sinfónica Nacional. En relación con esta producción, en una muy hermosa crónica Sigfredo Ariel (2005) ha escrito:

(...) comienzo a prestarle atención a la letra que me parece rara pero familiar: *no te abandones a la calma / con la herida abierta / mejor olvida y comienza una vida nueva*. ¿Quién escribe así de sencillo, sin complejo intelectual, sin recalentamiento, sin reflejo de lo que llamamos la realidad? ¿Quién se atreve a imaginar esa melodía y ese acompañamiento? ¿Está loco ese tipo? Y viene otro bolero que habla a un conejo que duerme detrás de la luna que tiene versos bien trabados, tiernos, y después comienzan unas trompetas como del conjunto *Saratoga*, para que Fernando ponga un bolero que ya no es bolero, sino un bolerón que se llama «Lo siento mucho» y para rematar una «cosa» que se llama «Hazlo por mí», de esas que ciertos cantantes no entienden porque no termina como ellos piensan que debe terminar ni comienza como a ellos les gusta,

o sea, que a su juicio «no tiene pies ni cabeza», como la «Canción estudio» de *Nico* Rojas, por poner un solo ejemplo.

Oigo el casete y lo vuelvo a oír, Fernando me parece espléndido, mejor que nunca, con muchísimo *swing*, pero esos boleros no tienen nombre ni perdón de Dios.

A los ya mencionados como parte de la reanimación del bolero, habría que añadir nombres como los de Alain Garrido, Ireneo García, Ángel Quintero, Pavel Urquiza, Frank Delgado, Carlos Varela, Gerardo Alfonso, Rolando Berrío, Levis Aliaga, Ariel Díaz, *Pepe* del Valle, Yamira Díaz, Ana María García, *Yusa*, Rita del Prado, Carlos Lage, Leonardo García, Yassel López (integrante del dúo *Aire y madera*) y Heidi Igualada. Todos ellos hacen lo suyo para que el bolero, la música por excelencia para romancear, cobre en el presente nuevos bríos.

Estoy bailando rockasón

Un acercamiento a los contenidos de la cancionística cubana de los últimos decenios del pasado siglo y de lo que va del presente resulta tarea ardua y pudiera hacerse desde múltiples perspectivas de análisis. En cualquier caso, es posible intentar trazar algunas pistas para una reflexión. Como ya se expusiera a inicios del presente libro, en la actualidad el producto o bien musical se encuentra en extremo contaminado por intereses como los del mercado expresado en la industria cultural.

Sin caer en la tontería de pretender satanizar al mercado –al menos para mí está claro que este no solo puede perdernos, sino que también tiene la posibilidad de salvarnos (vale recordar que los músicos, incluidos los cantautores, viven de él), y además resulta un espacio de transacción que ejerce una función promocional de suma importancia, dinamizadora del consenso cultural–, no se puede negar que a partir de su irrupción entre nosotros, y de que el hecho musical empezó a concebirse en función de la ley de oferta y demanda, es el fenómeno que más ha marcado los derroteros, no ya de la Canción Cubana

Contemporánea, sino de toda la música popular facturada en el país, unas veces para bien y otras para mal. Ciertamente ha lanzado figuras locales al estrellato, pero igualmente no ha propiciado el desarrollo armonioso de manifestaciones sonoras que no están entre las favorecidas por la débil industria discográfica cubana, al no aparecer entre las de mayores ventas.

Creo que a estas alturas a todos nos ha quedado claro que para el ingreso y la aceptación dentro del ámbito comercial, la creación facturada por trovadores y/o cantautores se ve forzada por las circunstancias a cruzar fronteras genéricas y estilísticas que hasta hace muy poco resultaban infranqueables para los artistas del gremio y que, según el parecer de los más tradicionalistas y ortodoxos, vienen a ser algo así como pecados de lesa humanidad. Sucede que en aras de insertarse dentro de los ambivalentes espacios de la industria cultural y su circuito de difusión comercial, comprendiéndose en este la industria discográfica, radiofónica, el espectáculo musical, la televisión, las revistas y publicaciones especializadas, la publicidad y sus productos, y la industria cinematográfica, con frecuencia hay que entrar en un peligroso territorio de pleitesías y desarrollos inocuos que faciliten la circulación y distribución de la obra musical, lo cual representa un proceder diríase que mercenario pero que, paradójicamente, presupone un poderoso filtro que posibilita visualizar las formas de mayor solidez y vigor en relación con las veleidades ocasionales y las modas espurias.

Al margen de que por las realidades de un lugar como Cuba lo anterior registra peculiaridades específicas –pongamos el hecho cierto de que en nuestro país la industria de la música apenas existe o su desarrollo es incipiente–, no se puede soslayar la realidad creciente de que la canción popular moderna, de la que también forma parte la producción trovadoresca o el híbrido derivado de esta, en la actualidad flota entre las aguas tormentosas de los criterios y gustos que exige o demanda una audiencia mediatizada, y las corrientes sensibles de los autores-compositores que aprecian en este género una legítima forma de expresión musical seria. Con el arribo de la década de los noventa, aparece entre nosotros el mercado como fenómeno con el cual los cantautores y demás artistas cubanos han tenido que aprender a lidiar.

Hasta ese momento, en el mundo musical de la Isla nadie estaba entrenado para ello, ni los músicos, ni las instituciones, pues la Revolución nunca estuvo centrada en que la música fuera generadora de ingresos; veía su cultivo como una forma de elevar el nivel espiritual de los individuos. Así, por ejemplo, antiguamente el trabajo discográfico era parte del sistema cultural del país y no tenía una proyección comercial, lo que implicó que estuviésemos muchos años de espaldas a lo que en todo el mundo se hacía en materia de *marketing* (o mercadeo, como hay que decir en español), un terreno con el cual todavía no estamos suficientemente preparados para interactuar, lo que en mayor o menor grado ha afectado a nuestro talento musical.

De lo antes expresado, se comprenderá que los hacedores de la Canción Cubana Contemporánea, a sabiendas de que para hacer cultura (léase también música) hace falta economía, se debaten entre hacer una obra de arte, un producto mercantil o un híbrido a medio camino entre uno y otro extremo. El dilema apuntado se convierte en un aspecto significativo en todo análisis que pretenda hacerse en relación con estos temas. Porque lo cierto es que también entre nosotros se crean y aúpan gustos, tendencias, arquetipos y cánones estético-musicales, que llegado el caso pueden ser objeto de actos de franca y llana manipulación.

Aunque en Cuba resulta imposible hablar de la tradicional y clásica alianza entre capital y *marketing*, en materia de música sí existe lo que se conoce como *mainstream*, que viene a ser la manifestación visible de lo que se promueve como el signo de triunfo; es decir, la sempiterna presencia de una élite de artistas en los principales espacios de los medios de comunicación, quienes dan la imagen del hombre o la mujer de éxito, en muchas ocasiones asociado a una estética estandarizada. De tal suerte, si bien en nuestro país los volúmenes de venta de discos no resultan indicadores de triunfo en la misma escala que dicho parámetro lo representa en otras sociedades, el grado de popularidad registrado sí lo es. Y, por supuesto, el trovador y/o cantautor, como cualquier músico, se encontrará expuesto a la tentación de alcanzar la popularidad y todo lo que esta implica.

En la joven historia del fenómeno del cual aquí formulo algunas consideraciones, y en sintonía con la tradición de la canción popular en Cuba en cuanto a ser «un espíritu de renovación, una sensibilidad en permanente movimiento y estado creativo» (Fowler, 2007a), para 1995 no solo los antes mencionados discos *Vendiéndolo todo* y *Habana oculta* apuntaban a la irrupción en la escena local de lo que se ha llamado Canción Cubana Contemporánea. Otros fonogramas llevados a cabo incluso con anterioridad a los dos aludidos, y que encajaban en la citada categoría, eran *Trampas del tiempo* (Nubenegra), de Gema y Pavel, *Como los peces* (BMG Ariola), de Carlos Varela, y *Los lobos se reúnen* (EGREM), de Gerardo Alfonso, sin discusión alguna, el primer cantautor en cuya obra, desde el punto de vista morfológico, comenzaron a darse los rasgos que han caracterizado a la Canción Cubana Contemporánea en cuanto a apostar en numerosos de sus temas por la hibridación entre *funk*, rumba, rap, *reggae*, bolero y rock (recordemos la memorable temporada del creador a mediados de los noventa en las tardes del *Café cantante* del Teatro Nacional).

Así, en la búsqueda de un lenguaje propio, en los primeros años de los ochenta Gerardo Alfonso va moldeando un estilo que tenía influencias de Silvio Rodríguez, de géneros caribeños y del pop, pero a su vez, con la conciencia de indagar en las raíces cubanas. De ese modo, lo que era una conquista expresiva, además iba en detrimento de la típica canción de la Nueva Trova, por lo general mucho más dogmática en sus presupuestos estéticos y menos lúdrica o participativa en cuanto a generar palmadas del público.

Poco tiempo después verían la luz álbumes como *Mi poquita fe* y *Ni de aquí ni de allá*¹ (EMI Music), de David Torrens; *Amaury Gutiérrez, Piedras y flores* y *Se me pegó tu nombre* (Universal Music), de Amaury Gutiérrez; *Trampas del tiempo* y *Cosa de broma* (Nubenegra), de Gema y Pavel; *Verde*

¹ Para mayor información sobre este álbum, ver Manduley (2002c).

*melón*² (*Bis Music*), de *Superávit*; *Habana abierta*³ y *24 horas*⁴ (*BMG Ariola*), de *Habana abierta*. En el caso de estos tres últimos, los mismos pueden considerarse como la continuación de lo que comenzó siendo la descarga de 13 y 8.

Entre otras producciones más recientes que refuerzan ese concepto figuran *Lo tengo to pensao* (*Bis Music*), *La isla milagrosa* (*EGREM*) y *El mundo está cambiao* (*Bis Music*) de William Vivanco; *Dale mambo* (*Urban Color Music*), *Buscando mi lugar*⁵ y *Utopías* (*Factoría Autor*), de Julio Fowler; *Haydée* (*EMI*), *Haydée Milanés en vivo* y *A la felicidad* (*Bis Music*), de Haydée Milanés; *Boomerang* (*EMI Music / Calle 54*), de *Habana Abierta*; *Yusa, Breathe*⁶ y *Haiku* (*Tumi Music*), de Yusa; *Síntomas de fe* (*Manzano*) y *Art Bembé*⁷ (*Editorial Conspiradores*), de Gema y Pavel; *Maketa de platino*⁸ (*Tierra*), de Raúl Torres; *Pedazos de mí* (*Universal Music México*), de Amaury Gutiérrez; *Razones* (*Bis Music*), de David Torrens; *Paciencia* (*EGREM*), de Ray Fernández, y las efectuadas por Kelvis Ochoa (*BMG Ariola*)⁹ y Boris Larramendi (*Zomba*

² Para mayor información acerca de la aludida producción, consultar Santín (2006b).

³ Para mayor información sobre este disco, ver Borges-Triana (1998).

⁴ Un esclarecedor trabajo sobre la problemática asociada a este fonograma, así como a otras producciones afines, puede encontrarse en Manduley (2001). Sugiero consultar también Risco (1999/2000).

⁵ Para mayor información sobre este fonograma, ver Matos (2006), Rodríguez (2007) y Ortiz (2006).

⁶ Para consultar un comentario a propósito de este álbum, ver Zamora Céspedes (2005).

⁷ Para referencias acerca de esta producción, leer Évora (2004), Ruiz Marrero (2004) y Rojas (2004).

⁸ Para mayor información sobre este CD, ver Fowler (2006).

⁹ Para mayor información sobre este disco, ver Manduley (2002d).

records)¹⁰, grabaciones en las que se aprecian rasgos comunes (al margen de las lógicas peculiaridades que las diferencian) con áreas del quehacer sonoro nacional como el rock o el hip hop, pero que poseen una filiación estética en el contexto de lo que he denominado Música Cubana Alternativa.¹¹

Llegado al punto del presente recuento en que nos encontramos, permítaseme formular aquí una digresión. En mi opinión, creo que está por hacerse un estudio acerca de la cancionística cubana en los años que comprende la etapa de transición del *feeling* a la Nueva Trova y en la que, por ejemplo, se generan hermosas composiciones que no son ni una cosa ni la otra, pero que representan un tipo de canción muy singular, como las escritas por Juan Formell, ideadas para ser interpretadas por Elena Burke durante la segunda mitad de la década de los sesenta del pasado siglo.

Aquel repertorio fue un trabajo pletórico en elementos novedosos para la época y dentro de los parámetros de lo que se conoció como sonido *shake*, el cual abarcaba combinaciones estilísticas al corte de son con *shake*, *afro-shake*, *shake-blue* y *samba-shake*. En esas piezas del por entonces joven Juan Formell hay evidentes influencias de *Los Beatles* pero, según lo relatado por gente que vivió el período, se bailaban como música cubana y muchos no lograban darse cuenta de dónde procedía el componente foráneo. No parece descabellado pensar que en dichos temas, vistos como expresión de los procesos abiertos y ocurrencias o acontecimientos en reciclaje permanente dados en nuestra música, están las raíces primigenias de la actual Canción Cubana Contemporánea y que, a la postre, ha sido un macroproceso de elementos y resultados entretreídos, con un carácter transnacional que ni borra ni standariza, sino más bien presupone rasgos que dejan un sedimento tipificador y cambiante, incluidas toda clase de reapropiaciones.

¹⁰ Para leer una reseña del *CD Yo no tengo la culpa*, de Boris Larramendi, consultar Manduley (2004).

¹¹ Para una definición de lo que se entiende por este concepto, ver Borges-Triana (2001 y 2009).

Retomando el hilo central de la exégesis de este libro, hay consenso entre los estudiosos del tema en cuanto a que en la canción de origen trovadoresco, al igual que ha ocurrido en el resto de las manifestaciones artísticas en Cuba, durante los últimos veinte años ha habido cambios en su discurso, temas y enfoques. Es sabido que a través del devenir de la trova, desde fines del siglo XIX ha sido una tradición la vinculación con los problemas sociales, políticos y de toda índole dados en su época. Ese legado o vínculo con lo histórico tiene una continuidad en el quehacer de los creadores afiliados a la Nueva Trova y en los cultores de la Canción Cubana Contemporánea, porque la incorporación de lo social a la canción no entra en contradicción con el hecho de que esta continúe siendo un instrumento de expresión artística y al que se le otorga una dimensión trascendente, con lo que al género se le concede tal facultad desde una categoría popular. En dicho sentido, a partir de los últimos años de la década de los ochenta, y en especial a comienzos de los noventa, cuando se producen acontecimientos como el derrumbe del campo socialista y la irrupción del Período Especial, hay una transformación en las poéticas artísticas.

El desencanto que por entonces aflora en la obra de varios cantautores será expresión tanto de la situación de crisis económica que, en mayor o menor medida nos afectó a todos los ciudadanos en el país, así como de lo impactante que resultó darse cuenta de lo irreal de varios mitos en los que habíamos vivido y bajo cuyo manto fuimos educados los nacidos con posterioridad al 1 de enero de 1959. Como parte de la nostalgia por un mundo que se esfumó, surge una cancionística que gana otra dimensión muy significativa para la cultura del país, en la que prevalece una visión hacia dentro en una constante angustia. Ello era una necesidad raigal de manifestar lo que se estaba sintiendo. Quien formule una revisión de canciones de esos años, se dará cuenta de que la obra de los jóvenes cantautores resulta un testimonio de las contradicciones y los disímiles sentimientos que tuvieron lugar en el país en tan complejo momento. Véase el texto de «Cada día», composición de *Polito* Ibáñez que transmite a la perfección el desaliento

que se adueñó de muchos en determinada etapa del ayer reciente:

Cada día veo que el cariño se nos va apagando
siento que un gran sueño se nos va apagando
como el hombre mismo se nos va apagando
sin inconvenientes te irás apagando
con todo al alcance, los demás colgando
con las ambiciones te irás apagando
y todas las ganas se nos van...
Cada día sé de una muerte por lo prohibido
las calles terminan en lo prohibido
se abre alguna puerta hacia lo prohibido
se aparece alguien con lo prohibido
siento mis temores de lo prohibido
montamos más al carro del olvido.

La desilusión ante una realidad que nada tenía que ver con lo que nos habían enseñado y, por consiguiente, con lo que imaginábamos, lleva también a que alguna gente descubra que los temas de la decepción y de la desesperanza pueden funcionar como una mercancía más y que aseguran la venta de la creación artística, incluida la canción, en determinados mercados, interesados en comercializar hasta la saciedad el tópico de la miseria cubana. Me parece de suma importancia ser consciente de lo anterior, porque ello ayudará al investigador avezado a limpiar el camino de polvo y paja, con lo que hallará lo mucho de auténtico que se produjo entre quienes de verdad tuvieron el alma adolorida y experimentaron la urgencia de plasmar el testimonio de nuestro tiempo mediante un lenguaje acre, directo, descarnado, o a través de metáforas y parábolas, o los que eran solo angustiados superficiales, como expresión de oportunismo y de un resentimiento utilitario, en virtud de que el asunto brindaba la posibilidad de acceder a un determinado mercado.

A tono con la idea de desbrozar el camino para comprender diáfananamente lo acaecido, soy del criterio de que tanto el álbum *Como los peces*, de Carlos Varela, como el disco *Trovatur*, de Frank

Delgado, son dos producciones fundamentales a la hora de historiar la discografía cubana de las más recientes décadas, pues abren una serie de temáticas en torno a los disímiles problemas que se vivieron en los años noventa. Las poéticas de estos dos fonogramas interpretan la esencia de sus dos hacedores. Por ese camino, las canciones recogidas en *Como los peces* y *Trovatur* son partes, jirones de las crudas realidades vividas por Carlos y Frank como integrantes de la sociedad cubana de la última década del pasado siglo y, de esa manera, semejante cancionística deviene lenguaje, forma de conectarse con el mundo, al punto que pudiera afirmarse que tales piezas son radiografías de la intimidad de sus creadores y del conglomerado social que en ellas se siente reflejado.

Un sentimiento colectivo es codificado en versos cantados. La canción se torna arte, a la par que conjuga poesía y testimonio, interpretación de los tiempos y, de tal forma, se mantiene viva la ya larga tradición entre nosotros de que el cantor se proyecte en absoluta conexión con la realidad. Tanto Carlos como Frank han persistido en el examen minucioso de nuestro entorno y, a partir de una reflexión ontológica, con sumo ingenio comentan los procesos que la sociedad va planteándole al individuo, en especial a los miembros de la generación a la que pertenecemos ellos dos y yo.

En el cambio producido a partir de los noventa en el discurso de los creadores que por las características de su obra se incluyen dentro de la Canción Cubana Contemporánea, con gran fuerza incide la introducción entre nosotros de algunas leyes del mercado. Si uno se detiene a escuchar las composiciones que hicieron en los ochenta varios cantautores y las compara con las realizadas por ellos mismos en la siguiente década, comprobará que hay la tendencia a ir buscando mayor universalidad en los textos y en las ideas; porque justamente están abriéndose ya al mercado internacional. Si Carlos Varela, en una canción como «Tropicollage», podía hablar de una realidad de los años ochenta, como aquello de dar «cinco por uno», refiriéndose al cambio de pesos cubanos por dólares, ese tipo de mensajes no es del todo comprensible para el

mundo y, por ello, se va a temas mucho más entendibles para personas que viven en circunstancias distintas a las nuestras.

Surgen híbridos muy fuertes, que el musicólogo cubano Danilo Orozco ha denominado «intergéneros» y que no pueden verse como la mezcla habitual que se ha producido en nuestra música de géneros como el bolero-son o la bachata-son. Lo que acontece en la Canción Cubana Contemporánea resulta una mezcla tan pugnante y tensionante que a veces se torna punto menos que imposible determinar qué es lo hegemónico y qué lo subalterno. No niego que una intención más o menos semejante siempre ha estado presente entre nosotros, mas desde 1985 hasta nuestros días, esa tendencia en pro de la mixtura sin un mínimo de prejuicios, al echar mano a disímiles elementos, se ha vuelto muy intensa en el accionar de los cantautores.

De tal suerte, una sucinta evaluación del momento que vive la cancionística cubana con raíces en lo que fue la Nueva Trova, lleva a Ariel Díaz (2005), parte también de los sucesos aquí narrados, a escribir lo siguiente:

El nuevo siglo trajo nueva correlación de fuerzas y de intereses. Tuvimos la fructífera e interesante metamorfosis del dúo *Buena Fe*; el mal promocionado disco *trov@nonima.cu*; el contradictorio *Acabo de Soñar*, con poemas de José Martí; las nominaciones de los CDs de *A guitarra limpia* en el evento *Cubadisco*; el despeje de William Vivanco; proyectos como *Interactivo* y *Aceituna sin hueso*; el videoclip del dúo *Karma* compitiendo y ganando en terreno ajeno; *Yusa* en el Ronnie Scott's; el regreso estrepitoso de *Habana Abierta*; algunos de nosotros en festivales europeos; el regreso de Karel y Carlos por separado; la ayuda de la *Tropa cósmica* y *Trovacub*; trovadores jóvenes en las selvas de Guatemala, Haití y Belice con los médicos cooperantes; la vitalidad de nuestros padres más cercanos: Frank rodeado de jóvenes, Santiago con Sinfónica y sin Julieta, Varela en Hollywood y los 25 años de la canción de Gerardo; «Los que soñamos por la oreja» en *Juventud Rebelde*; la revista digital *Esquife*; el proyecto discográfico *Colibrí*; *El Caimán Barbudo* más verde que nunca; eso sin hablar de George Martin, Lenine, Gismonti, Gilberto Gil, Rick Wakeman, *Audioslave*, *Air Supply* y *Simply Red* en La Habana, con estatua de Lennon incluida.

De lo expuesto hasta aquí, puede concluirse que, al referirnos a la Canción Cubana Contemporánea resulta imposible obviar que en todo este devenir conviven tradición y vanguardia, continuidad y ruptura. Estamos ante lo que Julio Fowler (2007a) describe como un proceso convergente de asimilaciones estéticas y culturales, de una sabiduría abierta siempre que incorpora préstamos y «los transforma en un incesante trasiego e intercambio y donde lo único que no varía es esa capacidad de permeabilidad, de innovación y metamorfosis de la experiencia creadora».

Cuando aparezca el petróleo

Aparejado al devenir de lo que se ha denominado Canción Cubana Contemporánea, en un recuento histórico acerca de la canción hecha por cubanos de finales de los ochenta hacia acá, es preciso acotar que junto a los procesos protagonizados por los más jóvenes, coinciden en el tiempo y en el accionar otras generaciones de creadores que se han mantenido aportando al panorama musical nacional desde disímiles credos estéticos y distintos puntos geográficos del planeta. Por solo citar a algunos, vale recordar que en la etapa que aquí se intenta historiar, César Portillo de la Luz y Silvio Rodríguez recibieron el *Premio Latino a toda una vida*, otorgado por la Academia de la Música en España. Igualmente, en la emisión latina del Premio *Grammy*, a Pablo Milanés en un mismo año se le entregaron dos de esos galardones por un par de trabajos discográficos. Otros nombres que –entre tantísimos hacedores de canciones– han estado muy activos en estos últimos lustros son Marta Valdés, *Meme Solís*, Frank Domínguez, René Barrios, Pedro Luis Ferrer, Amaury Pérez, Ireneo García, Sara González –fallecida en 2012–, Pedro Romero, Ángel Quintero, Marta Campos, Vicente Feliú, Lázaro García, Augusto Blanca, *Pepe Ordás*, Alejandro García (*Virulo*) y Carlos Gómez...

Un balance de lo acaecido en la cancionística cubana a partir de los noventa permite arribar a ciertas generalizaciones. Hay creadores que tratan de testificar de forma explícita el caos

contextual que ha envuelto a la sociedad cubana de los noventa, mientras que otros no quieren hablar de manera conflictiva en relación con su entorno y para nada tienen interés por abordar todas las zonas problemáticas de la realidad local de hoy, lo cual no significa que haya una despreocupación ético-político-social. De forma por lo general un tanto oblicua o mediado por constantes humanas de raigambre universal, a través de sus creaciones, los hacedores de canciones participan del debate llevado a cabo en Cuba durante los últimos años, pero lo hacen desde una perspectiva que trasciende determinadas contingencias epocales, pues la mayoría de ellos pretenden ir más allá de específicas coordenadas de espacio y tiempo.

Una comparación entre el discurso con el que irrumpen en el panorama cultural cubano figuras como Santiago Feliú, Donato Poveda, Frank Delgado, Gerardo Alfonso o Carlos Varela, y el que enarbolan después nombres como Boris Larramendi, *Vanito* Caballero, Kelvis Ochoa, José Luis Medina o Michel Peraza, permite establecer algunas nítidas diferencias. En las composiciones de la generación de los ochenta permanecen las pretensiones poéticas, dispuestas descriptivamente, en muchos casos con atmósferas etéreas de tintes trascendentales, comprobables en piezas como «Para Bárbara», de Santiago Feliú, y «Buscando ciudades donde amar», de Donato Poveda. Igualmente, encontramos el comentario sociopolítico en múltiples versiones: en versión simbólica, al corte de «Los lobos se reúnen», de Gerardo Alfonso, quien escribe: *Los lobos se reúnen en la esquina de la sociedad, / la capital es una selva negra;* o en la vertiente alegórica, al estilo de «Guillermo Tell», de Carlos Varela:

Guillermo Tell, tu hijo creció,
quiere tirar la flecha
le toca a él probar su valor usando tu ballesta.

Por su parte, en la generación de los noventa predominan los textos que se recrean en tonos de crónica personal, como se verifica en la canción «24 horas», de *Habana abierta*, donde se expresa:

Yo solo me enfermo con lo que no hago,
quién te estafó,
quién te engañó...
si yo te doy lo que hay,
si yo no te hago mal,
qué vas a contarme ahora.

En las letras de estos creadores, las pretensiones poéticas anteriores resultan sustituidas por un estilo con giros coloquiales de matices pop. Tales formas cambian lo descriptivo por arranques conversacionales, enfatizando un lenguaje más directo e, incluso, adoptando elementos del choteo popular. Todo ello enunciado desde un sujeto que vive su tiempo como individualidad que fluye dentro de su identidad cultural esencial. Por ese camino, se intenta potenciar un discurso creativo más en función del posible éxito comercial de la canción como producto, antes que en su sintonía con una determinada comunidad, como depositario de un referente cultural.

De lo expuesto cabe concluir que si bien el conglomerado de representantes activos de la Canción Cubana Contemporánea no se ha constituido en un movimiento, en no pocos casos evidencian aspectos comunes, tanto en su manifiesta preocupación por lo musical, como en lo concerniente a la manera en que tienen que desenvolverse en relación con la industria fonográfica en particular y de la música en general. Igualmente, resulta significativo que tras un período en que la función de crítica social se trasladó de la canción de autor hacia el ámbito del rap y del rock, a partir de una pérdida del carácter trasgresor –no creo que por causa del auge de una sonoridad más bien cosmopolita señalado por varios músicos, críticos y académicos–,¹ la dosis de rebeldía que generalmente ha tipificado al arte de nuestro país, además de mantenerse en la obra de figuras ya históricas en ese sentido como Frank Delgado, cobra nuevos bríos en composiciones de Ariel Díaz, Silvio Alejandro, Erick Sánchez, Toni Ávila y

¹ Eli, Victoria y María de los Ángeles Alfonso, 1999: 179; Lazaroff, 1985; Moore, 2003; Roos, 1985; Torrón, 2000.

en especial Ray Fernández, todo un icono de la irreverencia en el panorama de nuestra actual cancionística.

Tales mutaciones dadas en la historia de la Canción Cubana Contemporánea desde finales de los ochenta hasta los días que corren, en mi opinión tendrían que ver con el hecho de que el discurso artístico y la sociedad se moldean y configuran mutuamente, de lo que se desprende que el cambio en los discursos (como el antes apuntado) implica determinada transformación en las sociedades y viceversa. En cualquier recuento de lo acaecido en los últimos cincuenta años en nuestro país se notará que el actual imaginario cultural de Cuba no resulta el mismo que el del decenio de los sesenta, los setenta, los ochenta y ni tan siquiera el de finales de los noventa. El pensamiento y la estética de un joven hoy entre nosotros refleja cuánto este ha cambiado en relación con las generaciones precedentes.

Por supuesto que ello también ocurre con los artistas, entre los cuales –en no pocos casos– en el presente se da la tendencia a proyectarse sin interés alguno por ofrecer (de verdad) una propuesta nueva, y a lo sumo se plantea describir las cosas, pero no transformarlas (ideal por excelencia de la emergente intelectualidad durante la segunda mitad de la penúltima década del pasado siglo). Es por ello que *Polito* Ibáñez afirma:

(...) la realidad ha sido tan brutal que ha superado la capacidad de los creadores para criticarla. En Cuba, entre los autores que pertenecen a mi generación, el sentido de la polémica ha cambiado y esto no es algo que teóricamente pueda explicar de manera profunda; no sabría especificar la razón ni identificar el factor ideológico que ha influido, pero sí puedo constatar el hecho desde la experiencia (González, 2008).

A lo anterior habría que añadir que el arte y el mercado se producen en un contexto sociopolítico del cual no pueden escapar y padecen, por ende, los avatares del mismo. En todo caso, la incorporación del tema social en el discurso artístico, entre nosotros no es una exclusividad de la canción, sino que ha sido parte de una tradición en nuestra cultura. En este sentido y en relación con el devenir de lo que se ha derivado

de la Nueva Trova, hay que tener en cuenta que el proceso vivido por la sociedad cubana en el período transcurrido entre 1986 y 1990 centró al arte, en general, y en particular a la cancionística de la generación de trovadores que emerge por entonces, en una proyección crítica contra los males de su entorno, como ya se ha analizado antes en este libro.

Empero, transcurridos unos cuantos años, y a raíz de los acontecimientos posteriores, uno puede concluir que no siempre fueron motivaciones políticas e ideológicas las únicas razones para el criticismo de entonces. Por esas fechas, como consecuencia del reformismo experimentado por la izquierda internacional, la política de «crítica dentro de la izquierda», en especial dentro del socialismo, se había tornado en sí misma una acción comercial. De ello se deduce que más de un creador de la llamada generación de los ochenta, incluido (claro está) algún que otro cantautor, incursionase en lo político, a fin de propiciar el mercadeo de su quehacer y no por expresar una real convicción de su pensamiento.

Lo mismo, pero al revés, aconteció con la producción artístico-literaria de la generación de los noventa, con excepciones como las de los raperos o algunas de las figuras vinculadas al grupo de 13 y 8. Como es perfectamente comprobable en varias producciones discográficas llevadas a cabo en el primer lustro de esa década por artistas que, de acuerdo con su proyección, uno puede asociar con lo que fuera la Nueva Trova, y en las que resultaba imposible encontrar esa desgarrada vocación escrutadora sin la cual no se entrega el prodigio, se aprecia una tendencia a no incluir piezas referidas a asuntos problemáticos o que problematizaran en torno a los complejos fenómenos de nuestra realidad. Es cierto que los nuevos actores aparecidos por entonces en nuestro medio demandaron del trovador y/o cantautor, así como del creador de obras de arte en Cuba, un rediseño de sus estrategias discursivas, pero ello no resulta suficiente para explicar y comprender la ruptura que por la fecha se dio con la tradición crítica de la cultura nacional.

La profesión de apoliticismo o de realizar un arte en el que se produce un cierto grado de vaciamiento de eticidad, en el pasado decenio no solo fue producto de una estética determinada,

en la cual lo político está subordinado, velado o incluso negado, sino que respondió en buena medida a factores asociados a un posicionamiento mercantil. El mercado de arte (en el que también está el musical, no obstante sus peculiaridades) y en particular el de arte cubano en el exterior, espacio para el cual a partir de 1991 es que en lo fundamental se conciben las producciones discográficas en nuestro país dada la casi imposibilidad del melómano nacional de comprar discos, ya no demandaba política, por lo que en la producción cancionística –tanto desde la Isla como desde la diáspora– se ofreció un discurso marcado por el apoliticismo comercial.

Se comprenderá que –siendo esencialmente política– la cancionística de la generación de los ochenta, en virtud de las propias circunstancias de la época, implicaba una veleidad mercantil, pues en esos momentos la política vendía. Por el contrario, en los noventa –acorde con el giro histórico que tiene lugar–, siendo en lo fundamental apolítica, la cancionística resulta en extremo política, dado que la política se comercializa como no política. Y es que en nuestro tiempo, todo puede ser manipulado y vendido.

Pero las transformaciones en el discurso de la Canción Cubana Contemporánea no se detienen y, a pocos años de iniciada la actual centuria, somos testigos de nuevas mutaciones de códigos, referentes y morfologías, porque la creación es algo vivo y en movimiento. De tal suerte, aunque ya bien distante de las fuertes motivaciones sociológicas y políticas de la segunda mitad de los ochenta –y superado el excesivo contenidismo de un par de décadas atrás, el empleo de fórmulas enunciativas más propias de la prédica política que de la artística, así como la usurpación de funciones a los géneros periodísticos (exageradamente comprometidos con la celebración a ultranza de cuanto tenga que ver con la Revolución, cual si esta fuera el paraíso terrenal y donde el ser es trastocado por el deber ser), desde una poética que puede ser pureza, alegría, violencia o desgarró, según los propios vaivenes existenciales del creador–, lo trasgresor, contestatario y beligerante reaparece en una cancionística que intenta y logra resolver la dicotomía entre el valor estético y

comunicacional, por un lado, y el valor comercial del género como producto, por el otro.

De nuevo la canción se hace contingente y comienza un paulatino proceso de recuperación de una visión sociológica o demográfica. Temas como «Esperar», «Cuando aparezca el petróleo» (pieza que fantasea con la solución a los problemas de Cuba el día que brote oro negro frente a nuestras costas), «No quiero que toquen en mi puerta» (visión rebelde del entorno, desde la voz de un personaje marginal y también marginado de procesos sociales colectivos) y «Mi amigo el ingeniero» (composición en la que se abordan las contradicciones entre sueños y realidad, entre ideales sociales y pautas económicas), de Erick Sánchez; «Cascarilla», «Metronidasón» (dos abordajes en tono de humorada acerca de la burocracia y la indolencia, concebidos desde la filosofía del choteo) y «Científicamente negro» (aguda poetización contra las manifestaciones racistas que perduran en nuestro país), de Tony Ávila; o «El obrero», «Mister Policeman», «La yuca», «Matarife» y «El gerente», de Ray Fernández, que, al describir sin tapujos las diferencias sociales hoy existentes en el sistema sociopolítico en Cuba, asumen un carácter problemático, recogen el sentimiento colectivo de buena parte de la sociedad, lo codifican en versos cantados, cuyos receptores están en complicidad con el mensaje, y donde se ve la realidad no a través de la envergadura política de los conflictos, sino de la dimensión que tiene la circunstancia social del individuo (se deja de ver el bosque para ver el árbol). Como muestra, reproduzco el texto de «Matarife».

Matarife está en la calle
pagó su deuda y salió
de catorce, diez cumplió,
qué generoso detalle.
Me llamó para que falle
en cierto duelo verbal
que el trabajador social
(a Matarife asignado)
con él sostiene turbado
de tanto folclor penal

Matarife vivió –lo admite–
siempre al margen de la ley
yo sacrificaba un buey
para algún que otro convite
y la razón no hay quien me quite
pues salvo a excepción de alguno
a un asado de vacuno
dígame quien dice: no,
mucho más si despertó
con un frugal desayuno
Y coño no me jodas sin hipocresía
ya sé que da leche, que da cuero y queso
pero no comprendo tamaña ironía
hay quien se la come entera y no va preso.
–Le responde el trabajador social–
Comprendo sinceramente
su argumento culinario
pero un revolucionario
como yo cree prudente
que la cría se fomente
que la especie prolifere
que el ganadero se esmere
que proteja cada libra
de esa cotizada fibra
la que el turismo prefiere.
Y esto te lo digo sin ningún tapujo
el hurto y sacrificio es abominable
por gente como tú no nos damos el lujo
de hacer de la carne un renglón exportable.
Pero los dos me miran un fallo esperando,
yo los miro a ambos con aire imparcial,
cuando me sorprende, mientras delibero
me está segregando el paladar.
Y temo una injusticia, una equivocación,
temo que haya mucha interferencia nociva,
temo que me influyan en la decisión
mis excitadas papilas gustativas.

Y yo en el medio compa, yo en el medio,
que mis cazuelas nada más ven soja,
sin encontrar para mi mal remedio,
aunque le tengo fe a la nueva olla.

Coro:

Matarife no me explico,
ese vicio pendenciero,
que ni quemándole el hocico,
se enmienda el perro huevero.

Oye, a mí ya no hay quien me quite
esta jodida costumbre,
ya probé con vegetales,
hortalizas y legumbres,
a mí me empacha la vianda,
no se me da lo de herbívoro
eso va en el ADN
y el mío dice: Carnívoro

Coro:

Matarife no me explico...
Oye Matarife, tu argumento
carece de solidez
es demasiado lo que te gusta
esa carnita de res
mira ya tenemos en la cocina
comida sabrosa y sana,
las laticas de sardina
de la alternativa bolivariana
les das una puñalá
y te las comes tranquilo
chico si están regalá,
son a ochenta y cinco quilos, (cuc)

Coro:

Matarife no me...

Mira, esa es mi naturaleza
en mí es un instinto básico,
se me hacía la boca agua
mirando *Parque Jurásico*,

¡ay qué cantidad de carne!
que tenían to' esos saurios
imagínate
pechuga de Iguanodonte,
muslo de Tiranosaurio,
que yo como buen cubano que soy
no creo en depredadores,
yo me hubiera *jamao* sin papas
los dos velociraptores
Matarife no me explico...

Con ejemplos como el anterior u otros al corte de «Mosquito no da bisté», de Inti Santana, «El son de María y Manolo», de Fernando Bécquer, «Lo que hay», de *Cofradía*, «Solidaria», de *Yolo* Bonilla, «Niño pantera», del dúo *Karma*, «Treinta de papel», de Samuel Águila, la canción vuelve a ser visible por medio de responder a los requerimientos de una comunidad que exige del cantor (y en general de todo artista) un pronunciamiento en torno a los acontecimientos que se suceden y, de ese modo, se retoma un principio ideológico enarbolado por los fundadores de la Nueva Trova, cuando allá por los lejanos años sesenta componían temas como «En mi calle» (Silvio Rodríguez) o «14 pelos y un día» (Pablo Milanés), pieza iniciadora con «Mis 22 años» de la poética de esta corriente en la cancionística cubana, pero que, por las características de haber sido compuesta a propósito de la estadía del autor en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), donde fueron recluidos intelectuales, homosexuales, religiosos y otros, a fin de «reeducarlos» ideológicamente, no suele ser recogida por la historia oficial. En este sentido, téngase en cuenta que todos los gobiernos y sistemas políticos, más allá de la condición de ser socialistas o capitalistas, apelan para su legitimación a una historia oficial, la cual es resultado de un procesamiento de los consensos historiográficos por parte de las instituciones políticas, educativas y mediáticas de la esfera pública de cualquier país, en aras de la construcción de relatos hegemónicos o hegemónicas de la memoria.

Véase el texto de la canción «14 pelos y un día», que leído en la distancia del tiempo, hasta pudiera entenderse como una

metáfora premonitoria de la variedad de caminos que la trova sería libre de asumir:

Catorce pelos y un día
me separan de mi amada.
Catorce pelos y un día
me separan de mi madre.
Y ahora sé
a quién voy a querer
cuando los pelos y el día
los logre dejar.

Uno de los principales valores de la actual cancionística nacional radica en ser continuidad de la indagación antropológica y sociológica que ha distinguido al arte en Cuba. El análisis de los textos de la Canción Cubana Contemporánea funciona a manera de un resorte que nos facilita la comprensión de ciertos hilos invisibles, o visibles, que mueven el tejido social de nuestro país de ahora mismo. Hoy esto se hace sin la menor retórica, sin tener que pronunciar palabras políticas, con la agudeza de entrever, en cada sentimiento o en cada actitud, su eco o su causa social.

Una ganancia de lo mejor entre esta clase de creación, en el sentido del intenso diálogo que sostiene con su entorno, radica en el hecho de que se ha librado de la ambición total de pretender, como posible, la definición de la complejidad de nuestro país en cada verso o estrofa de una melodía. No por ello dejamos de estar ante un discurso duro y amargo, sin concesiones con respecto a una realidad muy difícil, en la que los desaguados económicos han conducido a otros, bastante más graves, vinculados al comportamiento ético de la ciudadanía.

El tratado de sociología sobre la Cuba del presente que se desprende de esta cancionística resulta efectivo también por su carácter implícito, muy distante de lo verborreico, y que parte de lo emocional para abordar la actual vida en nuestro país. Por dicho camino, la Canción Cubana Contemporánea se hace arte y conjuga poesía y testimonio, con lo que empieza a recuperarse la función de intérprete de los tiempos, y rea-

parece la figura del creador funcional ante la abigarrada realidad, la cual es asumida no solo desde el interés de reflejarla, diseccionarla, exaltarla o denostarla, sino para, a partir de ella, conscientemente, crear una realidad otra, o sea, la de la obra de arte. Ello, como es sabido, se atiene a lo que pudiéramos definir como una dialéctica particular que dicta los criterios de maestría y excelencia, parámetros que a la postre se tendrán en cuenta.

Estas canciones, inspiradas en la existencia cotidiana, cuestionan los mismos problemas que emergieron a propósito del debate promovido en el 2007 por la dirección del Estado cubano en centros laborales y cuadras de residencia: la circulación de la doble moneda, los altos precios de los alimentos, las desigualdades o las trabas migratorias para viajar al extranjero y, en fin, todo cuanto conspira en contra de que los ciudadanos «de a pie» en este país tengamos una vida normal. Y es que, como dice Frank Delgado en una de sus composiciones:

En Cuba, los trovadores
son como noticieros cantores
que tienen mucho más filo
que la cuchilla de los censores.

Los trovadores y/o cantautores que en Cuba sobreviven a los tiempos del mercado impuesto por las nuevas circunstancias, a contrapelo de ser portadores de una de las más legítimas tradiciones en materia de cultura, han pasado a ingresar en las filas de quienes entre nosotros se mueven dentro de una escena alternativa, en la que se comparte una determinada sensibilidad que apuesta por una noción diferente a la mayoritariamente promocionada por los medios de comunicación en el país. Ello conlleva que el público fiel a este modo de asumir la creación y que, dicho sea de paso, en su inmensa mayoría tiene una magra economía doméstica, lo cual le imposibilita destinar una porción de su salario (por reducida que sea) para la compra de CDs, no alcanza a ser significativo para los intereses del limitado y pequeño mercado discográfico cubano que –no está de más recordar– en lo fundamental gira en torno al CUC o peso convertible.

No es nada exagerado expresar que, al margen de ciertas acciones auspiciadas por instituciones y organizaciones como el Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*, la Unión de Jóvenes Comunistas, la Asociación *Hermanos Saíz*, la revista *El Caimán Barbudo*, y alguna que otra dependencia del Ministerio de Cultura (en particular, el Instituto Cubano del Libro), en pro de que la trova vuelva a ser patrimonio de uso cotidiano, la cruda y descarnada realidad es que nuestros clásicos trovadores son marginados y relegados en una especie de autoexilio musical, ya que para acceder a los circuitos discográficos y de comunicación oficiales tendrían que transar con su propuesta tal como la han concebido, es decir, producir la paradoja de renegar de su función de trovador. Por suerte para nosotros, hay quienes persisten en echar raíces con lo que hacen, aunque ello los empuje de manera inexorable a marchar a contracorriente, en defensa de un canto que, a pesar de... y no obstante a..., siempre estará presente, no solo en la memoria colectiva de la gente, sino en cada ocasión que precise de aquella expresión significativa que les interpreta.

Muestra de lo mucho que puede hacerse cuando distintas instituciones mancomunan y coordinan esfuerzos a fin de propiciar este tipo de creación artística, se dio en el verano de 2008, con la celebración todos los viernes de julio y agosto del espacio denominado *Trovarte*, con sede en el Pabellón *Cuba* de La Rampa habanera, y que tuvo como principal peculiaridad la proyección inclusiva de su programación, pues por allí pasaron trovadores y cantautores pertenecientes a todas las generaciones actuantes ahora mismo entre nosotros, lo cual –desde mi perspectiva– devino la principal ganancia del encuentro (repetido en los siguientes veranos, a partir del éxito de la primera experiencia), dado que tal integración no es algo que acontezca con la frecuencia deseada. La ocasión sirvió también para poner en circulación el disco *La voz del Diablo Ilustrado*, álbum que es la prolongación musical de los dos libros acreditados al heterónimo *El Diablo Ilustrado* y que, sin apenas haber sido programado en la radio, ha gozado de una excelente comercialización, entre otras razones gracias a ser vendido en moneda nacional. Para que se tenga una idea general de la

poética del fonograma, reproduzco el texto de la pieza titulada «Mazúrquica posmodéernica»:

Que me perdonen si no soy simpático,
si no hallo rosas para los sintéticos,
faranduleros o melodramáticos:
no aprendo el arte de lo pseudoartístico.
Que me perdonen los neoteóricos
—anorteñados en lo posmodéernico—
si me empecino en ser un romántico
de los que abrazan el marxismo místico.
Ya sé que conspirar futuro es anticuado,
que la última política es la apolítica,
que la ley natural es el mercado
donde no cabe esta canción política
(simplemente política).
Ya me aprendí que todo está inventado,
que el acto creador es anacrónico,
que el horizonte es un ecléctico pasado
y que el presente un porvenir recíclico
pero soy tan creyente como un buen agnóstico.
Que me perdonen si no soy pragmático,
si no hago un canto pirotécnico
relajador a lo Hollywood clásico
o tan jugoso cual folklore turístico.
Que me perdonen los neodemocráticos
que me brindan su edén apocalíptico,
si me lo tomo con humor bucólico
es que soy tan iluso que resulto escéptico.
Que me perdonen si soy neohistórico
o acaso premoderno todavía
pero ese asunto del final utópico
solo me sabe a trasnochada utopía,
una simple utopía,
una más, una más, una más,
pobre utopía
contra la mía.

Por otra parte, la cancionística analizada en el presente libro se mueve en un rango que va desde lo convencional hasta lo trasgresor. Si bien la irreverencia es una suerte de leitmotiv para el conjunto de la propuesta del grupo de creadores al que me he referido, ello no implica que se pase por alto el legado de lo tradicional; todo lo contrario, solo que este no es jerarquizado por encima de lo contemporáneo, sino que son justipreciados en idéntica medida. Lo anterior explica que el rap haya pasado a convertirse en uno de los componentes estéticos y de la poética en la obra de numerosos cantautores, lo cual también marca una diferencia con el quehacer precedente. La apuesta por hibridar sin el más mínimo prejuicio elementos de múltiples orígenes se percibe en piezas como «Conga», «Sangre revuelta», «Rocotocompás», «Échate esto» y «Como soy cubano», de Luis Alberto Barbería.

Como han observado Dennys Matos (2003/2004) y Julio Fowler (2007c), el sonido y la rítmica de los artistas englobados en la categoría de Canción Cubana Contemporánea hacen que sus obras motiven una mayor inclinación a ser bailadas que las de los exponentes de la Nueva Trova, aunque ello no significa que dejemos de reconocer que representantes de esta última, como por ejemplo Ángel Quintero, en los ochenta compusieron temas destinados en lo fundamental a hacer mover los pies, pero ello no era una proyección fundamental en las miras de los miembros del movimiento.

Por el contrario, la propensión a lo lúdrico resultará un rasgo definitorio de la estética de la actual cancionística nacional. «La dicotomía existente entre música de mensaje y música de baile, el dualismo canción reflexiva *versus* canciónailable desaparece, es indivisible» (Fowler, 2007c). Es por lo anterior que Dennys Matos (S.F.) llega a afirmar:

La música de la Nueva Trova es por lo general una música que está hecha fundamentalmente para escucharse. Es una música que, aunque tiene su origen en la trova y otros géneros populares, sufrió un proceso de evolución hasta alcanzar altas cotas de elaboración y barroquismo. En este sentido se puede decir que era una música de concierto, dirigida más bien a un público culto. Del mis-

mo modo, se puede afirmar que estaba hecha más para escucharla que para ser bailada (es difícil imaginar al público bailando en un concierto, por ejemplo, de Silvio o Santiago Feliú). En cambio, esta generación de cantautores está imbuida de un espíritu popular. Sus fuentes de inspiración tienen relación con la Nueva Trova pero, en la misma medida, están estrechamente ligadas a la música popularailable cubana (*Los Van Van* e *Irakere*) y a la música anglosajona y latinoamericana de los últimos 20 ó 25 años. En sus actuaciones se «provoca» al público, se canta y baila, buscando interactuar con él. Reclamando de este una participación más activa dentro de los conciertos, de forma que sea también parte de la actuación. Algo, por lo general, poco probable en la Nueva Trova, en cuyos conciertos el protagonismo era exclusivo del trovador. Lo popular cobra un protagonismo especial, fluye a través de códigos de menor densidad intelectual y reflexiva.

En ese sentido, y como han acotado analistas del tema, se produce otro cambio en lo visual, performático y comunicativo, en tanto se modifica la imagen íntima del trovador con su guitarra, establecida por lo general en los predios de la Nueva Trova. Figuras como Boris Larramendi, Athanai Castro, Kelvis Ochoa, David Torrens, Rolando Berrío, *Yolo* Bonilla, Mauricio Figueiral, Reinier Aldana, le impregnarán una dinámica explosiva y espectacular a sus presentaciones, en un *performance* de mayor cercanía a los códigos de comunicación del mundo del rock o de la timba que a los que han prevalecido históricamente en el universo de los cantautores. De ahí las demandas al público asistente a los conciertos a dar palmadas, hacer coros o incluso a bailar, con lo que el show se torna mucho más participativo e interactivo.

Lo quiero ahora

Un aspecto acerca del cual vale la pena meditar es el vinculado con los espacios en los que en nuestro país se desarrolla la Canción Cubana Contemporánea. Si se lleva a cabo una comparación con lo que acontecía hace apenas tres lustros, uno puede concluir que en la actualidad las generaciones de trovadores y/o

cantautores actuantes disponen de posibilidades superiores para organizar conciertos. Esto se echa a ver en particular cuando se piensa en el panorama al que tuvieron que enfrentarse durante el primer quinquenio de los noventa, por ejemplo, los creadores hoy vinculados con el proyecto *Habana abierta*. Ellos no dispusieron de los lugares ni de los medios para desarrollar de manera orgánica una programación de recitales, algo con lo que en el presente sí se cuenta.

A lo anterior hay que añadir que hoy es mucho más viable desplegar una elemental campaña promocional para una presentación, gracias a la circulación de mensajes a través de Inter e Intranet, el acceso a *spots* televisivos y la utilización de la cartelística, que antaño era la única opción divulgativa disponible. Si a esto se suma que la generación de Fernando Bécquer, Diego Cano, Erick Sánchez o Samuell Águila invitó a compartir escena y a confrontar canciones a veinteañeros como Adrián Berazaín, Mauricio Figueiral, Pedro Beritán o Lilliana Héctor (lo cual no sucedió con quienes despuntaban a inicios de los noventa) cuando estos últimos iniciaban su vida musical, se comprenderá por qué tales jóvenes han madurado más aceleradamente que sus antecesores, con lo que a una edad mucho menor que la del grupo precedente, han asumido su camino en solitario y ofrecido conciertos en los que han desempeñado el papel protagónico.

Junto al aspecto acotado, que resulta de signo positivo, está la parte negativa, dada por la inexistencia de la importante vida nocturna que propician clubes y *café-concerts*, los cuales, como se sabe, son el circuito natural en el que se mueven los representantes de este tipo de música en el resto del mundo. Como asegura Ariel Díaz en una entrevista concedida a *La ventana* (Hernández-Lorenzo, 2008): «La música de los conciertos es una cosa, pero tampoco podemos hacer conciertos todos los meses, porque lo que da vida a esas canciones es ese contacto directo con la gente».

Es probable que de los escenarios urbanos el más emblemático sea el nocturno. Hay consenso entre los representantes del pensamiento académico acerca de que la noche es un fenómeno distintivo de lo urbano aunque, por supuesto, no exclusivo de

este. Así surge la «vida nocturna», expresión acuñada para referirse al uso lúdrico de la noche asociada a la existencia de centros de diversión que funcionan solo en dicho horario, de espectáculos de música y baile, y de todo el glamour vinculado con la bohemia. La forma en que la noche se configura (convertida en escenario representativo de la vida urbana), ha fijado muchos elementos en el imaginario colectivo que persisten hasta el presente y resultan determinantes en el modo actual de vivir ese período.

Pero los centros de diversión nocturna no solo satisfacen las ansias de esparcimiento de los visitantes, sino que devienen espacios privilegiados con miras a la más que necesaria socialización. En ellos se propician intercambios, se tejen redes, se libran conflictos y se resaltan diferencias. Son lugares que, dicho sea de paso, sirven para establecer un lindero generacional en relación con la asistencia a los mismos. Por otro lado, algo que muchas veces suele pasarse por alto es que dichas instalaciones también resultan una vía para garantizar empleo al personal artístico (en particular el de los músicos), que suele presentarse en tal clase de locales. Este es un aspecto de no poca importancia, como se desprende de las declaraciones de Ariel Díaz reproducidas líneas atrás.

Como parte de la dinámica entretrejida al influjo de asistir a los espacios de vida nocturna, la música que se disfruta en estos centros participa de lo que pudiese definirse como el juego de la experiencia compartida y con el transcurrir de los años pasará a formar parte de la nostalgia generacional que emerge al escuchar una canción. Así, para aquellos que nacimos en el primer quinquenio de la década de los sesenta y que ya de jóvenes disfrutábamos de la Nueva Trova y en especial de la segunda generación de dicha corriente ideológica, oír un tema como «Para Bárbara» de inmediato nos hará evocar noches del período entre finales de los setenta e inicios de los ochenta en el *Café cantante* del Teatro Nacional, cuando dicha instalación era dirigida por Jorge Gómez (director del grupo *Moncada*), y los que entonces éramos trovadictos asistíamos al lugar para disfrutar de propuestas como las que por aquella fecha hacía el dúo integrado por Santiago y Donato Poveda.

En la vivencia juvenil de la noche, la música induce a prácticas diferenciadas, lo que a veces se soslaya a tenor con la historia de determinados prejuicios en el contexto cubano hacia el ambiente de la nocturnidad.¹ Puedo asegurar que, en buena medida, mi gusto por la trova mucho le debe a mis idas y venidas, durante la etapa de mis estudios de preuniversitario y universidad, por espacios como el aludido *Café cantante* del Teatro Nacional, que en mi criterio nunca ha vuelto a ser el mismo ni a cumplir la función social que tuviese por los ya lejanos fines de los setenta e inicios de los ochenta. No sería quien soy, y de seguro al convertirme en periodista no me habría dedicado a escribir sobre la cultura y en específico acerca del hecho musical, si como parte de mi formación y de mi mundo vivencial no hubiesen estado incorporadas las experiencias juveniles de la vida nocturna habanera.

No se trata solo de que la gente que disfrute de cierto género o estilo musical (como la Nueva Trova y la Canción Cubana Contemporánea) vaya a aquel lugar donde este se programe, sino que en numerosas ocasiones, por influencia del grupo de pertenencia –de tanta importancia en una etapa de nuestras vidas– nos movemos por circuitos a los cuales no habríamos pensado asistir, pero que llegamos a conocer y a identificarnos con ellos gracias a la influencia que en cada uno de nosotros realiza nuestro círculo de amistades. De igual manera, hay que admitir que los centros de diversión nocturna procurarán programar la música que sea del agrado del público que se desea captar como habituales a dichos locales, pero se supone que en el caso cubano, dado el interés teórico (lamentablemente, no siempre concretado en acciones prácticas) en pro de diversificar el gusto cultural de nuestra población, no debería resultar tan difícil tratar de orientar la programación de tales centros, para que no se limitasen a lo que satisficiera únicamente las demandas que, de manera obvia, garantizarán una mayor ganancia comercial.

¹ Recuérdense las dificultades que padeció la cultura del cabaret en los tempranos sesenta, valorada entonces como ejemplo máximo de lo pseudocultural, y que influyeron en el destino de figuras como *la Lupe*.

La experiencia de lo que en el presente acontece al caer el sol a lo largo y ancho de Cuba, demuestra que si bien es cierto que la adscripción a una colectividad definida por un gusto musical compartido puede constituir un vínculo etéreo, también resulta verdad que, desde otra perspectiva, la música tendría un papel más instrumental al utilizarse como emblema de intereses grupales. Para expresar con ejemplos lo que estoy diciendo, piénsese en las diferencias ya establecidas entre las posibilidades económicas de los jóvenes cubanos que asisten a un concierto de rock en *La Madriguera* o *La Tropical*, los que van a una peña de trova en el *Fresa y chocolate* y los que disponen del capital para sufragarse no solo el costo de la entrada a una función como las protagonizadas por *Baby Lore*, primero con *El chacal* y luego con *Insurrecto*, en el *Salón rojo* del Hotel *Capri*, sino además consumir en el sitio.

Lo anterior nos muestra que la música, y en particular su consumo, también sirve para marcar diferencias grupales desde el prisma social. En dicho sentido, el investigador argentino Pablo Vila (1996) expresa: «...estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de “resonancia estructural” entre posición social por un lado y expresión musical por el otro». Así vista, la música (en la que se incluyen la trova, la Nueva Trova y la Canción Cubana Contemporánea) por la que apostamos para el disfrute de la nocturnidad, se convierte en discurso, ya que detenta una manera de vivir o de pensar. Por supuesto que con esto no pretendo afirmar que la música, en tanto hecho sonoro como tal, cree formas específicas de vida, sino que constituye una de sus expresiones.

Bajo lo que en apariencias resulta la simple decisión de estar en uno u otro lugar para, como suele decirse, «trasnochar», subyace la compleja cuestión de la identidad, que como se sabe es uno de los tópicos más debatidos en el mundo contemporáneo, en virtud de que toda práctica cultural (la vida nocturna no deja de ser una de las tantas prácticas culturales existentes), incide de uno u otro modo en la construcción de identidades personales y colectivas. Entre los investigadores

de estos temas hay consenso en cuanto a que los centros de diversión nocturna son escenarios de encuentro, diversificados según los gustos musicales, y a que la adscripción a cierto género es determinante en la constitución de las identidades juveniles.

Habría que aclarar, para concluir, que estamos hablando de la vida nocturna no como un simple pasatiempo, sino como un escenario en donde se construye y representa la identidad colectiva de todo un conglomerado social. Como ha puntualizado Simon Frith (2001) en el estudio de la música y su relación con lo social, aspecto en el que se incluye lo vinculado con las propuestas sonoras ofertadas en los sitios de vida nocturna, hay que tomar en cuenta tres aspectos: la música como elemento creador de identidad, como memoria colectiva y como manera de dar forma a las emociones. Así pues, me parece que debe quedar claro que el gusto musical es una cuestión mediada por factores sociales y que, a la vez, conduce a la creación de vínculos de la misma índole.

Pese a todo lo anterior, continúa sin existir la indispensable comprensión por parte de las instituciones que en Cuba tienen que ver con la vida nocturna (a saber, el Ministerio de Turismo, las empresas de recreación, así como las de comercio y gastronomía), en cuanto al hecho de que la canción de autor no tiene que modificarse para ser vendida y comercializada en los espacios de la llamada bohemia. En tal circuito, no existe ni un lugar en el que, en horas de la noche, se produzca un fluido y sistemático encuentro entre público y hacedores de este tipo de creación.

Tal clase de carencias, aunque pudiera pensarse que solo nos afecta en nuestra necesidad de hacer vida social, a la postre también repercute en la creación artística. Así, una variante desarrollada para tratar de suplir la ausencia del indispensable circuito de clubes y *café-concerts* ha sido la de las peñas, de larga data entre nosotros, pero que hoy tienen un doble impacto. Por una parte, las mismas le dan la oportunidad al creador de ir probando lo que va componiendo y, gracias a la sistematicidad de las presentaciones, ganarse una audiencia que le siga de presentación en presentación.

En otro sentido, las peñas siempre deberían poseer variedad en su propuesta y eso en la actualidad se ha perdido. Todas son iguales y con un desproporcionado énfasis en la «gozadera». Los asistentes solo prestan atención al artista si saben de quién se trata o si es una figura reconocida. Ello origina que en dichos espacios resulte imposible disfrutar de una canción intimista, porque el público va con el objetivo de bailar y hacer la vida social que no puede llevar adelante en los centros nocturnos supuestamente diseñados al efecto. De lo antes expuesto se deduce que en la mayoría de las actuales peñas para la canción de autor, el trabajo que hace el músico queda en un segundo plano.

A propósito del asunto, en una entrevista que me concediera *Yolo* Bonilla (Borges-Triana, 2008: 23), él manifiesta: «Esos cafés y peñas están asociados a que los más jóvenes como que han perdido la sensibilidad por la canciónística, cosa en la que nosotros, los trovadores, también tenemos responsabilidad». Lo afirmado se corrobora en los conciertos, cuando uno aprecia que en el repertorio, de 14 canciones, 13 son muy «alante» o de aire «marchoso». La explicación de la tendencia se origina en que lo sucedido en las peñas induce a los trovadores y/o cantautores a concebir sus conciertos con idéntica mentalidad, sin tener en cuenta que son dos espacios diferentes. Por eso, *Yolo* tiene razón al asegurar:

Nos hemos ido dejando arrastrar por el público, porque a uno le gusta que la gente goce, pero eso no es lo único que debería pasar siempre. Hay pocos, poquísimos, que mantengan la pureza en querer decir cosas y no hacer lo que pida el público. Después de que alguien crea una determinada imagen, si no ofreces eso, la gente «se funde» (Borges-Triana, 2008: 23).

Por último, acerca de la necesidad de diversificar los espacios para la Canción Cubana Contemporánea en particular, y para toda nuestra música en general, en especial los realizados como parte de la vida nocturna, ha de resaltarse que en el presente se considera que los gustos musicales definen épocas, como sucediera durante los años cincuenta en los Estados Unidos, cuando

el *rock and roll* marcó toda una época y sentó el origen de lo que tiempo después en el pensamiento académico se definió como cultura juvenil. Así como aconteciera en su momento con ese género, muchas de las manifestaciones musicales que luego han ido apareciendo, como la Nueva Trova y la Canción Cubana Contemporánea, también se constituyen en marcos identitarios, fenómeno que ayuda a comprender las razones por las cuales la diversificación de la música suele resultar motivación para una variedad de grupos.

En el recuento que intento formular en las presentes páginas no debo obviar que una de las ganancias de la Canción Cubana Contemporánea, compartida en general con la Música Cubana Alternativa, es haberse librado del narcisismo insular o exceso de localismo que en buena medida ha sufrido la producción artístico-literaria hecha por nuestros compatriotas en Cuba y el extranjero. Porque si bien Tagore tenía razón al aconsejar: «Conoce a los de tu aldea y conocerás al mundo», dado que el amor, la soledad, son iguales en México, Holguín, Tokio y en Berlín, la escenografía sí varía de manera radical. Ello trae aparejado un cambio en la forma de ver el mundo, fenómeno que en particular se ha producido entre las más jóvenes generaciones de cubanos.

De ese modo y a pesar de que se mantiene vigente el orgullo por la pertenencia a la cultura cubana, entre los cantautores emergentes se percibe que la noción de arte nacional se ha modificado, así como los paradigmas que hasta hace poco prevalecían, en correspondencia con el hecho cierto de que los códigos artísticos universales se han vuelto más cercanos a los creadores de cualquier punto del planeta, dada la expansión de la aldea global de la que nos hablase Marshall McLuhan y el desarrollo de un mundo cada vez con un mayor grado de interconexión, al que Ulf Hannerz (1996) se ha referido como el «ecumene global». A tenor con la nueva realidad, se continúa haciendo una canción esencialmente muy cubana, pero cada vez también resulta más universal y dueña de una mirada *supralocal*, por encima de haber sido compuesta en Santa Clara, La Habana, Madrid o Barcelona.

Una exégesis de lo acaecido en la cultura nacional durante las postrimerías del siglo xx y en especial entre la emergente generación de artistas e intelectuales de la Isla, tiene que tener en cuenta la incidencia en el país –para bien o para mal– de los problemas vividos por nuestra sociedad en la etapa. El denominado Renacimiento Cubano del Arte y la aparición de lo que se conoce como un Nuevo Pensamiento Sociocultural en los ochenta implicaron que dicha década signifique un cambio radical en la cosmovisión del universo cultural local, no solo como una respuesta a las características particulares de los procesos generales internos, sino también como resultado de un fenómeno ideológico que a escala internacional ha producido una reevaluación, una reinterpretación del mundo contemporáneo desde una perspectiva esencialmente ontológica, no ajena a la convulsa e incierta situación finisecular para los países subdesarrollados.

Una vez más –como en tantísimas otras ocasiones– el ser humano, enfrentado a un nuevo milenio, se pregunta ¿quién es?, ¿cómo es?, ¿qué lugar ocupa en el concierto general de la humanidad? La generación finisecular ha marcado en Cuba esta apertura, esta necesidad de reafirmación, ¿quién sabe si universalidad?, que está presente no solo en los productos generados por la vanguardia artística, sino también en la asimilación en el plano teórico de su sobrada formación intelectual, lo que engarza el proceso de la etapa con la mejor tradición moderna/vanguardista nacional, a la vez que la sitúa en el camino de su realización, como «nueva», al menos diferente, y especial dimensión creadora.

Fresco y sin cortar

Para ejemplificar las reflexiones antes expresadas acerca de la Canción Cubana Contemporánea, me referiré a la propuesta del grupo *Superávit*, un nombre que –sin haber gozado nunca de algo tan efímero como la popularidad– en sí mismo representa la quintaesencia de lo mucho y bueno que en materia musical vienen haciendo desde hace varios lustros (en unos casos

dentro y en otros, fuera del país) creadores nacidos en este lado del mundo y pertenecientes a la generación finisecular.

Dentro de la polifonía de voces de los músicos cubanos de los noventa –no solo por su pertenencia a dicha generación, sino por ser de los primeros en madurar como creadores y porque, sin duda alguna, tanto Raúl Ciro, Alejandro Frómeta como Carlos Santos, han logrado construir una cancionística que los trasciende como entes artísticos individuales, para devenir forma de legitimación de toda una promoción–, *Superávit* ha de pasar a la historia de la cultura nacional como algo mucho más que un simple proyecto musical. Por unos instantes habría que remontarse a 1988, cuando en la esquina de 13 y 8, en el Vedado habanero, se gestaba el quehacer de un grupo de cantautores que en la actualidad ya resulta capital si se quiere tener una idea de lo que en lo referido a la canción, en sus diversas formas, está ocurriendo en el ámbito de los autores surgidos y formados en Cuba. A partir de entonces, en cada concierto o grabación (la mayoría de las veces primigenias, apenas audibles) de aquellos muchachos, se percibía una naturaleza inconforme y algo diletante en virtud de la edad. Fue entonces cuando se empezó a conocer la obra de Raúl Ciro, Alejandro Frómeta y Carlos Santos (núcleo creativo de *Superávit*).

Tras la desintegración, por causas ajenas a su voluntad, del grupo de cantautores, poetas y narradores que solía reunirse en las muy edificantes tertulias de 13 y 8, hacia 1991, Ciro y Frómeta decidieron aunar esfuerzos y así nace *Superávit*, concebido durante un utópico proyecto de grabación titulado *N.t 68-90* (1990). Las intenciones del dúo se ponen de manifiesto ya desde su primer recital, denominado *Canción propuesta*, en una clara recontextualización de lo que, a partir del célebre concierto efectuado en febrero de 1968 en la Casa de las Américas, se conociera como *Canción protesta*. Asimismo, en el afiche promocional de la función hay una apropiación de la rosa diseñada por Alfredo Juan González Rostgaard para el cartel que identificara desde el punto de vista gráfico a la Nueva Trova y, de tal suerte, la flor aparece ahora colocada dentro de una maceta.

En septiembre de 1991 logran grabar un demo titulado *Dos por dos*, contentivo de tres canciones: «Villa de París», «Público mío» y la que da nombre a la cinta demostrativa. Este material evidencia un acercamiento a los parámetros que rigen el rock acústico. El empleo de guitarras con cuerdas de acero y el uso de la harmónica –ejecutada por Raúl Ciro– por momentos trae un aliento de música *folk* en un contexto de sonoridad *country*. De igual modo, la forma de manejar las voces le hace a uno evocar las influencias del rock argentino y en especial de *Sui Géneris*, en particular los trabajos hechos por dicha formación en la etapa previa a su disco *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*. Hay en *Superávit* en ese período, como afirmara por entonces el crítico Humberto Manduley (1995: 64), «un sorprendente empaste vocal, en el que las limitantes de tesituras aportan, sin embargo, curiosas armonías».

La propuesta musical del dúo se complementaba por aquella época con un sutil manejo de teclados a cargo de Alejandro Frómata y una discreta utilización de percusión menor. En 1992 graban su segundo demo, denominado *No te dejabas ver*, en el que sobresale la pieza nombrada «Éxito», probablemente el tema que mejor sintetiza el estilo de *Superávit* en su primera etapa, período finalizado con una tercera cinta demostrativa bajo el título de *La otra cara* y que vería la luz en 1994. Un repaso del repertorio de los años iniciales permite concluir que el mismo resulta ecléctico pues abarca desde un bolero, un *blues*, hasta momentos muy líricos como la versión de «Arenas movedizas», original del inglés David Bowie. En canciones como «De mago praxis en mi mayor», «Regulación menstrual», «Perla enlatada» o «Coopere con el artista cubano», los textos se caracterizaban por el uso de fuertes imágenes, por un análisis metafórico del entorno y por ofrecer una visión a ratos desgarradora. Hay, incluso, una marcada intencionalidad de trasgredir, de irreverencia e ironía en el tratamiento de símbolos, figuras y temas.

El conocimiento de una mínima porción de la obra de Raúl Ciro y Alejandro Frómata por parte de lo que eufemísticamente pudiera llamarse «el gran público» tuvo lugar con la salida al mercado del álbum *Habana oculta* (importantísimo testimonio sonoro de la Canción Cubana Contemporánea, en particular, y

de la Música Cubana Alternativa, en general), producido por la disquera española *Nubenegra*, que sirvió para sacar del anonimato al grupo de creadores artífices de la peña de 13 y 8. En este fonograma, grabado en agosto de 1995, *Superávit* interviene con dos temas de Alejandro Frómeta: «En la distancia» y «Bolero». En dichas canciones, así como en las incluidas por Carlos Santos (guitarrista y compositor, también procedente de la experiencia de 13 y 8, e incorporado luego a la membresía de *Superávit*) en el propio disco se percibe un mismo objetivo: buscar en formas tradicionales cubanas el punto de partida y la proyección hacia códigos universales y contemporáneos. En tal sentido, Alfredo Pérez Contreras (1996: 60) expresa:

Es innegable en la factura final de «En la distancia», «Bolero», «Extraño azul», la presencia de improntas musicales cubanas: expresadas a través del ritmo característico de los batá, de los aires vitroleros de nostálgicas trompetas asordinadas, o las diáfanas reminiscencias bolerísticas que por momentos se evidencian o imbrican en la sonoridad rock. Existe, sin embargo, un acercamiento más sutil a la tradición, la cual engarza al receptor con sus referentes culturales, aunque estos se encuentren camuflados en las más estridentes expresiones rockeras.

Ya en el repertorio manejado por la banda en esos años se retoman como citas –apropiación o lúdrico parafraseo– textos, líneas melódicas y ambientes de expresiones fuertemente enraizadas en la memoria histórico-cultural de nuestros coeterráneos. Alejandro Frómeta aprovecha en el tema «En la distancia» el legado de «Contigo en la distancia», de Portillo de la Luz, y narra sus contradicciones existenciales mientras reinventa, en un respetuoso *remake*, frases que Portillo inmortalizó:

Aún tengo tu carmín en el pantalón
no he lavado la mancha
que quedó en el colchón
y aunque no puedo ir
ya más allá del Sol
contigo en la distancia
amada mía, estoy.

Este mismo recurso de apelar a la intertextualidad se aprecia en la canción de Raúl Ciro «Uretral confort», en la que se cita al Silvio Rodríguez de «Oda a mi generación»: *Como aquel bufón juguete común*, o cuando Carlos Santos «converge» con Bienvenido Julián Gutiérrez en su cautivante «Como las olas»: *piedra rodando soy en la espera*.

Después de la incursión en el CD *Habana oculta* comienza lo que representa una segunda etapa en la vida de *Superávit*. Al dúo inicial se incorpora Carlos Santos, y se unen además otros cinco instrumentistas (Yalica Jo en el cello, Félix Lorenzo en el bajo, Emilio Veitía en la batería, Alfredo Hernández en la percusión y Mario San Andrés Fernández en el violín). Surge así una estructura ampliada de la banda, la cual ofrece una nueva visión de grupo. A partir de entonces, y con la pretensión de generar una obra que desde conceptos universales se fusione con la tradición y las ideas más contemporáneas de la música cubana, se vertebra el trabajo de la agrupación. De tal suerte, la tímbrica de *Superávit* parte de lo acústico para unirse con instrumentos electrónicos como la guitarra y el bajo. Funde a la par la sonoridad blanca (violín, violoncello...) con la negra (tambores batá, tumbadoras...) y sus hijos (guitarra *folk*, batería, pandereta, harmónica). El repertorio sería armado con las creaciones de sus tres cantautores (Ciro, Frómeta y Santos), que son el núcleo vocal e intelectual del ensamble.

No es hasta bien entrada la segunda mitad del último decenio del pasado siglo, cuando una disquera cubana, Bis Music, se interesa en la labor de Raúl, Alejandro y Carlitos. Así nace el disco *Verde melón*, ópera prima de *Superávit*. Lamentablemente, el CD ha estado carente de la divulgación y promoción que se merece e, incluso, ni siquiera hubo un concierto –no importa lo sencillo que fuese– de presentación del material. Son contados los espacios radiales que, aunque sea de manera fragmentada, han difundido cortes del álbum. Lo penoso es que no se trata de un simple prensaje entre los tantos que conforman la producción nacional. Para nada es esa la situación. Aquí se habla de uno de los fonogramas de mayor calidad no solo de los aparecidos en 1998, sino entre todos los editados durante la década de los noventa.

Una de las ideas que nos sugiere la atenta audición de *Verde melón*, es que grabaciones como esta no se amoldan a las usuales clasificaciones empleadas por el mercado a fin de comercializar el producto musical, porque en la concepción artística que las anima se rompe de cuajo con los estereotipos diseñados por la industria discográfica para masificar el consumo. De acuerdo con semejante credo, el objetivo fundamental de Ciro, Frómata y Carlitos es lograr una plena y absoluta integración entre géneros y estilos, procedentes tanto de músicas locales como transnacionales.

En la nota de presentación del fonograma, Juan Formell (1998) apunta algo fundamental para poder captar la esencia de lo que esta agrupación nos ofrece. Él afirma:

Antes de salir al mercado me brindaron la oportunidad de escuchar este disco y su ambiente sonoro enseguida me trasladó al pop y al rock de los setenta y ochenta con un toque adicional y especial de nuestra música cubana. Me llegó una sonoridad muy original que, a mí, no se me pareció a nada; era un ejemplo de la mezcla que somos. Sentí salsa con pop, rock con batá y la fusión de las cuerdas con las guitarras eléctricas o las acústicas, buscando un sonido que pudiera ser *country* o el de nuestras charangas quizás, confieso que el sonido de *Superávit* me atrapó sin remedio.

Si alguien me preguntase mi corte favorito del álbum, confieso que me vería en un aprieto. Como un melómano común y corriente, en correspondencia con mis estados anímicos, hay días que experimento predilección por uno o por otro tema. En ocasiones me da por programar de forma repetida en mi máquina de compactos las piezas «Verde melón», «Como las olas» y «Transparencia», por la carga de adrenalina que me transmiten. Cuando la nostalgia se adueña de mí y lo que añoro es engancharme a lo retro, ahí están «Marilyn en el cielo con diamantes», «De regreso a Nueva York» y en especial «Bruma blanca», con una coda de la cuerda de metales sencillamente maravillosa. ¿Y qué decir de esa joyita nombrada «Villa de París»? Tan solo me queda repetir lo afirmado por mi buen amigo Humberto Manduley cuando ha presentado el tema en los programas radiales que conduce:

si un día tuviese que marcharme a una isla solitaria y me dieran a elegir una única canción para llevar conmigo, «Villa de París», de Raúl Ciro, sería la escogida.

Con textos desgarrados y juguetones por momentos, irónicas asociaciones e imágenes dignas del *technicolor*; en lo concerniente a la poética del *Verde melón*, la misma esboza una alternancia entre un lenguaje metafórico, lírico e introspectivo y otro, poseedor de un muy fuerte sabor urbano. Compárense las diferencias de discurso en los siguientes fragmentos:

Todo el mar beberé
si al mirarte tus pies rozan lo azul siempre azul
y a la sombra de labios que dancen estará mi nadir.
Todo marcha tan bien
que a pedazos tu piel es el vacío cenit
y en lo enfermo de mí la rapiña gira y gira en lo alto.
Quiero verte dormir
quiero verte dormir
y que nadie me hale la manga si me hallo tan alto
(...) si me hallo tan alto que ya me pierdo, que ya te pierdo
que ya te pierdo, que ya me pierdo
quiero verte dormir
quiero verte dormir.
(«Villa de París», Raúl Ciro)

Sin dirección, sin equilibrio
voy por la acera manchada de sol
silbando la prisa de los transeúntes
que nunca reparan su velocidad.
Tal vez se tardó, tal vez que le esperan
quizá la escasez, la televisión
las calles se pierden bajo las pisadas
cuando las sirenas dejan de sonar.
Manchas de intenso sol
ciudad bulliciosa, contra reloj
algún desacierto murmuran tus luces
de tus azoteas caen los días

sobre la avenida
y del suelo se levanta
tu camino en espiral.
No miras al sol ni al mar, ni a la prensa
bien sabes de sobra lo que te dirán
y aunque te apresuras tu cuerpo, tu rostro
siguen envejeciendo en la misma expresión.
Cielo amarillo de piedra y de cal
cuando te apagas hay poco que hacer
solo quedan huellas que en su oscuro vibrar
susurran la vida incesante, monótona y turbia.
Manchas de intenso...
(«Contra reloj», Carlos Santos)

Otro acierto del disco se manifiesta en el eficaz manejo que en lo textual se hace de la crónica social. Véase:

Si miro atrás me veo sentado trovando por ti
sin disco-bar me dejas solo aturdido
buscando bailar, solo buscando bailar.
La gente ¿qué es lo que quiere la gente?
Mas al volver me vi sudando el cerquillo a lo *beat*
después que serví, dejaste el *cake* en la mesa
fresco y sin cortar, fresco y sin cortar
solo buscando bailar.
(«Fresco y sin cortar», Juan Formell-Gerardo Miró y Ciro-Frómeta)

La mirada aguda en torno a nuestra realidad y cierto toque de humor ácido están presentes en todo el álbum y en particular en las creaciones de Raúl Ciro, como por ejemplo en la fotografía que de las escuelas en el campo efectúa en su canción «Pasillo aéreo»:

Siempre en clases solíamos cabecear
tan distante nunca di que decir
hoy en tus ojos hay tanto de aquellas
tardes
De literas podría bien sermonear

filos, «kikos»,¹ talco y lejos mamá
pero en tus ojos dan tanto de aquellas
luces que me voy
Elegir nunca asegura acertar
procrear tan atado va al placer
tan unido va que todo un sol me tragué
y tu serpiente guardián de la luz me marcó
como ves
Siempre en clases solíamos cabecear...
Elegir nunca asegura acertar
procrear tan atado va al placer
tan atado va al placer
tan atado va al placer
tan atado va al placer
tan unido va

Si una pieza del álbum me resulta significativa, ella sería «Fresco y sin cortar». Dicha canción tiene la peculiaridad de poner en juego códigos de la alta cultura, de la cultura urbana, de la santería, de lo erótico y sexual, de lo marginal; coloca sobre el tapete circunstancias socioeconómicas de la sociedad cubana de los noventa, a partir de un leitmotiv tomado de una otrora muy popular composición de Juan Formell que reza:

La gente ¿qué es lo que quiere la gente?
La gente quiere mi ritmo caliente.
Yo no sé ¿por qué te quieres quemar tú también?
¡¡¡Caliente!!!

El fragmento reproducido funciona a manera de prototexto; una melodía aparentemente simple y que un «escucha» ingenuo pensaría que está destinada a hacer mover los pies, por medio de continuas apropiaciones de pedazos de temas de

¹ Nombre asignado popularmente a los zapatos plásticos usados como parte del uniforme de los estudiantes de la época a la que se refiere la canción.

Formell («Mi ritmo caliente»), Silvio Rodríguez («Debo partirme en dos») y Raúl Gómez («Que tú me quieres voy a gritar») e, incluso, hasta del solo instrumental hecho por José Luis Cortés, *El Tosco*, en la mencionada interpretación de *Los Van Van*, arma un discurso acerca del dilema al que se enfrenta el artista en nuestro medio, en especial desde la irrupción del mercado.

Esta creación hace evocar la frase de Voltaire en la que se dice que más se conoce a un hombre por sus preguntas que por sus respuestas. Escuchando muchos textos del grupo da la impresión de que lo que tienen fundamentalmente tanto Raúl, Alejandro como Carlitos son interrogantes, y que sus ojos ven y sus oídos oyen como solo muy pocos ojos y oídos en el mundo en que se mueven:

La gente, ¿qué es lo que quiere la gente?
La gente quiere mi ritmo caliente.
Yo no sé ¿por qué te quieres quemar tú también?
¡¡¡Caliente!!!

La cita al otrora popular tema, compuesto por Juan Formell y Gerardo Miró e interpretado por *Los Van Van* en los setenta, es un pretexto para situar la problemática social cubana de los noventa en el terreno del lenguaje artístico. «Fresco y sin cortar» es la protagonista de una reflexión tautológica y resulta un producto artístico sui generis, tanto por el modo en que sus creadores exploran las contradicciones entre lo ético, lo estético y lo económico dentro de su contexto de vida inmediato, como por su forma de presentación. En dicha composición, fundamental si se aspira a comprender los derroteros ante los que se ha visto emplazada la canción cubana (¿y por qué no decir que toda la música?) en la actualidad, queda manifiesta la dubitación entre el legado y el riesgo. La pieza deja abiertas posibilidades contradictorias de elección para el artista contemporáneo de Cuba y del mundo, y las interrogantes ¿qué es lo que quiere la gente? y ¿por qué te quieres quemar tú también?, son preguntas que no hallarán respuestas en el corpus textual de la canción.

Junto a la variedad de relaciones intertextuales, que son a su vez de una gran riqueza artístico-social, en «Fresco y sin cortar» también maravilla el manejo que los autores hacen de esa categoría de la intertextualidad conocida como interpretante (una manipulación sobre otra manipulación). En tal sentido, *Superávit* se apropia de un segmento de una vieja canción de Silvio que, en la condición de metatexto, ya había servido como sátira de cierto tipo de cancioncilla banal:

Te quiero mi amor,
no me dejes solo,
no puedo estar sin ti,
mira que yo lloro.

El fragmento de «Debo partirme en dos» deviene texto interpretante y sirve como modelo de sorna para que Ciro y Frómeta elaboren su propio y nuevo metatexto. Asimismo, en «Fresco y sin cortar» resulta extremadamente cautivadora la dinámica establecida entre la parodia y el pastiche como recursos de la apropiación, y es imposible delimitar dónde termina la una y comienza el otro. Aquí se evidencia cómo una canción que pudiera pasar por trivial se hace con una profunda carga de reflexión y genera una doble codificación, pues a la vez que se subvierte y se transgrede un modelo de hacer música, también se está legitimando dicho código referencial. En este caso, vale la pena acotar que mucho más importante que el juego paródico en relación con autores que uno reconoce, es la parodia a géneros.

Una aproximación axiológica a *Verde melón* demuestra que hay en sus trece piezas lo que pudiera definirse como una búsqueda disyuntiva o perenne indagación insatisfecha por parte de la tríada de creadores en el acto de componer una canción. Con ello, Raúl, Alejandro y Carlitos, herederos de lo que un día fueran el trovador y el cantautor, y devenidos simple y llanamente músicos en toda la extensión del término, se transforman en metonímicos hacedores de fragmentos, de discontinuidades.

Mis múltiples acercamientos a *Verde melón* –con sus consiguientes y disímiles lecturas–, unas veces como simple oyente,

otras desde la condición de analista (en cada caso, como degustador de la buena música de ayer, de hoy y de siempre), me inducen a pensar y repensar cuánto de positivo o de negativo hay en que entre nosotros, los cubanos, se hayan instaurado procesos de desterritorialización de la cultura, interculturalidad, fragmentación, intertextualidad, globalización... Por encima de esas interrogantes, lo cierto es que por su propuesta expresiva y conceptual, *Superávit* pasó a ser parte de nuestro paradigma artístico y ético en los noventa, pues su propuesta representa un modo nuevo de resignificar la memoria y las tradiciones, que contrasta con las definiciones conservadoras desde las cuales se ha proyectado una esquemática concepción de cubanía.

Ellos marcan una pauta aún incomprendida y ya han quedado entre los pocos artistas de culto que ha generado nuestro entorno en los últimos años. Sí, la mesa está servida y no importa que los tontos hayan dejado el *cake* fresco y sin cortar. Allá los que se lo pierden.

Corazones errantes

La otra orilla

Un asunto asociado al fenómeno de la Canción Cubana Contemporánea y que resulta imposible de ser obviado es el hecho de que una buena cantidad de cultores de dicho modo de creación artística y perteneciente a todas las generaciones actuantes en el panorama de la música cubana, hoy reside fuera de Cuba. Tales creadores se enfrentan al reto de hacer algo nuevo y no solo recrear lo que una vez hicieron en nuestro país.

Antes de particularizar acerca de las especificidades que se dan con los trovadores y/o cantautores cubanos radicados fuera de Cuba, formularé algunas consideraciones de carácter general que permiten ubicar la problemática en su contexto. De entrada, es válido recordar que una teoría sobre los distintos tipos posibles de inmigrantes los clasifica en tres: los que se integran completamente al nuevo país de adopción, quienes, como es lógico, son los que consiguen prosperar más; los que se resisten a cualquier integración, no pueden o resultan impedidos de llevarla a cabo y sueñan con el retorno al país natal (hay consenso en que estos resultarían los menos afortunados, en general, para asimilar el cambio o trauma que significa toda emigración); y, finalmente, los que se ubican en una especie de frontera entre los dos anteriores grupos, ya sea por vocación o por fatalidad.

En las tres posibilidades para clasificar al inmigrante, importa en grado sumo el componente cultural. Ello explicaría, por ejemplo, que a diferencia de la mayor parte de los cubanos que emigran, que prefieren (por diversas razones históricas, geográficas, familiares y económicas) hacerlo hacia los Estados Unidos,

país de mayor asentamiento entre los 148 en los que hoy viven compatriotas nuestros, en el caso de los trovadores y/o cantautores hay una tendencia a radicarse en naciones de habla hispana (México, Argentina, República Dominicana, Venezuela, Chile, Guatemala) y sobre todo España, en buena medida por tratar de salvaguardar una opción de libertad cultural. El hecho de ser creador de un tipo de obra artística en la que el discurso textual, o sea, lo que se dice, es de tanta importancia con miras a la recepción de la propuesta, hace que a la postre el peso de una lengua y de una cultura comunes resulte decisivo en el momento de la elección del futuro destino.

Otro aspecto que me parece oportuno puntualizar está relacionado con que el término diáspora empieza a utilizarse en Cuba básicamente a partir de la última década del pasado siglo. Ello no es solo una tendencia cubana, como a veces se ha argumentado desde el extranjero en función de una determinada agenda ideológica. El empleo de dicho vocablo se relaciona con las mutaciones que a nivel internacional han tenido lugar en las motivaciones para desplazarse de un punto a otro en la geografía mundial y en el modo de vivir tales desplazamientos. Así, las categorías tradicionales de inmigrante, exiliado, o la diferenciación entre refugiados políticos y emigrantes económicos, van desapareciendo del vocabulario académico para referirse a estos asuntos, en virtud de que se han tornado obsoletos para representar la nueva realidad transnacional imperante desde el anterior decenio de los noventa.

Con miras a responder a un creciente fenómeno de nuestro tiempo, las ciencias sociales recuperan el concepto diáspora, concediéndole nuevos significados, en el contexto de los que se conocen como estudios sobre las migraciones. En palabras de Íñigo Sánchez (S.F.) aquí se entiende por diáspora «una categoría abierta que permite poner en relación distintas experiencias subjetivas de desplazamiento en base a un denominador común». Como deja claro el aludido investigador español, el denominador común al que se refiere es construido, en lo fundamental, «a partir de los vínculos que los sujetos diaspóricos establecen con su lugar de origen». Por tanto, diáspora es una categoría que permite relacionar diferentes experiencias de des-

plazamiento sobre la base de algunos elementos comunes. A lo anterior es necesario añadir que, con un significado idéntico, autores como Stanley Jeyaraja Tambiah (2000) utilizan el término comunidad transnacional, también de mucha frecuencia en la literatura acerca del tema.

Según Íñigo Sánchez (S.F.), los vínculos que los sujetos diaspóricos mantienen con su tierra natal pueden ser materiales y/o simbólicos. Entre los primeros se incluyen los viajes (cada cierto tiempo) al lugar de origen, la preservación de tradiciones y costumbres, etc. En relación con los segundos, estos se conservan en particular a partir de específicas prácticas culturales, en las que la música desempeña un rol protagónico. También hay otros tipos de vínculos o conexiones que funcionan a manera de elementos de cohesión entre los miembros de cualquier diáspora o comunidad transnacional. El antropólogo James Clifford (1999: 306) matiza:

Las conexiones descentradas, laterales, pueden ser tan importantes como las que se forman en torno a una teleología de origen/regreso. Y una historia compartida y vigente de desplazamiento, sufrimiento, adaptación o resistencia puede ser tan importante como la proyección de un origen específico.

Ha de tenerse en cuenta que la migración es tan antigua como la propia historia de la humanidad. Nadie puede soslayar que el hombre siempre se ha movido de un sitio a otro de modo constante, obligado por razones económicas, políticas, religiosas, familiares, etc. En semejante ir y venir, ha transportado consigo su mundo espiritual, para trasplantarlo al lugar donde se afinsa. Las migraciones marcan la historia, el presente y el futuro de las principales ciudades del mundo y dejan su impronta en aspectos como la demografía, las relaciones sociales, la cultura, la economía y la política de aquellos lugares, tanto donde se originan como hacia los que se dirigen. De ello se desprende que la complejidad del proceso migratorio impacta no únicamente a los sujetos inmersos en él, sino además al país receptor y al de origen.

Aunque en ocasiones se olvida, Cuba registra una larga historia de emigrantes, que se remonta a la época precolombina. Como arrojan diversas investigaciones llevadas a cabo particularmente en el Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (CEMI) de la Universidad de La Habana, ante la crisis iniciada con la implantación del Período Especial a partir de 1990, una de las opciones asumidas por una parte de la población cubana ha sido la búsqueda de otros espacios geográficos allende los mares, en los que esperan no padecer las estresantes situaciones de la vida cotidiana y encontrar una nueva perspectiva. Como ha señalado el Doctor en Ciencias Filosóficas, historiador, investigador y profesor universitario Antonio Aja Díaz (2006):

El carácter más joven de la emigración cubana de mediados de los noventa en adelante, responde a los conflictos de la crisis económica que ha estado viviendo la Isla y a circunstancias generacionales donde puede primar en determinados sectores de los jóvenes la desmotivación, el desinterés y la desconfianza en la Revolución para la realización de su proyecto individual.

En el aludido estudio de Antonio Aja Díaz, se evidencia que en los procesos migratorios desde Cuba, tanto los temporales como los definitivos, es apreciable la presencia de sujetos jóvenes y de grupos profesionales pertenecientes a dicho grupo étnico. Un dato interesante de las investigaciones llevadas a cabo es que en el ámbito de los profesionales, estos representan el 12 % del total de la emigración en el primer quinquenio de la presente centuria. Igualmente, las investigaciones efectuadas arrojan que a partir de la segunda mitad del decenio de los noventa del anterior siglo se produce un aumento de la emigración legal hacia diferentes regiones y países, si bien los Estados Unidos continúan siendo fundamental receptor de esa diáspora. Asimismo, aparece la tendencia de los cubanos a emigrar temporalmente, bajo el respaldo de los aún insuficientes cambios introducidos en la legislación migratoria de Cuba. Ese es el correlato en el que se inserta el intenso y sostenido proceso

diaspórico vivido entre cultores de la Nueva Trova y de la Canción Cubana Contemporánea.

Por otra parte, el análisis de la relación entre identidad individual, procesos migratorios y las múltiples formas en que las subjetividades resultan impactadas por la diáspora, aparece ampliamente recogido en la literatura científica de reciente data. En dicha clase de exégesis, los de mayor frecuencia son los que abordan el asunto de la identidad cultural en relación con los procesos migratorios. Como se afirma en el Anuario Digital 2006 del Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (CEMI) de la Universidad de La Habana:

Algunas investigaciones se sustentan en interesantes narrativas de emigrantes que han protagonizado desplazamientos territoriales. Ellas dan cuenta de sus vínculos con el nuevo lugar de asentamiento, ofrecen la imagen de la identidad que este adquiere para ellos, pero también aportan sobre la significación que tiene el lugar de origen (Casaña, Ángela, Consuelo Martín y Antonio Aja, 2006).

En el caso cubano, los estudios migratorios registran un particular reforzamiento durante el pasado decenio de los noventa. Desde la politología, la economía, el derecho, la psicología y, por supuesto, la cultura, en nuestro país y fuera de él se indaga en torno a las características semejantes y diferenciadoras dadas en la emigración cubana a partir de 1959. Aunque persisten desacuerdos a propósito de tópicos como el de las generaciones, el biculturalismo, la pertenencia cultural, por solo mencionar tres aspectos a debate, lo cierto es que algo se ha avanzado. Sin embargo, está por hacerse un estudio que, en materia de música y a partir de las numerosas propuestas metodológicas y teóricas hoy disponibles, analice –desde una perspectiva científica integradora– todo lo concerniente a los nexos entre los procesos diaspóricos y los identitarios en materia de nuestra creación sonora de las recientes décadas.

Ello resultaría hartamente interesante desde el prisma académico, pues sería investigar las migraciones externas desde un país emisor, cosa de suma importancia dada la poca existencia de tal clase de análisis hecho desde los lugares de origen, en comparación con los

estudios llevados a cabo en las naciones receptoras de emigrantes. Por lo pronto y en espera de que semejante investigación algún día se efectúe y a manera de ir arrojando luz acerca de una problemática impostergable dentro de las presentes dinámicas de nuestro país y del mundo, aquí solo me estoy refiriendo al tema vinculado en dicho sentido con el quehacer de compatriotas transterrados y que de un modo u otro están en relación con lo que fue la Nueva Trova y lo que en la actualidad es la Canción Cubana Contemporánea.

En correspondencia con lo anterior, un ejemplo de cómo el amor que se experimenta por Cuba, más allá de compartir o no las ideas y decisiones que rigen a este país, le permiten a los representantes de la cancionística nacional en la diáspora continuar facturando una obra que expresa un real compromiso con lo auténtico y genuino de la vida, lo encontramos en lo sucedido con los integrantes de *Habana abierta*. Como afirma Gerardo Alfonso:

Ese amor por hacer un país mejor que *Vanito* dice en «Habana a todo color», es el sentimiento común que da vigencia y trascendencia a la canción de cada generación. Esta música de *Habana abierta* da puntos de vista nuevos sobre esta época, e incluso, modifica hasta en mí el pensamiento sobre muchas cosas. En ellos, no solo hay un compromiso ideológico, sino un compromiso estético con la historia de la canción y de la trova (Abreu, 2003).

Resulta significativo verificar cómo desde la distancia y a pesar de vivir en realidades muy diferentes, trovadores y/o cantautores residentes hoy en diversos puntos del planeta y partidarios de múltiples criterios políticos e ideológicos a la hora de asumir la creación artística, persisten en mantener un compromiso ético con nuestra cultura. En ello mucho tiene que ver el permanente recuerdo de cuanto han dejado atrás. Como intuyo a través del fluido intercambio que sostengo con muchos de estos músicos, ellos viven rememorando todas sus vivencias en nuestra tierra y al tanto de cuanto sucede, no solo en el mundillo cultural de por acá, sino en un sentido amplio a nivel social.

En opinión de investigadores como Robin Cohen (1997) y William Safran (1991), el aferrarse a una identidad cultural previa (como acontece con muchos trovadores, cantautores, músicos y en general artistas cubanos) es negativo, porque deviene un obstáculo para la más completa integración de las formaciones diaspóricas en la sociedad que los acoge. Incluso, cabe asegurar que desde los países receptores de comunidades transnacionales se ve con cierto grado de recelo a aquellos colectivos que persisten en conservar vivas determinadas señas de identidades particulares, con lo cual su posible asimilación adquiere una mayor complejidad.

Ocurre que la memoria, las vivencias, los hábitos culturales, crean una resistencia insoslayable a la hora de que un individuo pretenda integrarse a un nuevo país. Ese «no irse por completo» en no pocas ocasiones también se vuelve un problema para el artista, que debe proyectarse en función de un mercado distinto al nuestro, para el que el asunto se trata de buscar un producto cada vez más universal, lógica aspiración del creador transterrado pero que, a su vez, no quiere renunciar a sus raíces. Hasta cierto punto, puede afirmarse que quienes se enfrentan a tal situación son lo que siempre fueron y lo que desearon ser. Por supuesto que acontecerán cambios, transformaciones, pero que en esencia no llegarán a borrar el substrato vivo que les ha alimentado previo a la salida de Cuba.

El hecho de emigrar con una cultura ya solidificada en el creador musical, le permite acceder a lo que pudiera catalogarse como un mirador más lúcido sobre el devenir artístico-literario de su patria de nacimiento, a la vez que le posibilita observar su nueva realidad desde una extrañeza incesante, cosa enriquecedora para el conocimiento. En dicho sentido, Alejandro Gutiérrez, cantautor que experimenta la condición de ser parte de la diáspora, opina:

La música de *Habana abierta* coincide con un punto de vista que yo tengo de mirar la realidad y las perspectivas de Cuba hacia el mundo y del mundo hacia Cuba. A esto se suma una coincidencia de formas de hacer lo musical.

(...)

Te alejas, y lo ves todo desde otra perspectiva. Pero alejarte implica reconocerte en ese otro lugar. La música cubana que antes no escuchábamos, permeados de influencias, ahora le damos el justo valor. Desde *Van Van* hasta *NG*, pasando por los trovadores, la hemos reconocido como línea conductora. Alimentarnos de toda nuestra herencia permite que aunque estés vagando por ahí, te salga lo auténticamente cubano (Abreu, 2003).

Como es fácil de comprobar al escuchar una buena cantidad de discos de los grabados por parte de los cantautores que en la actualidad viven fuera de Cuba, en su manera de componer han aflorado, con mayor fuerza que antaño a su salida del territorio nacional, los elementos de la música cubana. Ello guarda estrecha relación con el hecho de que cuando un artista entra a un mercado en el que hay que competir con todo lo producido en el resto del mundo, se requiere que le distingan a través de sus propias y personales marcas identitarias, que son las que le ayudarán a encontrar un determinado nicho. Por lo anterior, José Luis Medina, cantautor residente en Madrid, expresa:

La música cubana afloró más en *Habana abierta* al estar alejados. Cuando entramos a un mercado y había que competir en las pistas multinacionales. Ahí necesitas de tu propia voz, de tu propia identidad, llevarla a cualquier plano, ya sea rock, jazz o pop, pero con tus propios elementos musicales, los que más te identifican.

Las historias para cantar, esas te las llevas desde siempre, de donde naciste, de tu realidad y con la perspectiva y los elementos que vas conociendo del mundo (Abreu, 2003).

Es muy llamativo cómo la mayoría de los trovadores y/o cantautores que viven fuera de Cuba buscan en el pasado musical cubano, pues parten de la premisa de que este no puede ser desechado. Y es que la tradición influye en nosotros y nuestro arte aun cuando ni siquiera lo sepamos. De ahí que los valores estéticos de la propuesta del grupo de artistas integrados a la diáspora no requieren distanciarse, en lo más mínimo, de profundas esencias populares. Una cancionística que al propio tiempo puede resultar experimental y popular, sin dicotomías insalvables.

Un tipo de creación artística de búsqueda en lo estético y de absoluto compromiso de comunicación, sin exclusiones odiosas de ningún tipo.

En el caso específico de los representantes de la Nueva Trova y de la Canción Cubana Contemporánea residentes en Cuba y fuera del país, no cabe hablar de la existencia de dos comunidades que se «des-obran» la una a la otra, según el modelo establecido por Jean Luc Nancy. Todo lo contrario, pues la motivación creadora, el fundamento y desarrollo de la propuesta artística no es la exclusión del otro por ninguna de las dos partes. No se puede aludir, por tanto, a que haya una fractura o enfrentamiento, sino más bien lo que se ha impuesto es la fluida interlocución entre artistas de las dos orillas, como lo corroboran los proyectos en común que se vienen realizando.

Sucede que una de las principales ganancias de los representantes de la Canción Cubana Contemporánea radicados en el extranjero, en complicidad con sus colegas de dentro de la Isla, es que ambos grupos han podido involucrarse unidos en discos como *Art Bembé*, de Gema y Pavel, grabado con la intervención de artistas residentes en España, Estados Unidos y Cuba. La existencia de Internet, el desarrollo de la telefonía, y el abaratamiento del transporte aéreo, son factores que hoy posibilitan concretar realizaciones así, a partir de establecer vínculos transnacionales de cualquier tipo. Con la concreción de trabajos de tales características, sus participantes hacen borrón y cuenta nueva de la fractura bipolar Isla/diáspora, nación/emigración.

En conjunto, la obra del nutrido grupo de cubanos radicados fuera de nuestro país y que continúan siendo hacedores de un tipo de canciónística heredera de la trova iniciada por figuras como el santiaguero *Pepe* Sánchez y que van de Mike Porcel, Carlos Gómez, Amaury Gutiérrez y Manuel Camejo en Miami, pasando por José Luis Barba en Chile, Oscar Huerta en Colombia, Rafael Quevedo, Rafael de la Torre y Axel Milanés en Argentina, Michel Peraza en Guatemala, Luis Enrique Muñiz, Ernesto Rodríguez y Benito de la Fuente en Venezuela, Eugenio Carbonell en República Dominicana, Evaristo Machado, Luis Ríos y Ramiro Gutiérrez en Canadá, Fernando Aramís en Ecuador, Lorenzo Cisneros (*Topete*), Alejandro García (*Virulo*),

Alberto Cabrales y Joyce Concepción en México, hasta Adrián Morales, José Raúl García, *Habana Abierta*, Julio Fowler, Pavel Urquiza, los ex *Superávit*, José Nicolás, José Antonio Quesada, Carlos Lage y Karel García en España (por solo citar algunos nombres), pone de manifiesto que una auténtica visión cultural tiene que ir más allá de constreñirse tanto a un estrecho nacionalismo como a los efluvios imperiales. Son veleidades de las que hay que huir por igual, en pro de metabolizar las más disímiles tradiciones y con ello producir una cancionística que siga siendo cubana, pero concebida desde un lenguaje universal.

La algarabía

En mi libro *CONcierto cubano: La vida es un divino guión* (Borges-Triana, 2009), defiendo la tesis de que por el contrario de lo que opinan algunos estudiosos del conjunto de expresiones aupadas bajo la sombrilla de la Canción Cubana Contemporánea y que marcan diferencias entre los exponentes de la corriente que habitan dentro o fuera de Cuba, un análisis de las realidades a las que unos y otros tienen que enfrentarse en lo referido a las actuales tendencias en la comercialización de la música, lleva a determinar que desde contextos diferentes, en lo esencial se enfrentan a problemáticas comunes. Téngase en cuenta que la propuesta de ambos grupos difiere de lo esperado en buena parte del mercado internacional (en especial el europeo), donde mayoritariamente se posee como imagen de cubanía el sabor del son tradicional, la mulata, el tabaco, el ron, el panteón yorubá y demás estereotipos identitarios.

Un cronista privilegiado, de obligatoria consulta para los interesados en el tema y que ha sabido ofrecer testimonio de la obra del movimiento de creadores cubanos vinculados a la canción de autor y que radican en Madrid, el crítico Dennys Matos (2003/2004: 67-73), establece una línea divisoria de carácter generacional entre quienes hoy accionan desde Cuba o el extranjero. Por su parte, Julio Fowler (2004: 255-263) considera que de existir una diferencia, la misma es esencialmente circunstancial, vivencial. En mi caso, opino que tanto unos como otros han

tenido que readecuar su discurso, a fin de tratar de lograr contratos discográficos y editoriales en un contexto bastante adverso para propuestas de corte propositivo y en una etapa en la que internacionalmente «lo cubano» en materia de música ha pasado por el filtro estereotipado de fonogramas como *Mi tierra*, de Gloria Estefan, y el *Buenvista Social Club*.

De existir una línea divisoria de carácter generacional, en mi opinión, la misma nada tendría que ver con el hecho de vivir dentro o fuera de Cuba. Para distinguir determinadas diferencias entre una y otra de las más recientes generaciones de cantautores, asumo un factor extraartístico que tomo como punto de partida: la edad de los creadores y el momento de su aparición en el mundo musical. Obviamente, este resulta un criterio muy arriesgado y podemos hallar varias excepciones, pero por lo general la mayoría de los cantautores nacidos a la música en los ochenta hacen notar un distanciamiento en sus composiciones posteriores, con respecto a sus creencias o su visión del mundo. El año 1989 y sus consecuencias parecen haber sido para muchos de ellos una suerte de punto de inflexión que los llevó a realizarse nuevas preguntas que cuestionaban lo vivido. Las respuestas que brindaron partían de una ruptura, de un desencanto con la imagen del entorno que ellos tenían. Por su parte, una buena cantidad de los salidos a la palestra pública en los noventa, no dan la impresión de estar comprometidos con un pasado que en sus canciones resulta muy lejano o ajeno; no tienen nada de qué desencantarse porque, como cantautores, sus edades no les permiten haber estado encantados con nada. Por ello, y aunque suene un tanto peyorativo, se proyectan en su creación con un cinismo y un distanciamiento que sus antecesores no manejan.

Concuerdo con el crítico Dennys Matos (S.F.), quien opina que solo el tiempo dirá si el proceso diaspórico incidirá para bien o para mal en la consolidación de ese nutrido grupo de cantautores radicados fuera de Cuba. Por lo pronto, como bien apunta Matos, el hecho de residir en diferentes puntos del planeta, ajenos a lo que es su terreno original, acarrea un par de problemas fundamentales, que afectan decisivos planteamientos en la creación de las canciones. En primer término, está la pérdida de lo que

comenzaba a ser su «mercado» natural, en el que, como es fácil intuir, se dilucida su esencia y reconoce su evolución. Quedar huérfanos de lo que constituye su «mercado» natural implica privarse de la posibilidad de estructurar una base sólida, que funcionase como trampolín para el ulterior lanzamiento internacional, como ocurriese con los artistas de la plástica emigrados a inicios de los noventa y que tenían a su favor el aval de las Bienales de La Habana.

En segundo lugar, se produce una transformación radical en lo que siguiendo las teorías de Pierre Bourdieu pudiese denominarse las condiciones del campo de producción musical. Como se sabe, el contexto cubano y que es donde surgen y se desarrollan estos cantautores ahora radicados en el extranjero, poco o nada tiene que ver con las imposiciones y la mercadotecnia de la industria fonográfica internacional. Esto implica que la posible mayor o menor venta de discos no determina el carácter y la continuidad del proceso creativo. Algo radicalmente opuesto sucede en los países que se rigen por la ley de la oferta y la demanda, cruda realidad para la que muchos cantautores al marcharse de Cuba no están preparados, con lo cual no pocos son víctimas de la orfandad a la que se enfrentan.

Entre los nombres que, afincados en diversos países, conforman la nómina de artistas vinculados a la escena de la trova y la Canción Cubana Contemporánea aparecen gente como Martín Rojas, Mike Porcel, Carlos Gómez, Marisela Verena, Jorge Hernández, Cristina Rebull, Rafael Quevedo, Alberto Cabrales, Adrián Morales, José Raúl García, José Antonio Quesada, Julio Fowler, José Luis Barba, Evaristo Machado, Rafael de la Torre, Donato y Roberto Poveda, Liberto Suárez, Clodovaldo Parada, Milagros Piñera-Ibaceta, Gabriel Mejías, Alejandro Zayas Bazán, Alma Rosa, Niurka Curbelo, Manuel Camejo, Alcides Toirac, Fernando Rodríguez, Gema y Pavel, Raúl Torres, Jorge Sanfiel, Janny, Frank González, *Andy* Villalón, Luis Alberto Barbería, Boris Larramendi, *Vanito* (Brown) Caballero, José Luis Medina, Alejandro Gutiérrez, *Pepe* del Valle, Raúl Ciro, Alejandro Frómeta, Carlos Santos, Eugenio Carbonell, Alejandro Bernabeu, José Nicolás, Luis de la Cruz, Michel Peraza, Jorge Sánchez, José Luis Estrada, Tania Moreno,

Athanaï, Pancho Céspedes, Luis Enrique Muñiz, Emilio Ibáñez, Fernando Aramís, Boris e Inti Garcés, Levis Aliaga, Raúl Cabrera, Ernesto Rodríguez, Miguel Ulises, Odalys Salinas (*Oda*), Alcides Herrera, Oscar Huerta, Livam, Ariel Cubillas, Alexis Méndez, Julio Hernández, Yhosvany Palma, Axel Milanés, Jorge Herrera Kindelán (*El Kinde*), Lázara Ribadavia, Karel García, Carlos Lage, Maye Ascuy, Danays Bautista, Isa Alfonso y Joyce Concepción.

Es también interesante señalar que hay creadores que hacen de la diáspora su arte poética. Ese es el caso de Adrián Morales, alguien que yo no sé si definirlo como un músico-pintor o como un pintor-músico, pues se mueve en la línea de romper las fronteras convencionales entre expresiones artísticas como la música y la pintura, un trabajo vinculado a últimas actualizaciones de la *gesamtkunstwerk Guai ai gelidi mostri*, 1983, y *Prometeo-Tragedia de la escucha*, 1985, del destacadísimo compositor veneciano Luigi Nono, realizadas en colaboración con el filósofo Máximo Cacciari y el pintor Emilio Vedova, valoradas por la crítica internacional como monumentales esfuerzos por «escuchar el color junto al sonido» y no con la mera intención de incorporarlo como soporte simbólico.

Hace algunos años que Adrián está grabando una tetralogía discográfica ideada sobre el fenómeno de la emigración, verdadera obra conceptual de la cual hasta el presente se han editado los fonogramas *Nómada* y *Ruta sobre ruinas* (*Ventilador Edicions*). El primero de dichos álbumes me parece un trabajo excelente en su enfoque musical, con una carga conceptual nada habitual en estos días. El fonograma resulta un material en el que se aborda el asunto diaspórico no solo como un problema cubano sino de carácter universal. El mencionado CD viene a ser como un conjunto de fotografías del planeta con gente huyendo de todas partes. Muestra de ello es el corte denominado «Ido», en el que se defiende la tesis de que vivir fuera del país natal no significa la solución fácil de los problemas ni la satisfacción de los sueños personales y, por ende, la inconformidad del hombre estallará en cualquier sitio de la Tierra.

Ya desde la dedicatoria de *Nómada*, uno percibe cuál es la profesión de fe del creador, la filosofía de su antifilosofía:

No quiero dedicar este disco ni a la Patria, ni a la Humanidad, ni a ninguna ideología, ni a ningún sistema, sino a los hombres mismos..., a la Gente...

A los que dejaron de ver la historia como una sucesión de actos: feudalismo, capitalismo, comunismo (a los que entienden el sinsentido), para los que la vida es sencillamente un lugar de prueba, donde cada individuo viene a ser, viene al ser (Morales, 1997).

Pese a la afirmación de que no desea dedicarle el disco a la Patria, es decir, a Cuba, la problemática más reciente de la mayor de las Antillas aflora por doquier en las canciones del álbum. Así, en la pieza «Separados por el agua» se describe la terrible experiencia de los llamados «balseros», esos seres que, desde las costas de nuestro país, de manera absolutamente irresponsable para con ellos mismos y, sobre todo, para con sus pequeños hijos (en el nada infrecuente caso en que los llevan), se lanzan al mar en cualquier objeto flotante para atravesar el Estrecho de la Florida, con la esperanza de pisar tierra estadounidense y así poderse acoger a la Ley de Ajuste Cubano, al final responsable de que no pocos nacidos en esta Isla hayan desaparecido en las aguas del Caribe. En la composición de Adrián Morales, el dolor «azul» que acompaña al emigrante, enmascarado en pupilas y lágrimas de alguien innominado, es tan importante como la angustia por la ciudad que se deja atrás:

Al salir de La Habana
tuve miedo dejarla y pensé
Ojalá yo te vuelva a ver
No soy marino y me tiro al agua
No soy un pez pero nado bien
Me hice un barco y con él me largo
cortando las olas hago heridas en el mar
Medio borracho miro al agua, me recuerda
tus ojos que quedaron en la playa
Todo el azul que me acompaña
son tus pupilas son tus lágrimas
Voy desapareciendo en el horizonte

estoy en el centro del cielo y el mar
Divididos por el agua
Separados por el agua
limitados por el agua
y después de todo ¡siempre el agua!
Todo el azul que me acompaña
son tus pupilas son tus lágrimas
Cuando tuve sed, sentí que me mirabas,
que me acariciabas, que estabas allí
Con tanto sol perdí la cáscara, pude
sentir la presencia de Dios
De cualquier modo tú me mirabas
y así va el hombre si se salva
el hombre que vino cortando el agua
Todo el azul que me acompaña
son tus pupilas son tus lágrimas

Obviamente, un análisis desprejuiciado de las poéticas, tanto en lo textual como en lo musical, así como de las realidades de los cantautores cubanos dentro y fuera del país para encontrar espacio en un mercado discográfico poco o nada interesado en propuestas de este corte, evidencia que son más los puntos en común que las diferencias existentes entre ambos grupos. Incluso, al margen de que se continúe defendiendo el rótulo de Nueva Trova y la pertenencia a dicha corriente ideológica, o que respecto a la misma se tengan divergencias y se prefiera cualquier otro término (como el de Canción Cubana Contemporánea) para catalogar lo que se esté haciendo, lo cierto es que en la Isla o como parte de la diáspora hay un nutrido grupo de hacedores de canciones que apuestan por la calidad y lo artístico, en vez de lo banal y puramente comercial.

Por ello, con independencia de las aptitudes, posturas y credos asumidos por cada cual, ya sea en Cuba o en otros países del mundo, comparto el criterio de mi buen amigo Julio Fowler (2007b) en cuanto al hecho de que la actual cancionística facturada por nuestros compatriotas «no deja de ser al menos un diagnóstico preciso de la época, un retrato del espíritu que la animó y la conmovió...». Prueba de lo anterior la encontramos

en el tema «Corazones errantes», preciosa canción compuesta por Pavel Urquiza y *Vanito* (Brown) Caballero y que persiste en preservar la memoria, transida por la nostalgia y la noción de pérdida:

Algo falta si no estás
Algo crece si te quedas
Y no existe soledad
Si cuando te vas algo de mí te llevas
Dime toda la verdad
Bastará con lo que sientas
Calla si no hay más que hablar
La palabra es una trampa en la cabeza
Lo que no termina siempre empieza
Un niño se esconde detrás de mi sombra
Juega con una pelota que rueda a mis pies
Y presiento que me habla de ayer
Corazones errantes la noche está llena de amantes
Bajo el neón de la calle todos buscan
La primera vez, otra vez y otra vez
Me perdí pero te hallé
Siempre tuve una certeza
No te dejaré caer
El amor por su propio peso se eleva
Algo queda si no estás
Algo falta si te quedas
Y no existe, no existe soledad
Si cuando te vas algo de mí te llevas
El amor por su propio peso se eleva
Un niño se esconde detrás de mi sombra
Juega con una pelota que rueda a mis pies
Y presiento que me habla de ayer
Corazones errantes se puede morir un instante
No siempre se llega a casa
El camino es ganar y perder sin saber
Y estar a punto de caer y caer
Y estar a punto de lanzarse al vacío
Tener el mundo entero atado a los pies

Dando mil vueltas todo el tiempo sin sentido
Hasta que bajo el neón de una calle
Encontremos la primera vez, otra vez y otra vez
De alguna forma todo vuelve a empezar
El amor por su propio peso se eleva
Me perdí pero te hallé
Siempre tuve una certeza
No te dejaré caer
El amor por su propio peso se eleva
El amor por su propio peso se eleva

Cubanos por el mundo

Para bien y/o para mal, la cultura cubana ha estallado y sus fragmentos, como los del espejo de «La reina de las nieves» de Andersen, se han clavado en múltiples ojos y corazones, mundializando a Cuba y cubanizando al mundo. A partir de la condición de ser un trovador o cantautor cubano residente en el extranjero y radicado en vaya uno a saber qué punto del globo terráqueo, el sistema de pensamiento de muchos de dichos artistas se ha abierto –en un sentido– a la cultura del no-lugar, al ninguneo, a la transterritorialidad, a entender que las culturas no son fortalezas sino cruces de caminos, encuentros o desencontros con uno mismo. Por eso, algunos de ellos en su obra musical, insisten (en el plano teórico) en el movimiento y no el lugar, en la identificación y no en la identidad, así como en el síntoma en vez del signo, en lo conjuntivo y no lo disyuntivo.

Empero, el estudio de la producción artística de tales creadores revela que el abrirse a la cultura del no-lugar,¹ al ninguneo, a la transterritorialidad..., solo se produce en un sentido, porque

¹ Contra una noción exageradamente literal del desanclaje moderno, o de sus espacios como no-lugares, se han pronunciado teóricos como Anthony Giddens (1994) y Marc Augé (1998). Y es que en la práctica, todos los días se corrobora que el *locus* de la creación sigue irremisiblemente atado a una idea –por relativa que se quiera– de localidad, de lugar.

en otro, todo el quehacer de la inmensa mayoría del grupo de músicos cubanos transterrados resume y transpira cubanía. Quien se detenga a analizar de manera concienzuda la proyectualidad en conjunto del discurso del tipo de creación sonora de los compatriotas que en el campo de la cancionística de nuestro país son parte de la diáspora, no tendrá más opción que concluir que la misma se aviene a las esencias que definen la cubanidad o la cubanía (no soy de los que establece diferencias entre ambos términos pues comparto la idea de que la singularidad de una cultura es imposible fijarla o delimitarla), como lo corrobora buena parte de la discografía facturada por los exponentes de la Canción Cubana Contemporánea que han emigrado temporal o definitivamente de la Isla.

Hay quienes opinan que el proceso diaspórico significa una ruptura de raíces, el desarraigo del creador cubano de sus orígenes y su «medio natural»; otros aseguran que, por el contrario, la diáspora ha propiciado la expansión de los asuntos, intereses y zonas de referencia de nuestra cultura. Ciertamente que una determinada cantidad de compatriotas ha podido superar la insularidad y ninguna ciudad les es extraña o todas les son tan ajenas como La Habana, tan lejanas como cualquier pueblo de provincias en que nacieron. Sin embargo, ello no es la norma.

Una gran cantidad de estos artistas no han conseguido integrarse completamente al nuevo país que han escogido para residir, tendencia en la cual mucho tiene que ver el hecho de que la memoria, las vivencias, los hábitos culturales originan en el individuo lo que pudiese considerarse como una resistencia insoslayable. Por supuesto que acontecerán cambios, mutaciones, transformaciones, pero en la mayoría de los casos no conseguirán eliminar el substrato vivo o savia nutriente que ha alimentado a los nacidos y educados en Cuba.

De acuerdo con los criterios de figuras como Tim Cresswell (2002: 18), la pérdida del espacio originario como punto de referencia para la identidad conduce al sujeto diaspórico a un conflicto pues: «Place certainly does provide a site for the location of identity, even in a world of global movement and

communication».² Una forma alternativa de autodefinirse el sujeto sin basarse en el lugar donde está –o estaba– situado, según ha demostrado el investigador holandés Jeffrey Manoel Pijpers (2005), es por medio de apelar a lo que se llama «identidad cultural», concepto trabajado por académicos como Stuart Hall (1997):

Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as «one people», with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history³ (Hall, 1997: 51).

En sintonía con las ideas de Jeffrey Manoel Pijpers (2005: 32) y de teóricos como Ernst van Alphen (2002: 56) queda evidenciado que los lugares de origen no pierden importancia para la definición de la identidad cultural de los emigrantes, pero que sí son reemplazados por lugares imaginados. En tal sentido, ambos autores enfatizan que «imaginado» no significa «imaginario», lo cual indica que el término se refiere a la manera en que el sujeto evoca el sitio del que procede y donde ya no vive:

The subject, located in the present, «does» the imagining. (...) If the cultural identity of the migrant is shaped in terms of imagined place, it means that this identity was not carried along wholesale

² Traducción al español: Sin duda alguna, el lugar proporciona un sitio para la ubicación de la identidad, incluso en un mundo de comunicaciones y movimientos globales.

³ Traducción al español: Dentro de los términos de esta definición, nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos que nos brindan, «como un solo pueblo», con marcos estables, incambiables y continuos de referencia y significado, bajo las revisiones cambiantes y las vicisitudes de nuestra historia verdadera.

from homeland to destination. It is, rather, actively created and recreated in an act of identification with the homeland⁴ (Alphen, 2002: 56).

Es significativo que en la obra de la mayoría de los representantes de la Canción Cubana Contemporánea que han marchado a vivir en el extranjero, en algunos casos incluso al margen de su propia voluntad, mediante la palabra, todo el tiempo se está hablando o haciendo referencia a la problemática de la nación cubana y se llega a la irrefutable conclusión de que no podría haber sido llevada a cabo por una persona que hubiera nacido fuera de Cuba y que no hubiese vivido la compleja circunstancia nacional de las últimas décadas. Así pues, en su incidencia en nuestra realidad, la identidad cubana brota por doquier en estos trabajos.

Así, aunque cantautores cubanos de los afincados en el extranjero, cuando son entrevistados o en textos de corte ensayístico que han escrito, argumentan que para ellos se ha vuelto obsoleta la búsqueda de una identidad (la cubana), porque la misma se ha convertido en una especie inasible y en vertiginoso travestismo, la obra de estos propios creadores los desmiente, pues en la cancionística que han facturado ya en la condición de artistas en la diáspora, encontramos las esencias que permiten reconocer la cubanía, en medio del conglomerado de la copiosa producción musical del mundo contemporáneo.

Son obsesiones de nuestra insularidad que afloran una y otra vez en las piezas que componen, ya sea en aspectos morfológicos desde el punto de vista del análisis musicológico de la canción o en textos que persisten en hablar de la historia nacional, el exilio y la diáspora como presencia constante en el devenir de la nación, la problemática social y, en general, de los elementos

⁴ Traducción al español: El asunto, ubicado en el presente, «hace» la imaginación. Si la identidad cultural del emigrante se forma en términos de un lugar imaginado, significaría que esa identidad no se llevó consigo desde su lugar de origen hacia el de destino. Es activamente creada y recreada en un acto de identificación con el lugar de origen.

que nos componen e identifican como pueblo y que nos permiten fijar lo propio, a pesar de que se esté traspolado a otras latitudes. Ello guarda estrecha relación con la condición de que Cuba resulta un país multiétnico y multicultural, aunque entre nosotros algunos no se den cuenta.

Y lo todavía más llamativo del fenómeno, la intención de redefinir infinitamente en tenaz ejercicio introspectivo la autoconstrucción de difusas identidades, de nuevo conduce al final del camino a darse de narices con nuestra propia identidad, como se verifica en la frecuente apelación que en la obra de representantes de la Canción Cubana Contemporánea en la diáspora se hace en torno a elementos del folklore yorubá, de tanta presencia en la Isla. De hecho, la creación musical de muchos de estos artistas, concebida consciente o inconscientemente, se percibe en función de intereses raciales, religiosos, políticos e ideológicos, lo cual corrobora que el proceso de globalización no ha vuelto obsoleta una reflexión efectuada desde la afirmación de un espacio (geográfico, político, simbólico, identitario, etcétera) específico, es decir, el cubano, al margen de que vivamos en un mundo plagado de identidades mestizas, transfronterizas y donde la creación artística asume un carácter transnacional y no posnacional como algunos pretenden hacernos creer. Otra cosa muy distinta es aceptar que trabajos como estos demuestran que la identidad siempre está en perpetua transformación, difusión, disgregación, integración, movilidad...

Dado que cualquier construcción de identidad (incluida la colectiva y por lo tanto, la «nacional») pasa por la definición de sus rasgos diferenciales en relación con otras «identidades», como ha señalado Eduardo Grüner (S.F.), una primera aproximación al tema lleva a la hoy tan de moda cuestión del «otro», o sea, de la dialéctica entre lo mismo y lo otro, entre identidad y alteridad. Vale recordar que esta ha sido siempre la cuestión por excelencia en disciplinas como la antropología o la historia, por encima de que sus practicantes se hicieran o no cargo de ella. Como varios investigadores han indicado, en la práctica también ha sido la cuestión político-cultural por excelencia en la propia conformación de las «identidades» colectivas nacionales y por ello, Eduardo Grüner (S.F.) se

pregunta: «¿cómo producir una diferencia lo suficientemente *pregnante* como para lograr un efecto de reconocimiento en la comunidad de «tierra y lengua» (componentes a los que hay que agregar, claro está, la Ley, la historia compartida, los mitos fundacionales, la religión hegemónica, etcétera)?»

En las últimas décadas, con el triunfo de la globalización o, para usar el concepto menos eufemístico de Samir Amin, de la mundialización de la ley del valor del capital, esa cuestión se ha vuelto un lugar común, ya no solo de discursos sofisticados como los estudios culturales o la teoría postcolonial, sino también del periodismo. En una época en la que las mutaciones tecnológicas han generado una transformación en los universos de lo representacional, lo imaginario y lo subjetivo, el debate se centra en responder a: ¿lo que tenemos es más diversidad o más homogeneidad cultural? ¿Más «multiculturalismo» auténtico o más unificación bajo la lógica de la cultura dominante, «disfrazada» de una multiplicación casi caótica de localidades culturales? En cualquiera de los dos casos, surge otra interrogante: ¿no es ocioso usar categorías espaciales completamente perimidas como la de nación, o incluso región, con sus respectivas «culturas» más o menos diferenciables?

Una elemental topología podría evidenciar que jamás existe una oposición dicotómica simple entre un espacio «múltiple» y un espacio «homogéneo». Multiplicidad y homogeneidad tienden a estar en perpetua tensión, en un conflicto permanente que, en el límite, puede producir toda clase de alocadas heterotopías –como aquellas a las que se refiere Michel Foucault (1976) en sus célebres páginas sobre *Las Meninas* de Velásquez–, en las cuales la propia identificación de un espacio se hace «indecidible»..., a no ser que el conflicto sea «resuelto» por un ejercicio de poder. Y aquí se introduce un aspecto al cual debe prestársele atención: la cuestión del poder es, pues, previa a la de la «cultura».

El poder es ante todo el poder de definir qué es lo propio y lo ajeno, lo Mismo y lo Otro, lo homogéneo y lo heterogéneo, en fin, la «Identidad» o la falta de ella, e inscribir tales definiciones en su lógica. Frente a eso, una respuesta resistente que procure meramente alterar, invertir simétricamente la defini-

ción, no hace más que reinscribirse en la lógica del poder: empieza por aceptar la dicotomía multiplicidad/homogeneidad en el espacio «globalizado», celebrando uno de los términos y denostando al otro. Pero, como lo ha sugerido Appadurai (2002), el problema con la globalización cultural es que ha terminado por instalar en la percepción no un espacio múltiple ni un espacio homogéneo, sino un no-espacio, una «comunidad sin sentido del lugar», no importa cuál sea la naturaleza de ese lugar.

De lo anterior se desprende que lo importante es devolver la percepción de la conflictividad, sometida a las relaciones de poder de ese espacio, también en su dimensión discursiva. Semejante restitución, como ha indicado Eduardo Grüner, no tiene por qué ser intencionalmente política, o ni siquiera consciente. En ocasiones, por el contrario, su eficacia objetiva es mayor cuanto más «inintencional» sea la operación. Justo eso es lo que ha pasado con cierta zona de la Canción Cubana Contemporánea en la diáspora. Ello hace evocar un ejemplo que no es cualquiera. El argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Octavio Paz (dos hombres «de derechas», se dice: y es por ello que el ejemplo resulta especialmente provocativo) son dos formidables escritores que han hablado mucho de, que han textualizado mucho a, sus respectivas «culturas nacionales», sin por ello –y quizás justamente por ello– dejar de alcanzar una significación universal. Al margen de cuál fuera su ideología consciente, ambos fueron capaces en la práctica textual de restituir la percepción de la conflictividad en su dimensión discursiva.

Así, Paz habla de la India para referirse a México. Por su parte, Borges habla de Ginebra o de Londres para referirse a Buenos Aires. Para Paz, el erotismo refinado de las esculturas de un templo hinduista puede evocar por contraste el oscuro fondo pagano de la adoración por la virgen de Guadalupe. Para Borges, la luminosidad brumosa del lago de Ginebra puede estar contenida entre las infinitas correspondencias que existen al interior de ese punto infinitesimal, ese «aleph», localizado en un rincón de una escalera de una vieja casona de un barrio de Buenos Aires. Tanto en uno como en el otro, lo propio y lo ajeno se hallan en su propia diferencia. Es la mirada

mexicana sobre la India, la mirada argentina sobre Ginebra, y no el tema de lo mexicano/argentino (o el de su ausencia) lo que define la «mexicanidad» de Paz, la «argentinidad» de Borges (porque si algo ha enseñado el mundo global y la nueva tecnología comunicacional es que la «universalidad» es una ficción).

Algo similar puede asegurarse cuando representantes de la Canción Cubana Contemporánea fuera de Cuba, como pudieran ser los casos de José Antonio Quesada, Adrián Morales, Julio Fowler, Pavel Urquiza, Boris Larramendi o *Pancho Céspedes* tocan el asunto de los desplazamientos de multitudes de gente que van de un lugar a otro. Resulta la mirada cubana (y en particular, la de las generaciones de los ochenta y los noventa de nuestro país) sobre el fenómeno migratorio, y no solo el tema de lo cubano, lo que define en ellos la cubanidad, pero a la vez, el asunto de la temática (problemática común a cientos de miles de personas de todas partes en la actualidad) logra que semejante quehacer posibilite una lectura universal. Los veinte años de este movimiento socioartístico (dentro y fuera del país) como constante «nacer a una cultura propia» (la nuestra, ¡la cubana!), simbolizan un muro resistente a la hibridación falsamente igualadora de la globalización, como suerte de recomposición «infinita» (es decir, aún no terminada) del cronotopos tenso entre lo Mismo y lo Otro. Es la puesta en acto de aquella admonición de José Martí: «Patria es Humanidad».

En un ensayo presentado al concurso *Pensar a contracorriente*, la argentina Fernanda Beigel (2004) se refiere a cómo en una fuerte discusión de la III Conferencia de la International Gramsci Society, llevada a cabo en octubre de 2003 en Puebla, México, Renate Holub interpretaba el desacuerdo entre académicos europeos/norteamericanos y latinoamericanos, y proponía reconocer que, si bien existe un Cuarto Mundo (referido a las comunidades de emigrantes en las naciones desarrolladas), «¡el Tercer Mundo todavía existe!». Y es desde esta reflexión que se puede analizar la crisis de identidades nacionales de los países periféricos, atendiendo al hecho de que dicha crisis es vivida como terminal en algunos sectores de la intelectualidad radical, mientras las sociedades de los países

periféricos siguen reelaborando formas de identidad que a determinados científicos sociales les parecen perimidas. Conuerdo con Fernanda Beigel en cuanto al hecho de que las identidades nacionales continúan interpelando a muchos asiáticos, latinoamericanos y africanos (como nos sucede a los cubanos), por encima de que se haga cada vez más visible el hecho de que un sujeto es portador y productor de múltiples procesos de identificación, como acontece con muchos artistas de la Canción Cubana Contemporánea, tanto dentro como fuera de nuestro país.

Al escuchar algunos discos de estos creadores, la audición reafirma el criterio de que resulta imposible referirse a identidades puras ni esenciales pues sencillamente no existen. Lo que sí hay son procesos de identificación creados, alimentados y reforzados por medio de mecanismos sociales e históricos. En una frase: nada parecido a una sustancia biológica, racial o telúrica. Así pues, la identidad resulta un concepto del cual uno no se puede desembarazar tan fácilmente. Eso de lo que no podremos librarnos, por un mero acto de voluntad, no es el chauvinismo excluyente de las potencias imperiales o de los fundamentalismos xenófobos, que ya han decidido de antemano cuál es la esencia de su «destino manifiesto». Es, por ende, el de los que tienen (tenemos) que (re) construir su (nuestra) «identidad», aun sospechando que ella pueda ser una instancia provisoria, incluso efímera. Sin proponérselo y vaya uno a saber si hasta sin quererlo, con su quehacer los cultores de la Canción Cubana Contemporánea en la diáspora resuelven en términos prácticos para el actual debate (para la «ontología del presente», como diría Foucault refiriéndose al riesgo que entraña discernir entre lo que puede perdurar y lo que puede perecer) las teorizaciones en torno a tópicos como el del «no-lugar», la desterritorialización, la «des-identidad», etcétera, conceptos que han sido criticados desde el campo de los estudios post-coloniales por figuras como Fernando Coronil (1996) y Walter Dignolo (2000). Como ha señalado Eduardo Grüner (S.F.):

El poder y la dominación existen, y no van a disolverse en los intersticios textuales solo porque nos autoconvenzamos de que la

globalización y el multiculturalismo actuales promueven «flujos» virtuales intelectualmente estimulantes. Y el poder está interesado en que ese autoconvencimiento sea eficaz: la «identidad» es para ellos; para nosotros queda la diseminación rizomática, o algo por el estilo.

Si bien pudiera parecer algo paradójico, soy de los que piensa que muchos de estos artistas que se han marchado de Cuba en los últimos veinte años, incluso no pocos de los que se manifiestan en contra del sistema sociopolítico del país, tienen una proyección revolucionaria en su obra, entendido el término en su amplia acepción y sin los reduccionismos habituales. Ciertamente, en algunos de ellos se da una dualidad porque, sobre todo entre quienes antes de su salida de la Isla vieron coartada su creación, fueron objeto de presiones para intentar imponerles determinado criterio artístico o no recibieron el mínimo apoyo indispensable para desarrollar su obra, sino más bien lo contrario (ejemplo, el grupo vinculado a la peña de 13 y 8), resulta comprensible que se expresen y proyecten con remarcada acritud hacia la realidad que les lleva a evocar su pasado personal.

Sin embargo, entre los mismos que han asumido tal proceder, en la materialización de su cancionística es fácil verificar que son gente muy cercanas al arte que la humanidad requiere para poder crecer como sociedad colectiva y universal. Estamos, pues, ante piezas musicales que representan una forma de permanecer en Cuba, aunque físicamente se esté lejos de ella, dado que la creación artística deviene suerte de patria portátil. Incluso, hasta puede resultar inconsciente la voluntad de recrear a nuestro país en las palabras escritas para una melodía y de ese modo sentirse repatriado.

Gracias a la amistad forjada en otros momentos de nuestras vidas y al respeto mutuo por la manera de pensar de cada quien, sostengo un fluido intercambio con numerosos de los trovadores y/o cantautores radicados en diversos puntos del globo terráqueo y confieso que me llama muchísimo la atención que, a pesar del tiempo que lleven fuera de Cuba y del sitio en el que residan, al hablar o escribirme acerca de la obra

que están haciendo como artistas se proyectan como si la hubieran realizado en nuestro país. Para ellos, este pedazo de tierra caribeña continúa siendo su punto de partida. No se trata de que en nuestros diálogos teoricen al respecto, ni siquiera que traten de explicármelo. Nada de eso. Es algo que me transmiten, diría que de forma extrasensorial. Es por ello que canciones compuestas en Madrid, Barcelona, París, Miami, Nueva York, D.F., Buenos Aires, hechas por compatriotas nuestros en tales ciudades y concebidas a partir de una perspectiva humanista, con miras a contribuir al crecimiento espiritual del potencial oyente, para mí son expresiones de lo verdaderamente revolucionario y de una Cuba que, gústenos o no, cada día es más transnacional, plural, políglota y transterritorial.

Aunque ya sabemos que cada cosa en la vida cuesta y que alcanzar lo que nos propongamos será por un acto de resistencia, soy de los que cree a pie juntilla en el efecto de la gota de agua que insiste en el inmenso muro y itanto da el cántaro a la fuente! Que es posible que un día se abran las grandes alamedas y a pesar de que hoy parezca improbable, quizás en un mañana no demasiado lejano en el tiempo podamos asistir a un gigantesco macroconcierto donde, por encima de las diferencias de cualquier índole (entiéndase políticas, ideológicas, musicales, generacionales o de ubicación geográfica), desde un respeto y una voluntad no disgregadora sino de comunión permanente con la otredad –cuya fortuna siempre debería merecernos, estemos en el lugar que estemos–, la mayor cantidad de trovadores y/o cantautores representantes de lo que fuese la Nueva Trova y de lo que es la Canción Cubana Contemporánea canten todos juntos. Será difícil. Lo sé. Aun así, los tesoneros, los obstinados, los creyentes en las utopías insistimos en que algo semejante llegue a ocurrir, ya que como he aprendido en larguísimas discusiones conceptuales con mi hermano (el cantautor y pintor) Adrián Morales, luz y sombra se unen y se complementan. A fin de cuentas, la luz no disminuye la tiniebla sino la incrementa, porque nunca fue peor la noche, justo antes de despuntar el alba.



La verdad de la verdad

Hacía tiempo que no experimentaba la sensación de no saber qué escribir. El software que empleo como lector de pantalla y que me permite trabajar con mi PC, el tan querido *Jaws*, con su voz fría y sintetizada me informa que la misma está en blanco, en espera de que empiece a teclear con la intención de tratar de transmitir o decir algo. Hoy la tarde es un remanso y tanto se complace en sí misma que da la impresión de que se hará perpetua. Se adivina que la noche también va a ser hermosa. Pero resulta que no debo hablar de los encantos del tiempo, sino formular algunas conclusiones para poner punto final al presente libro. ¿Mas, qué expresar que no haya salido ya en el transcurso de las anteriores páginas? ¿De qué manera no aburrir, si repito ideas antes dichas?

En medio de la dorada luz de esta tarde de domingo se me ocurre pensar que, en mi aproximación al tema, los criterios aquí expuestos no habrán complacido por completo a tirios ni a troyanos, empeñados en permanecer aferrados a posicionamientos extremos de varios signos ideológicos y que nos han llevado a la maniquea división de buenos y malos, de Capuletos y Montescos. La realidad de nuestra nación (expresada de diversas formas en el tipo de creación sonora aludida en el presente libro) tiene aristas tan complejas que van más allá de la dicotomía clásica representada por las dos caras de la moneda. Yo me daría por satisfecho si mis palabras motivasen de alguna manera la confrontación de ideas, en mi opinión el único sendero que nos conduce a encontrar un pedacito de verdad, pues como dice Carlos Varela en su canción «25 mil mentiras sobre la verdad»:

La verdad de la verdad
es que nunca es una
ni la mía

ni la de él
ni la tuya.

No se trata de un texto fácil y al gusto de todos (aparte, ¿quiénes somos todos?, si no una medida de la que no se dispone, la suma de todas y cada una de las inabarcables individualidades). Sí puedo asegurar que en lo que se ha escrito hay inmensa honestidad y no he hecho concesiones en pro de una más fácil recepción del libro, a partir de un enfoque «sinflictivo» complaciente, sino basado en el principio de que desde la diferencia¹ de concepciones ante la vida, también podemos converger crítica y profundamente en las cosas que nos acusan, nos ocupan, pero sobre todo con la responsabilidad de contar, ser testigos, conciencia de testigo, testimonio de lo que sentimos... Solo un punto (de vista de lo que fue y es) deseoso de conciliar eco en los protagonistas, cómplices nuevos y, sobre todo, resonancia en cuanta persona interesada haya en esos temas. En definitiva, lo que vivimos (nuestra historia, una historia).

Lo cierto es que dentro del discurso letrístico de la Canción Cubana Contemporánea, encontramos diversos modos de situarse ante la realidad, ora haciendo preguntas, ora dudando de todo y de todos, porque esa es una de las grandes necesidades que tenemos hoy en Cuba: preguntas en busca de respuestas que no llegan. Igualmente, en la manifestación se da un proceso de apropiación y síntesis de la música popularailable. Por ello, las fuentes de inspiración para muchos de los creadores afiliados a la corriente son en idéntica medida

¹ En este caso, la diferencia ha sido entendida como conjunción de imposibles, unidad de contrarios, reconciliación de opuestos complementados, en una frase: unidad de complementarios, dicho está casi 6 000 años antes de Cristo, por Lao Tse, Hermes Trismegisto, Zoroastro, Sócrates, Buda y tantos otros. Bienvenido a la paradoja de esta compensación, conservación y resistencia de los sistemas que, más que una pirueta de la razón, es un principio cósmico anterior a toda condición de cultura, orden y racionalidad, y que continuará incluso cuando estas hayan desaparecido.

la Nueva Trova, *Los Van Van*, *Nirvana* o *Lenine*. La hibridez sonora sería la señal distintiva de los protagonistas del movimiento, por lo cual, en su actitud ante la música, obvian los esquemas dicotómicos, como el de lo culto *versus* lo popular o el de lo nacional *versus* lo extranjero. De todo lo antes expuesto, el panorama aquí descrito pudiera resumirse en los siguientes términos: diversidad en el discurso, asimilación de códigos foráneos, compromiso crítico con la tradición, voluntad cuestionadora que no reconoce tabúes ni zonas de forzoso silencio, utilización de la metáfora para obviar cualquier tipo de censura y, por supuesto, impronta de las leyes del mercado.

Quizás debería hablar un poco del contexto internacional que ha rodeado a la Canción Cubana Contemporánea. Esa es una realidad que no se puede obviar. En nuestro tiempo, las relaciones de dominación y explotación a escala mundial hallaron en la economía de mercado capitalista y en la globalización neoliberal una forma operacionalmente efectiva de expresarse en función de sus intereses de clase. Sin embargo, al subordinarlo todo a los mecanismos mercantilistas y a la necesidad avasalladora de valorizar el capital, es inevitable que se generen contradicciones insalvables en el plano de la sociedad, tanto sociales como en relación con la propia sustentabilidad de un sistema que ha puesto en crisis los recursos del planeta. Por su parte, con el socialismo se produce una situación en alguna medida contraria. Un proyecto con valores éticos y de justicia social más elevados, no puede decirse que haya encontrado todavía un sistema **propio** de relaciones de producción de una efectividad operacional comparable o superior a la del capitalismo.

Por otra parte y aunque ello suene a teque o «muela», como suele decirse en el habla popular de los cubanos, todo lo contado en estas páginas ha tenido lugar bajo la espada de Damocles representada por el bloqueo de Estados Unidos a Cuba, que si bien es cierto que ha funcionado como la perfecta excusa para la ineficiencia interna en la Isla, también resulta verdad que la existencia del mismo limita las oportunidades del país no solo para negociar directamente con esa nación, sino para obtener inversiones de capitales foráneos, vender y comprar en

diferentes mercados, conseguir créditos financieros, con lo cual se elevan las tasas de intereses, los costos de transportación y se origina un sinnúmero de disímiles efectos económicos negativos.

Tal ominosa circunstancia, en la cual hemos nacido y vivido el setenta por ciento de la población que hoy tiene Cuba, ha ejercido un duro impacto en la esfera de la música. A nosotros nos saldría muchísimo más barato comprar en U.S.A. la mayoría de los insumos e instrumentos musicales que requerimos. Asimismo, no es dable saber cuánto dinero perdemos en derechos de autor de nuestros creadores. Históricamente, la música cubana ha encontrado un mercado tradicional enorme dentro de Estados Unidos. No se puede calcular, por tanto, lo que representaría para las empresas estatales del disco y para nuestros músicos el acceso al mercado norteamericano.

Pero las pérdidas no son solo de tipo económico, también se producen en el ámbito promocional. Nadie se atrevería a negar que, en la actualidad, EE.UU. se ha convertido en un elemento esencial y decisivo para la promoción artística. Diríase que resulta casi imposible que un artista residente en Cuba pueda ser firmado para la grabación y distribución de su obra por una de las grandes transnacionales de la industria discográfica. Incluso, en ocasiones ni siquiera pueden ir a recoger galardones como el Premio *Grammy*, ya que se les niega la visa para entrar a U.S.A. Además, una consecuencia implícita de la hostilidad estadounidense y que debe tenerse en cuenta al formular una valoración del período en cuestión es que en el proceder del Estado cubano (compulsado a desarrollar una mentalidad de cuartel sitiado) incide el hecho de que, como han señalado investigadores como el ensayista habanero Julio César Guanche, la radicalización o la renuncia son los únicos caminos que le quedan a las revoluciones cuando son llevadas al borde por las fuerzas que las combaten.

Vuelven las interrogantes a mi mente como hace un rato atrás: ¿A quién le escribo? Quiero suponer que a gente muy semejante a mí; a personas que desearía me comprendan... ¿Acaso el lector pasó la hoja con un gesto de hastío? Sería una pena que no haya reservado un momento para adentrarse hasta el fondo

de mis palabras porque la propuesta ético-estética sonora de la Canción Cubana Contemporánea es una acabada muestra del quehacer de aquellos que día a día componen la banda sonora de la esperanza cubana, una esperanza comprometida con lo realmente trascendente. En sus producciones lo reflexivo pasa por lo lúdico, con lo cual el que escucha, a la par de meditar sobre complejos asuntos de nuestra realidad, puede también –si es su gusto– bailar.

Todo ello se comprobó, quizás como nunca antes, durante el ciclo de presentaciones de importantes protagonistas de la Canción Cubana Contemporánea que tuviera lugar en La Habana entre los meses de diciembre de 2002 y enero de 2003. La celebración comenzó con la realización de un memorable concierto a cargo de *Interactivo*, el sui géneris proyecto encabezado por Roberto Julio Carcassés, un grupo que a no dudar pasará a la historia de nuestro quehacer cultural no solo por su ya de por sí excelente propuesta sonora, sino por la revolución que ha representado su irrupción en la escena local a partir del principio que los une: la interacción entre disímiles maneras de asumir la música, con la participación de artistas cubanos radicados tanto dentro como fuera de la Isla e, incluso, provenientes de otros países del mundo, pero poseedores de una sensibilidad común con el espíritu de apostar por una concepción ecuménica acerca de lo musical.

Al margen de los notables valores artísticos del espectáculo, su principal significado está en que de manera natural y como muestra de madurez de todos (al parecer, comienza a resolverse el viejo problema de que los artistas e intelectuales pertenecientes a la diáspora puedan participar en la cultura dentro del país), creadores que –por razones de compromisos de trabajo o porque así lo desean– hoy viven fuera de Cuba, puedan integrarse con sus colegas residentes en la Isla (algo hasta hace poco impensable) y presentarse ante su público natural, cosa que también les permite a esos artistas continuar alimentándose del «Aleph», de la sustancia, de la savia nutriente que les dio razón de ser. Desde Madrid vinieron Pavel Urquiza, Gema Corredera y Kelvis Ochoa, mientras que de Nueva York llegó el eminente bajista Descemer Bueno. El jolgorio prosiguió con David Torrens, procedente del

D.F. de México, quien desde hace algún tiempo se ha convertido en uno de los intérpretes que goza de mayor popularidad en la Isla.

El festín tuvo su colofón con las presentaciones (tras casi ocho años de estar viviendo en Madrid y sin haber vuelto a Cuba) de la gente de *Habana abierta*, aquellos mismos muchachos que a inicios de los noventa organizaran un recital performático en el anfiteatro ubicado en las márgenes del río Almendares (a falta de un mejor espacio) para poner punto final a la peña de 13 y 8. Son jóvenes artistas que, siendo cubanísimos, vienen «de afuera» y anhelan ser escuchados y reconocidos en su (nuestro) país.

Los conciertos (todos desconcertantes para los ámbitos de la cultura oficial) de *Vanito*, Alejandro Gutiérrez, José Luis Medina, Kelvis Ochoa y Boris Larramendi (así como el de Athanai, efectuado unas semanas después), en los cuales interactuaron músicos cubanos venidos desde España con otros de este lado pero pertenecientes en ambos casos a una misma generación (vivificante tendencia que ha proseguido en producciones como el disco libro *Art Bembé*, de Gema y Pavel, publicado por Editorial *Conspiradores*, o el fonograma *Haydée*, grabado por Haydée Milanés con canciones de Descemer Bueno y editado por el sello *EMI*), fueron una estupenda oportunidad para apreciar los derroteros por los cuales se mueve la zona de carácter propositivo en la cancionística nacional. Asimismo, desde el prisma de las dinámicas culturales sirvieron también como un llamado a la identificación de todos los nacidos en nuestra tierra, echar abajo fronteras y extremas e internas incomprensiones.

El clímax de la jornada se registraría en la noche del domingo doce de enero, cuando alrededor de ocho mil personas nos reunimos en el Salón Rosado *Benny Moré* de *La Tropical*, el gran templo de la música popularailable de nuestro país y que por primera vez abría sus puertas a un tipo de quehacer sonoro que si bien conserva en lo letrístico las raíces de su origen trovadoresco, se desentiende de los estrechos límites de género y estilo, para entregar un material –en ocasiones agresivo, en otras tierno, pero siempre contagioso y trepidante– con mucha fuerza en lo ritmático y donde las improvisaciones vocales en los montunos, se unen a una atmósfera en la que se percibe como referente la salsa, la timba, el songo, mas tam-

bién el rock, el pop y el hip hop, todo mezclado, como diría Nicolás Guillén.

El público asistente a la función,² conformado por una amalgama de gente que iba desde veinteañeros que nunca habían visto en vivo a estos cantautores y que conocían acerca de ellos por los casetes y discos piratas que de sus grabaciones en el extranjero han circulado entre nosotros, hasta los que ya andamos por los treinta o cuarenta y que vivimos la historia de la cual hoy he comentado, captó el carácter cosmopolita y la esencia de una generación que –tanto en Cuba como en el extranjero– tan solo pide (como afirma *Habana abierta* en el tema «Cuando salí de La Habana», perteneciente a ese tremendo fonograma que es *24 horas*) «un cachito pa vivir».

¿El mensaje? Una señal inequívoca de que los cultores de la Canción Cubana Contemporánea han logrado brindarnos una propuesta artística que algunos podrán odiar, pero que nadie, sin traicionarse a sí mismo, podrá desmentir, porque puede trascender el mero equilibrismo generacional a sabiendas de que, como ha escrito Sigfredo Ariel (destacadísimo poeta perteneciente a mi generación) en un texto suyo incluido en el poemario *Algunos pocos conocidos* (Premio David, 1986):

se borrarán los nombres y las fechas
y nuestros destinos
y quedará la luz, *bróder*, la luz
y no otra cosa

² Es significativo que el concierto concluyese con una versión de «Chirrín chirrán», de *Los Van Van*, en la que intervino Samuel Formell a la batería y donde se unieron todos los participantes de la presentación, incluso gente que andaba de visita en Ciudad de La Habana por esos días, como el rapero Yotuel, integrante de *Orishas*.



Referencias bibliográficas

1. Abreu, Andrés D. 2007: «El retorno de una comprometida algarabía», *La Jiribilla* (revista electrónica), no. 89, <http://www.lajiribilla.cu/2003/n089_01/paraimprimir/089_08_imp.html> [Consulta: 22.02.2003].
2. Acosta, Leonardo. 1981: Prólogo. En *Canciones de la Nueva Trova*. Selección de Jorge Gómez. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.
3. _____. 1983: «La Nueva Trova: ¿un movimiento masivo?». En *Del tambor al sintetizador*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*, pp. 110-120.
4. Aja Díaz, Antonio. 2006: «Cuba: País de emigración a inicios del siglo XXI». Anuario Digital 2006 del Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (CEMI) de la Universidad de La Habana, <<http://www.uh.cu/centros/cemi/anuario%202006/indice.htm>> [Consulta: 09.10.2008].
5. Alphen, Ernst van. 2002: «Imagined homelands: re-mapping cultural identity». En *Mobilizing place, placing mobility. The politics of representation in a globalized world*, eds. Cresswell, Tim y Ginette Verstraete. Amsterdam, *Editions Rodopi B.V.*, pp. 53-69.
6. Álvarez Oquendo, Saylín. S.F: «Mi universo se desborda: la palabra de Gerardo Alfonso». Canto de Todos. Centro para la Canción Iberoamericana, <<http://www.cantodetodos.colombus.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6>> [Consulta: 14.03.2005].
7. Appadurai, Arjun. 2002: «Disyunción y diferencia en la economía cultural global». *Criterios*, no. 33, La Habana, pp. 13-41.
8. Arango, Arturo. 2007. «Pasar por joven». Intervención en el taller «La política cultural de la Revolución» (23 de febrero), organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios y la

Asociación Hermanos Saíz. *Criterios* (sitio electrónico del Centro Teórico-Cultural Criterios), <<http://www.criterios.es/pdf/arangopasarporjoven.pdf>> [Consulta: 28.07.2007].

9. Ariel, Sigfredo. 2005: «Descemer. A dónde va a parar». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 11 (octubre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 06.11.2005].

10. Augé, Marc. 1998: *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

11. Beigel, Fernanda. 2004: «Las identidades periféricas en el fuego cruzado del cosmopolitismo y el nacionalismo». *La Jiribilla* (revista electrónica), no. 174, <http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n174_09/174_21.html> [Consulta: 28.02.2005].

12. Borges-Triana, Joaquín. 1988: «La generación de los topos». *Juventud Rebelde* (domingo 28 de agosto), La Habana, p. 9.

13. _____. 1994: «Te doy otra canción». *El Caimán Barbudo*, año 27, no. 275 (abril-junio), La Habana, pp. 8-9.

14. _____. 1998: «Habana abierta». *El Caimán Barbudo*, año 31, no. 289, La Habana, p. 25.

15. _____. 2001: «Música Cubana Alternativa. Del margen al epicentro». *Dédalo*, no. 0, La Habana, pp. 23-27.

16. _____. 2004: «Canción Cubana Contemporánea. La luz, bróder, la luz». *Temas*, no. 39-40 (octubre-diciembre), La Habana, pp. 60-72.

17. _____. 2005a: «José Nicolás. Sencillemente: trovador». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 7 (junio), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 10.07.2005].

18. _____. 2005b: «Tania Moreno. Cantando te cuento». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 11 (octubre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 03.11.2005].

19. _____. 2006: «Silvio Alejandro: Del lado de la resistencia». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 20

(julio), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 17.08.2006].

20. _____. 2007: «José Aquiles. Amor por Santiago». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 28 (marzo), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 10.04.2007].

21. _____. 2008: «Yolo Bonilla. Mi preocupación esencial es hacer música». *El Caimán Barbudo*, no. 349, La Habana, pp. 22-23.

22. _____. 2009. *CONcierto cubano. La vida es un divino guión*. Barcelona, Linkgua Ediciones S.L.

23. Bourdieu, Pierre. 1993: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York, Columbia University Press.

24. Camacho, Juanito. 1995: «CD *Habana oculta*». *Enarmonía* (Cuadernos), no. 1, Casa Editora Abril, La Habana, p. 28.

25. Castañeda Pérez de Alejo, Alexis. 2002: «Otros alzan las cabezas. Joven trova santaclareña». *La Jiribilla* (revista electrónica), no. 54, <http://www.lajiribilla.cu/2002/n54_mayo/1354_54.html> [Consulta: 18.09.2006].

26. _____. 2005: «El encantador rumor de Tania Moreno». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 12 (noviembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 04.12.2005].

27. Casaña, Ángela, Consuelo Martín y Antonio Aja. 2006: «Perspectiva científica para el estudio del proceso migratorio externo y la identidad territorial en los países emisores». Anuario Digital 2006 del Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (CEMI) de la Universidad de La Habana, <<http://www.uh.cu/centros/cemi/anuario%202006/indice.htm>> [Consulta: 09.10.2008].

28. Castillo, Jamilla. 1989: Entrevista con el trovador José Antonio Quesada. «Por si mañana no vuelvo». *El Caimán Barbudo*, año 22, no. 256 (marzo), La Habana, pp. 10-11.

29. Clifford, James. 1999: «Diásporas». *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa.

30. Cohen, Robin. 1997: *Global diasporas. An introduction*. Seattle, University of Washington Press.

31. Coronil, Fernando. 1996: «Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories». *Cultural Anthropology* 11 (1), pp. 51-87.

32. Cresswell, Tim 2002: «Introduction: Theorizing place». En *Mobilizing place, placing mobility. The politics of representation in a globalized world*, eds. Cresswell, Tim y Ginette Verstraete. Amsterdam, *Editions Rodopi B.V.*, pp. 11-31.

33. Díaz, Ariel. 2005a: «Mirada tardía a la joven trova cubana». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 11 (octubre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 06.11.2005].

34. _____. 2005b: «Silvio Alejandro: Partir y quedarse en La Habana». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 4 (marzo), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 04.04.2005].

35. _____. 2005c: «Samuell Águila: Cuando madrugar es postura cotidiana». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 12 (noviembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 04.12.2005].

36. _____. S.F: «Inti Santana, la forma de las canciones que vendrán». *Esquife* (revista electrónica), no. 46, <<http://www.esquife.cult.cu>> [Consulta: 01.02.2005].

37. Díaz, Clara. 1993: *Silvio Rodríguez*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.

38. _____. 1994a: *Sobre la guitarra, la voz*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.

39. _____. 1994b: *La Nueva Trova*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.

40. _____. 1999. *Pablo Milanés*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.

41. Díaz-Inostroza, Patricia. 2000: «La poesía trovadoresca en la canción popular chilena». *Rev. music. chil.*, jul, vol. 54, no. 194, pp. 66-75.

42. Eli, Victoria. 1987: «Donato Poveda. Vocalista y compositor». *Clave*, no. 3, La Habana, p. 15.

43. Eli, Victoria y María de los Ángeles Alfonso. 1999: *La Música entre Cuba y España (Tradición e innovación)*. Madrid, *Fundación Autor*.

44. Évora, José Antonio. 2004: «Gema y Pavel, música cubana con sabor a mundo». Periódico *El Nuevo Herald*, Miami, 12 de noviembre.

45. Expósito, Claudia. 2002: Nota de presentación al concierto *Cambiándolo todo*, de Ihosvany Bernal, en el espacio *A guitarra limpia* (febrero), La Habana. Página web del Centro *Pablo*, <<http://www.centropablo.cult.cu/guitar/ihosvany.htm>> [Consulta: 13.05.2007].

46. Fernández-Larrea, Ramón. 2004: «Bárbara tiene náuseas de fin de siglo». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 1 (diciembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 10.01.2005].

47. Fleites, Álex. 1987: «Nueva Trova Año 15». *El Caimán Barbudo*, año 20, no. 232 (marzo), La Habana, pp. 2-4.

48. Formell, Juan. 1998: Nota de presentación al disco *Verde melón*, de *Superávit*. La Habana, *Bis Music*.

49. Foucault, Michel. 1976: *Las palabras y las cosas*. México D.F., *Siglo XXI*.

50. Fowler, Julio. 2004: «A propósito de Mala Vista Anti Social Club: Algunos desacuerdos». *Encuentro de la Cultura Cubana*, no. 33 (Verano), Madrid, pp. 255-263.

51. _____. 2006: «Ahora todo lo tengo bien claro de mí». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 20 (julio), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 01.08.2006].

52. _____. 2007a: «El “nuevo sonido” en la música cubana». *Contigo-en-la-distancia* (weblog), edición del sábado 29 de septiembre, <<http://contigo-en-la-distancia.blogspot.com>> [Consulta: 05.10.2007].

53. _____. 2007b: «Los ochenta: una intelectualidad fuera de la historia». *Contigo-en-la-distancia* (weblog), edición del martes 9 de octubre, <<http://contigo-en-la-distancia.blogspot.com>> [Consulta: 12.10.2007].

54. _____. 2007c: «Diáspora: lo popular bailable, folclor afrocubano y hip hop en la canción». *Contigo-en-la-distancia* (weblog), edición del domingo 14 de octubre, <<http://contigo-en-la-distancia.blogspot.com>> [Consulta: 17.10.2007].

55. Frías, Eduardo. 2003: Nota de presentación al concierto *Cambiar el viento*, de Diego Cano, en el espacio *A guitarra limpia* (febrero), La Habana, Centro Pablo.

56. Frith, Simon. 2001: «Hacia una estética de la música popular». En Cruces, Francisco y otros, eds., *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid, Editorial Trotta.

57. Giddens, Anthony. 1994: *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid, Alianza.

58. González, Élsida. 2002: «Parte de mí (soliloquio de Kelvis Ochoa)». *La Jiribilla* (revista electrónica), no. 66, <http://www.lajiribilla.cu/2002/n66_agosto/1575_66.html> [Consulta: 07.12.2004].

59. González, Liliana y Yey Díaz de Villalvilla. 2002: Entrevista a David Torrens. «Comiendo de tu mano». *Revista Salsa Cubana*, año 6, no. 19, La Habana, pp. 25-27.

60. González, M. L. 2008: «Entrevista al cantautor cubano Polito Ibáñez. La Revolución Cubana ha sido muy protectora con la vida de la gente contribuyendo a un gran desarrollo del ser humano, pero también a su acomodamiento». *Rebelión* (portal electrónico), edición del lunes 29 de diciembre, <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=78157>> [Consulta: 30.12.2008].

61. Grüner, Eduardo. S.F: «Recuerdos de un futuro (en ruinas)». *La Jiribilla* (revista electrónica), no. 174, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n174_09/174_23.html> [Consulta: 20.12.2004].

62. Hall, Stuart. 1997: «Cultural identity and diaspora». En *Identity and difference; Culture, media and identities*, ed. Woodward, Kathryn. London, Sage Publications, pp. 51-59.

63. Hannerz, Ulf. 1996: *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Valencia, Frónesis.

64. Hernández-Lorenzo, Maité. 2008: «Tomarse la trova en serio». *La Ventana* (sitio electrónico de la Casa de las Américas), edición del jueves 7 de febrero, <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4053>> [Consulta: 10.02.2008].

65. Hernández-Lorenzo, Maité y Lenay A. Blasón. 2002: «Santiago Feliú. Un adicto al bajo cero». *La Ventana* (sitio electrónico de la Casa de las Américas), edición del sábado 12 de octubre, <<http://laventana.casa.cult.cu/>

modules.php?name=News&file=article&sid=539> [Consulta: 14.10.2002].

66. Hernández Busto, Ernesto. 2004: «Recuerdos (cubanos) de una vida dañada». *Cubista Magazine* (revista electrónica), edición no. 1 (Primavera), <<http://www.cubistamagazine.com/a1/010101.html>> [Consulta: 07.10.2005].

67. Lazaroff, Jorge. 1985: «El tiempo pasa». *Semanario Brecha*, 15 de noviembre.

68. León Jacomino, Fernando J. 2002: Nota de presentación al disco *Lo tengo to pensao*, de William Vivanco. La Habana, *Bis Music*.

69. López, Félix. 1997: «En el 25 aniversario de la Nueva Trova. Bienvenidos los últimos». *El Caimán Barbudo*, año 30, no. 283, La Habana, pp. 8-11.

70. López Sánchez, Antonio. 2001: *La canción de la Nueva Trova*. La Habana, *Atril Ediciones Musicales*.

71. Manduley, Humberto. 1995: «Superávit: “Cooperen con el artista cubano”». *Revolución y Cultura*, época IV, año 34, No. 2 (marzo-abril), La Habana, p. 64.

72. _____. 2002a: «Souvenires del futuro». *Revista Salsa Cubana*, año 6, no. 20, La Habana, p. 34.

73. _____. 2002b: «Yusa». *Revista Salsa Cubana*, año 6, no. 19, La Habana, pp. 31-32.

74. _____. 2002c: «Ni de aquí ni de allá». *Revista Salsa Cubana*, año 6, no. 19, La Habana, 2002, pp. 32-33.

75. _____. 2002d: «Kelvis». *Revista Salsa Cubana*, año 6, no. 18, La Habana, p. 33.

76. _____. 2004: «Yo no tengo la culpa». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 1 (diciembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 05.01.2005].

77. Martínez, Mayra A. 1984: «Nuevos en la Nueva Trova». *Revolución y Cultura*, no. 10, La Habana, pp. 10-16.

78. _____. 1987: «Santiago Feliú. Canción nada fácil». *Revolución y Cultura*, no. 11, La Habana, pp. 24-25.

79. _____. 1993: *Cubanos en la música*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.

80. Masjuán, Ernesto. 2000: «Postrova». *Revista Salsa Cubana*, año 4, no. 12, La Habana, pp. 34-35.
81. Mateo Palmer, Margarita. 1988: *Del bardo que te canta*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*.
82. Matos, Dennis. 2003/2004: «Mala Vista Anti Social Club: La joven música cubana». *Encuentro de la Cultura Cubana*, no. 30/31 (otoño/invierno), Madrid, pp. 67-73.
83. _____. 2006: «He vuelto a mi esencia como cantautor». Encuentro en la Red (diario digital), 11 de octubre, <[http://www.cubaencuentro.com/es/encuentro-en-la-red/entrevistas/articulos/he-vuelto-a-mi-esencia-como-cantautor/\(gnews\)/1160539200](http://www.cubaencuentro.com/es/encuentro-en-la-red/entrevistas/articulos/he-vuelto-a-mi-esencia-como-cantautor/(gnews)/1160539200)> [Consulta: 12.10.2006].
84. _____. S.F: «Los nuevos cantautores cubanos». *Revista Hispanocubana* (versión digital), <<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA13/cultura/musica.html>> [Consulta: 27.12.2006].
85. Medina Llanusa, Celia. 2005: «Fernando Bécquer: Yo no lleno el Carlos Marx». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 3 (febrero), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 05.03.2005].
86. Méndez Alpízar, L. Santiago / *Chago*. 2008: «Música es lo que sobra: Entrevista a Raúl Ciro». *Efory Atocha* (página de Literatura, Arte, Opinión y Esparcimiento), edición del martes 5 de agosto, <<http://www.eforyatocha.com/2008/08/entrevista-al-msico-ral-ciro-con-temas.html>> [Consulta: 06.08.2008].
87. Mignolo, Walter. 2000: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, *Princeton University Press*.
88. Moore, Robin. 2003: «Transformations in Cuban *Nueva trova*, 1965-95». *Ethnomusicology* 47(1), pp. 1-41.
89. _____. 2006: *Music and revolution: cultural change in socialist Cuba*. Berkeley, *University of California Press*.
90. Morales, Adrián. 1997: Dedicatoria del disco *Nómada*. Barcelona, *Ventilador Edicions*.
91. Morales, Suyín. 2008: *Silvio poeta*. La Habana, Ediciones *La Memoria*.

92. Navarro, Desiderio. 2006: «In medias res publicas: Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana». En *Las causas de las cosas*. La Habana, Ed. *Letras Cubanas*, pp. 7-31.

93. Nicolás, José. 2005: «De mí conmigo». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 7 (junio), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 10.07.2005].

94. Nuez, Iván de la. 1989: «La canción como laberinto hacia una totalidad otra». *La Gaceta de Cuba* (julio), La Habana, p. 5.

95. Ortiz, Raquel. 2006: «Julio Fowler encontró su lugar». *Conexión Cubana* (sitio electrónico, septiembre, <<http://www.conexioncubana.net/blogs/pancrasia/?p=135>> [Consulta: 18.10.2006].

96. Pérez, Ada Elba. 1990: «Albita Rodríguez: Crear algo distinto». *El Caimán Barbudo*, año 24, no. 272 (julio), La Habana, 10-11.

97. Pérez, Omar. 1989: «La delicadeza de llamarse Alberto Tosca». *El Caimán Barbudo*, año 23, no. 263 (octubre), La Habana, pp. 20-21.

98. Pérez Contreras, Alfredo. 1996: «La cara oculta de la música cubana». *La Gaceta de Cuba*, no. 4 (julio-agosto), La Habana, p. 60.

99. Pijpers, Jeffrey Manoel. 2005. *¿Quedarse, soñar, o volar? Diáspora, identidad y espacio según tres generaciones de cantautores de la trova cubana*. Tesis de grado (Licenciatura en Filología), Fondos de la Universiteit Leiden, Leiden (inédito).

100. Reloba, Xenia (ed.). 2008: *Memorias a guitarra limpia*. La Habana, Ediciones *La Memoria*.

101. Reyes, Blanca C. 1991: «Década del '80: Nueva Canción Cubana». Tesis de grado (Licenciatura en Musicología), Fondos de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana (inédito).

102. Risco, Enrique del. 1999/2000: «*Habana Abierta: 24 horas*». *Encuentro de la Cultura Cubana*, no. 15, Madrid, pp. 218-220.

103. Rodríguez, Carlos Rafael. 1988: «A la cultura por la Revolución». Separata a propósito del IV Congreso de la UNEAC. *El Caimán Barbudo*, año 21, no. 244 (marzo), La Habana, pp. 8-9.

104. Rodríguez, Fernando (*Archi*). 2007: «Julio Fowler: Soy el mismo de siempre y a la vez distinto». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 26 (enero), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 04.02.2007].

105. Rodríguez Esplugas, Lucía Ivonne. 1995: *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana, Banco de Ideas Zeta.

106. Rodríguez Rivera, Guillermo. 2006: Prólogo. En *Silvio Rodríguez. Te doy una canción*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

107. Rojas, Rafael. 2004: «Gema y Pavel. Voces como ofrenda». *Encuentro en la Red* (diario digital), 17 de diciembre, <<http://www.cubaencuentro.com/cultura>> [Consulta: 18.12.2004].

108. Roos, Jaime. 1985: «Gáñele al tiempo. Un enfoque sobre la canción política latinoamericana actual». *Semanario Jaque*, 5 de julio.

109. Ruiz Marrero, Carmelo. 2004: «El Art Bembé de Gema y Pavel». Periódico *Claridad*, San Juan (Puerto Rico), 9 de diciembre.

110. Safran, William. 1991: «Diasporas in modern societies: myths of homeland and return». *Diaspora*, volume 1, number 1 (Spring), pp. 83-99.

111. Sánchez, Íñigo. S.F: «Música y diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno)musicológica» <http://www.ciudadsonora.net/media/Musica_y_migracion.pdf> [Consulta: 02.10.2008].

112. Santín, Manuel. 2006a: «Yamira Díaz. *Antes de la noche*». *Arpón* (publicación digital de la Editorial Cauce), edición no. 43 (octubre), <<http://www.pinarte.cult.cu/sitiocauce/index.htm>> [Consulta: 12.11.2006].

113. _____. 2006b: «*Superávit. Verde melón*». *Arpón* (publicación digital de la Editorial Cauce), edición no. 41 (agosto), <<http://www.pinarte.cult.cu/sitiocauce/index.htm>> [Consulta: 20.09.2006].

114. Sarusky, Jaime. 2005: *Grupo de experimentación sonora del ICAIC. Mito y realidad*. La Habana, Ed. Letras Cubanas.

115. Tambiah, Stanley Jeyaraja. 2000: «Transnacional movements, diaspora, and multiple modernities». *Daedalus: Jour-*

nal of the American Academy of Arts and Sciences, volume 129, number 1, pp. 163-194.

116. Torrón, Andrés. 2000: «Pablo Milanés pisa nuevamente Montevideo: El tiempo, el implacable, el que pasó». *Semanario Brecha*, 31 de marzo, pp. 26-27.

117. Trujillo, Idania. 2006: «Rita, Lázara, Heidi. Tres maneras de trovar». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 19 (junio), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 04.07.2006].

118. Vila, Pablo. 1996: «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *Trans* (Revista Transcultural de Música), no. 2, <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>> [Consulta: 18.06.2006].

119. Vilar, Guillermo. 1987: «Santiago Feliú». *El Caimán Barbudo*, año 20, no. 232 (marzo), La Habana, p. 13.

120. Vilar, Juan Pin. 1999: *Carlos Varela*. Madrid, *Fundación Autor*.

121. _____. 2001: *Santiago Feliú. Un hippy en el comunismo*. Madrid, *Fundación Autor*.

122. Vinuesa, María Elena. S.F: Nota de presentación al casete de *Enserie* editado por la Casa de las Américas.

123. Vizcaíno Serrat, Mario. 1994. «Carlos Varela: el gnomo y el guerrero»: *La Gaceta de Cuba*, no. 1, La Habana, pp. 20-22.

124. Zamora, Bladimir. 1989a: Entrevista con Frank Delgado. «Como en un viejo LD». *El Caimán Barbudo*, año 23, no. 262 (septiembre), La Habana, pp. 14-15.

125. _____. 1989b: «Carlos Varela. Una huella en el asfalto». *El Caimán Barbudo*, año 22, no. 255 (febrero), La Habana, pp. 20-21.

126. _____. 2005: «Yusa. Breathe». *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 10 (septiembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 09.10.2005].

127. _____. 2007: «La isla de William». *El Caimán Barbudo*, no. 338 (enero-febrero), <http://www.caimanbarbudo.cu/html_total/simpresas/discos/index_discos.htm> [Consulta: 27.01.2007].

128. _____. 2008: «Ariel Barreiros: Música saliendo de la aguada». *El Caimán Barbudo*, no. 348 (septiembre-octubre), <http://www.caimanbarbudo.cu/html_total/simpresas/discos/index_discos348.htm> [Consulta: 15.10.2008].

Índice

Para la canción cubana de este tiempo/ 7

La ilusión/ 15

Una canción que marea/ 29

La generación de los topos/ 29

¿Artistas problemáticos?/ 44

Contra el arte nada/ 51

Vendiéndolo todo/ 59

Canción propuesta/ 59

De rosas y de espinas/ 74

Cantautores de Oriente a Occidente/ 87

Por todos los caminos/ 96

Las muchachas se divierten/ 112

En la distancia/ 123

Buscando un bolero/ 123

Estoy bailando rockasón/ 128

Cuando aparezca el petróleo/ 138

Lo quiero ahora/ 153

Fresco y sin cortar/ 161

Corazones errantes/ 173

La otra orilla/ 173

La algarabía/ 182

Cubanos por el mundo/ 189

La verdad de la verdad/ 201

Referencias bibliográficas/ 209





