

Habana Abierta: boomerang

JEFFREY MANOEL PIJPERS

EL ÚLTIMO DISCO DE HABANA ABIERTA, *BOOMERANG*, LLEVA INSCRITOS EN SU portada los nombres de tres ciudades: La Habana, Miami y Madrid. Son las ciudades donde los integrantes del proyecto han estado activos —empezaron a tocar en peñas en La Habana, sintetizaron su propuesta artística en Madrid, y han dado conciertos tanto en Miami y Madrid como en La Habana (esto, después de una ausencia de seis años de su tierra natal)—, pero, en un nivel más general, esas ciudades representan los puntos cardinales de la diáspora cubana. El *boomerang* del título ha sido representado como una isla (con un poco de imaginación se parece a Cuba) que reúne a las tres ciudades dentro de un solo espacio imaginario. Y llama la atención el hecho de que las ciudades sean presentadas como iguales: La Habana, lo mismo que Madrid y Miami, es una ciudad más en el ámbito topográfico donde actualmente viven los cubanos. No es centro, ni origen, y es ahí donde se nota la verdadera hibridez de la realidad diaspórica del cubano: la desaparición de una división jerárquica entre los distintos elementos (culturales) mezclados¹.

Un tercer elemento importante del diseño de esta portada, es el significado simbólico del propio *boomerang*. Su dibujo no es estático; las líneas curvas que indican las olas del mar alrededor de la isla imaginaria muestran, al mismo tiempo, que el *boomerang* está en movimiento. Esto hace que las tres ciudades incluidas en la isla/*boomerang*, además de no tener una jerarquía relativa, tampoco tengan un lugar fijo. Se mueven en círculos, alternando posiciones, pues en el ámbito de la cultura cubana ningún lugar tiene un valor absoluto.

Sobre la música de Habana Abierta pueden hacerse estudios musicológicos, armónicos o músico-etnológicos, pero sólo voy a indicar algunos elementos distintivos. Al ser interrogado sobre las fuentes de inspiración de su música, IJoshvany Caballero (*Vanito*), uno de los ocho músicos del proyecto, mencionó al trío Matamoros, a Benny Moré, y agregó a la lista al grupo Nirvana, fundador del movimiento del *grunge* dentro del rock, cuya figura principal fue el controvertido Kurt Cobain.

Semejante mezcla de influencias, aparentemente imposibles de combinar, crea el fondo musical de todas las canciones de este proyecto. El encuentro de estilos se evidencia en los instrumentos empleados: batería, saxofón y guitarra eléctrica (que representan la influencia del rock norteamericano), más tumbadoras, güiro, maracas, guitarra acústica y tres (que agregan el sonido típico de la música tradicional cubana). Y, aparte de estos instrumentos que conforman el reparto estándar, en algunas canciones pueden escucharse instrumentos del flamenco (cajón, palmadas, guitarra flamenca) y de la música afrocubana (chequeré o coros cantados con determinada construcción armónica).

Pero lo que lo más distingue al sonido de Habana Abierta —y lo que, al mismo tiempo, produce el mayor efecto de extrañamiento al escucharla por primera vez— es el arreglo rítmico de las canciones. Es en la confluencia de ritmos propios de diferentes géneros musicales donde se encuentra la verdadera mezcla estilística. El rock norteamericano, por ejemplo, se caracteriza por su uso de ritmos «cuadrados». Esto quiere decir que, en la mayoría de los casos, la acentuación musical cae en los acentos graves de compases binarios. Y, por su parte, los ritmos cubanos, con sus raíces en la música africana, son menos fáciles de reducir a una descripción esquemática general, porque, además de su mayor complejidad, son más diversos. Como afirmara Antonio Benítez Rojo: «El ritmo africano [...] no se puede escribir; es ubicuo, fluido y responde a una poética simbólica como las sociedades de donde procede».

Sería lógico pensar que los instrumentos representantes de cada estilo se mantienen dentro de sus respectivos esquemas rítmico-armónicos, provocando un encuentro en que las distintas partes, a pesar de sonar juntas, están rígidamente separadas. En contraste, lo que pasa en la música de Habana Abierta, es que, a veces, emplean la batería y la guitarra eléctrica para crear un trasfondo rítmico-armónico típicamente cubano, o se cantan pregones trovadorescos o coros yorubá sobre una base musical de ritmos provenientes del rock. La música que nace, en consecuencia, no consiste simplemente en un encuentro de distintos estilos culturales o musicales, sino que constituye una verdadera integración recíproca.

Un ejemplo, «La natilla», de Kelvis Ochoa, muestra cómo se logra tal síntesis al nivel musical. El tema empieza con una introducción instrumental estilo rock tocada por la batería, guitarra eléctrica (distorsionada) y bajo (también eléctrico), con un ritmo cuadrado de compás de cuatro tiempos y acentuación en el primero y tercer tiempos. Después de la primera secuencia de ocho compases² viene un *break*, seguido repentinamente por unos timbales, y, luego, la parte cantada de la canción comienza sobre un trasfondo musical y rítmico «cubano»: batería, timbales, congas, guitarra eléctrica (no-distorsionada) y guitarra acústica, que tocan en un ritmo no-cuadrado. En la alternancia de estrofas que preceden al estribillo, se alternan también las distintas secciones de instrumentos. Primero, prevalecen las congas, los timbales y la guitarra acústica. Después, la batería y la guitarra eléctrica. El ritmo sigue siendo no-cuadrado. Terminadas las estrofas, vuelve el tema inicial de los ocho compases en estilo rock, y comienza el estribillo («la natilla, la natilla») en un estilo que «sintetiza» los dos estilos alternativos anteriores: la batería produce un ritmo binario, mientras que las congas y los timbales se mueven entre las mallas de esta red rítmica de forma parecida a la del ritmo de clave, y la guitarra eléctrica, distorsionada todavía, produce una línea armónica que imita al tres en la música tradicional cubana.

Este intercambio de estilos y de funciones de instrumentos hace pensar en la imagen del *boomerang* de la portada. No hay un lugar fijo ni una función fija para cada ciudad en la isla-*boomerang*, y, de la misma manera, tampoco hay un ritmo fijo ni una función fija para cada instrumento en la música de Habana Abierta. Los textos de sus canciones emplean libremente tanto el español típico de Cuba, como otras lenguas y dialectos. Cuando Boris Larramendi canta: «*Everybody* lo pasará *very well*» (ojo: la pronunciación es «*beri güel*») en la canción «Siempre Happy» («*Japi*») utiliza una expresión inglesa por consideraciones rítmicas, y no por un

posible mensaje anti o proimperialista (ironía o idealización). La división en once sílabas está en armonía con el compás de la canción, y la pronunciación inglesa permite que la acentuación de las palabras caiga en los tiempos graves de cada compás.

De la misma manera, existen ejemplos del uso de expresiones del habla popular cubana, del español ibérico y el yorubá, en versos, estribillos y pequeños coros. Son lenguajes que forman —o han formado— parte de las vidas cotidianas de los autores de las canciones, y del mismo modo que estas lenguas coexisten en las calles de Miami, La Habana y Madrid, coexisten en los textos musicales. No es el caso de una Doris Day que canta «que será, será» para después traducirlo al lenguaje dominante de la canción diciendo «*whatever will be, will be*», sino una simultaneidad no-cuestionada de lenguajes en los textos de Habana Abierta que evidencia su verdadera hibridez.

En esos textos, los cantautores reflexionan acerca de la hibridez de su música. El tema «Como soy cubano», de Jorge Luis Barbería (que empieza con guitarra eléctrica y batería al estilo *funk* norteamericano, y termina con piano y «metales» en estilo completamente *latin*), dice: «como soy cubano te mezclo este *funky blues* con guaguancó». De esta manera, la hibridez en la música de este grupo de cantautores cubanos no es más que la articulación artística de una realidad que viven, que no sólo se refiere ya a la población de una isla en que la cultura autóctona es en sí una mezcla, sino también a la realidad actual del cubano en la diáspora.

El hecho de que, en el proyecto artístico Habana Abierta, lenguas, ritmos y estilos musicales sean tan fácilmente sustituibles, carentes de una dimensión jerárquica o distintiva, hace que a los elementos integrados se les quite su posible dimensión discursiva, actitud contrastante con la de los clásicos del Movimiento de la Nueva Trova. Dentro del discurso —ideológico— revolucionario³ del «hombre nuevo», la música trovadoresca cubana servía de ejemplo identitario para el pueblo. Dentro de este campo discursivo, el quehacer artístico de los cantautores cubanos fue dotado de sentido político.

Un elemento significativo de dicho contraste entre las dos generaciones de trovadores, se halla en la terminología que las caracteriza como agrupaciones: donde los músicos de Habana Abierta se reúnen dentro de un «proyecto» temporal y de poco compromiso, los artistas de la Nueva Trova formaban un «movimiento» abarcador. Al buscar el verdadero significado del término «movimiento», Giorgio Agamben ha recordado la definición del teórico nazi Carl Schmitt según la cual, en la tripartición de Estado-Movimiento-Pueblo, el movimiento es el elemento político dinámico que sirve para dar dirección al pueblo «apolítico». Entendido de esta manera, la acción de incluir a los cantantes de la Nueva Trova en un movimiento significa, entonces, una politización pasiva del pueblo con la cual se les sitúa en un 'dentro' (representado por el Estado). Y es desde esta posición que se puede enfrentar a un 'afuera' no perteneciente a las normas impuestas.

En su artículo «Multitud y principio de individuación», Paolo Virno describe al pueblo que se mueve alrededor de un Estado como una masa «pre-individual», calificativo que comprende las propiedades del ser humano que escapan (o preceden) a cada forma de personalidad o de unicidad del «individuo individuado», como «la percepción sensorial», «lo lingüístico», y «el discurso». El hecho de que los cantautores del MNT se aferren a un Uno central como «la patria», «la Isla» o «la bandera» en su construcción identitaria, impide que desarrollen una

identidad individual. Para los integrantes de Habana Abierta, que viven una realidad diaspórica, ya no existe un «centro» en la forma de una isla o una bandera que proporciona arraigo a su identidad. La isla, según su visión de lo que es la cultura cubana hoy día (en la portada de *Boomerang*), reúne a tres continentes, está en movimiento, y sugiere que cada lugar (ciudad) es meramente una proyección individual de cada sujeto diaspórico.

En la visión de Virno, estos músicos entrarían en la definición de «Multitud», que, en contraste con la masa pre-individual que es el pueblo, consiste en una red de individuos. Para estos, lo pre-individual todavía forma parte de su personalidad, pero como una contraposición al ideal (inalcanzable) del individuo completamente «individuado», en una construcción que Virno llama «sujeto anfíbio». La faceta pre-individual de los músicos de Habana Abierta se nota principalmente en el carácter festivo de su música, que posibilita la mezcla libre de ritmos, estilos y lenguajes. Con ello, los autores enfatizan en una recepción puramente sensorial, privadas de sus posibles significados ideológicos. Esta recepción sensorial es lo que Slavoj Žižek, en su libro *Mirando al sesgo*, entiende por «goce idiota», el factor más importante del *sinthome* lacaniano. El *sinthome*, a su vez, se caracteriza por: «la letra carente de sentido que de modo inmediato produce 'goce en el sentido'». La letra citada de Boris Larramendi, parcialmente en inglés, es un buen ejemplo de una «letra carente de sentido». No por negarle mensaje poético, sino porque el uso del inglés no tiene una función especial en el contenido: «suena rico», y esto es el goce «idiota» y mudo que produce el ritmo de las palabras.

No obstante, el *sinthome* sugiere algo más. Cuando se refiere a un mensaje vacío, implica que, originalmente, y dentro de cierto campo discursivo o dentro de cierta ideología, este mensaje sí tiene un sentido (político), y cumple una función que va más allá de la recepción sensorial. Dentro de la ideología de la Revolución Cubana, por ejemplo, cualquier texto en inglés en una canción significaría una alusión a Estados Unidos, y podría expresar tanto un mensaje irónico de protesta contra «un gran enemigo imperialista» como una expresión del deseo de acercamiento a una nación idealizada y tan diferente a Cuba. De cualquier forma, sea a favor, o en contra, las dos posibles expresiones se mueven dentro del campo semántico de la ideología: positiva y negativamente.

Žižek, refiriéndose a la ideología, expone: «Lo que debemos hacer [...] es *aislar* el *sinthome* del contexto en virtud del cual ejerce su poder de fascinación, para exponer la estupidez total de ese *sinthome*». El ejemplo usado por él para explicarlo es el de la canción «Lili Marleen», originalmente una canción de la propaganda nazi que, en determinado momento, fue prohibida por ese mismo sistema totalitario, pues veía el peligro de que la pieza pudiera convertirse en una canción de protesta. El elemento clave de tal transformación era que la repetición de la canción se convertía en una repetición vacía, una forma muda privada de su sentido político, lo cual constituía una manera de mostrar la no-existencia del poder totalitario. Para hablar en términos de Virno, la repetición «idiota» (Žižek) pone al descubierto la esencia pre-individual, la parte puramente lingüística, acústica, si se quiere, que carece de toda canalización ideológica. Es una manera de reducir el *bíos*, la vida politizada, al *zōé*, la «nuda vida», al dar el paso atrás que convierte el mensaje codificado (*lógos*) en su sustento meramente acústico (*phōné*)⁴.

Pero la repetición no es la única manera de lograr dicha despolitización. En el proceso de explicar el concepto de pre-individual, Virno, refiriéndose al estado de la persona que aún carece de singularidad, plantea que es una «realidad de lo posible». Cuando los artistas de Habana Abierta mezclan estilos o lenguajes, demuestran de esta manera que, existiendo la «posibilidad» de una síntesis, los elementos mezclados son formas no-acabadas. Sus articulaciones dentro de cierto campo ideológico no les proveen de una realidad absoluta, sino de una percepción relativa. Una vez más, se pone en duda la existencia de un «Uno» central, y se demuestra que una realidad diaspórica también influye en la percepción de lo que es fijo; de lo que es «realidad» o «autoridad». Si uno piensa en los versos de José Martí en la canción «Guantanimera» («yo soy un hombre sincero / de donde crece la palma») como mensaje «acabado» o fijo, la aniquilación de la autoridad de este mensaje pudo encontrarse en el año 2005 en el tema «Asere, qué volá», de Boris Larramendi, que completa los versos martianos a su manera: «y antes de morirme quiero / formar la guarapachanga».

Fuera autoridad. Fuera moralidad. Al mostrar la relatividad de estos versos tan conocidos, Larramendi ha logrado sacar a la luz lo pre-individual; su estado no-acabado y libre de política, fuera de cierto contexto discursivo significador. Para citar a Žižek una vez más:

Este tipo de «extrañamiento» es tal vez más radical que el *Verfremdung* brechtiano: no genera distancia situando el fenómeno en su totalidad histórica, sino haciéndonos experimentar la nulidad total de su realidad inmediata, de su estúpida presencia material que sustrae a la mediación histórica.

La tendencia a escaparse de lo que es «Historia» se expresa en los textos de Habana Abierta como un deseo de vivir el «aquí y ahora». Aparte de la expresión de Boris Larramendi que acabamos de citar, Kelvis Ochoa afirma en «Cuando salí de La Habana»: «poco me importa si es un ratico / [...] quiero un cachito pa' vivir». No hay un «Movimiento» como en la primera generación de la Nueva Trova, que ya en el mismo término implica un impulso hacia adelante, hacia un futuro: «No quiero esperar un futuro mejor / si ya casi estoy en pelota / lo quiero ahora» (Boris Larramendi, «Lo quiero ahora»), ni hay tendencia a aferrarse a conceptos de «pasado» como «origen» o «lengua materna» en su proceso de individualización. Para Virno, tener un aquí y ahora es algo propio del ser individuado que integra una multitud sin centro o Estado, y de esta manera, los cantautores de Habana Abierta han logrado una individualización, un paso más en dirección a una identidad propia.

NOTAS

1 Es en este contexto que se justifica la decisión de usar la palabra «diáspora» para referirse a la emigración de una parte del pueblo cubano en vez de «exilio». Exilio, que viene del verbo latino *exsilire* (saltar afuera), sugiere la proveniencia de un origen, mientras que diáspora significa dispersión, y no se refiere a un centro fijo.

2 Dividir cada secuencia en estructuras melódico-rítmicas que se extienden sobre cuatro u ocho compases es un esquema estándar en la música rock y pop, sobre todo, en las introducciones que preceden al comienzo del cantante.

3 Refiriéndose a Ernesto Laclau, Slavoj Žižek explica que la ideología no se puede concebir meramente como algo dentro de un «campo homogéneo» del discurso, sino que «los elementos ideológicos funcionan como 'significantes flotantes' cuyos significados son fijados retroactivamente por la operación de la hegemonía» (Žižek). La hegemonía de la ideología a que yo me refiero aquí, es la de la Revolución Cubana.

4 Agamben; *Homo Sacer*.