

Globalización y nostalgia

Buena Vista Social Club

R o m á n d e l a C a m p a

INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de un estudio sobre la nostalgia cultural en el contorno del nacionalismo cubano, tanto en la isla como en la diáspora, particularmente a partir de 1989.¹ Se observa a partir de ese momento un entorno indefinido entre el ocaso del imaginario socialista y el brote de un capitalismo incipiente pero altamente equívoco; todo ello impulsado considerablemente por la dolarización parcial de la economía nacional. Desde entonces se puede advertir también una búsqueda nostálgica de las raíces culturales que antes sólo se nutría en el exilio miamense, en este caso una mirada hacia la época anterior a 1959 como horizonte perdido, o al menos maltratado. Esto se constata claramente en las dos películas finales de Tomás Gutiérrez Alea, sin duda uno de los artistas más influyentes del período revolucionario cubano.² Me refiero a *Fresa y Chocolate*, y a *Guantanamera*, ambas dirigidas con la colaboración de Juan Carlos Tabío a mediados de la década de los 90.

El primero de estos filmes, quizá el más conocido, conduce a pensar sobre la mediación de la gramática y el amor en la cultura nacional. Parte de un encuentro entre un joven revolucionario, militante y homofóbico, y un artista homosexual: David, campesino con ambición de escritor, becado en la universidad de La Habana, conoce a Diego, artista, gay, habanero, disidente y perseguido, al igual que patriota y sabedor de la cultura burguesa, tanto la cubana como la occi-

¹ Abordo más a fondo algunos aspectos constitutivos de esa nostalgia en un reciente libro titulado *Cuba On My Mind: Journeys to a Severed Nation*, Verso, Londres, 2000. En este ensayo busco llevar el tema a un contexto más global.

² Tomás Gutiérrez Alea falleció en 1996 a los 67 años.

dental. La dirección de Gutiérrez Alea coquetea por un rato con la posibilidad de una escena seductora entre estos dos personajes, pero abandona prontamente la idea. El tratamiento limitado del tema gay en este filme, muy discutido por la crítica, pasa rápidamente a otro plano menos observado: la preocupación por el futuro del lenguaje nacional y la transmisión de valores culturales anteriores a la revolución. Lo que queda entre David y Diego no es una amistad platónica, sino toda una reorientación en torno a la cultura nacional. David no sólo encuentra un lector atento a los errores gramaticales y los temas trillados que plagaban su escritura, también descubre el amor con una santera, ex-militante y ex-prostituta, íntima amiga de Diego. Los tres caen en la lista negra del régimen, pero pasan las tardes juntos en la relativa felicidad de un estar más allá de las consignas políticas, explorando la oculta belleza de una Habana casi en ruinas, insinuando un nacionalismo cultural distinto que se busca en el pasado de la República.

Guantanamera, último filme de Gutiérrez Alea (también co-dirigido con Tabío), convida a una reflexión inesperada sobre la ópera y la zafra en el contorno cultural cubano, particularmente en la zona oriental del país. Fallecen dos personajes, primero una cantante de ópera, distinguida señora de Santiago de Cuba cuya familia desea enterrarla en La Habana; y luego un anciano, negro y anónimo, también del oriente de la Isla, a quien nadie reclama. Impulsado por la incapacidad burocrática y la escasez de gasolina, el filme nos invita a seguir los pormenores del transporte de ambos cadáveres hacia la capital. Van de provincia en provincia en el mismo féretro, justamente el rumbo de todas las peregrinaciones fundacionales cubanas, es decir, el camino de Santiago hacia La Habana, el mismo que Severo Sarduy marcara con *De dónde son los cantantes*, siguiendo el paso conocido de la guerra de independencia y la revolución del 59. Todo ello alcanza una dimensión plenamente tragicómica cuando los dos cadáveres quedan confundidos en uno de los múltiples relevos entre provincias. Finalmente, los entierran en el cementerio Colón de La Habana sin poner en claro la identidad de cada uno. El juego interno de la película no puede ser más simbólico; quedan intercambiadas, ignoradas y sepultadas dos de las matrices que dieron vida a la cultura republicana: la fuerza laboral del negro olvidado y el refinamiento aburguesado de la casta blanca provinciana.

Esta investigación inicial también me llevó a una lectura más detenida de la visita del papa Juan Pablo II a la isla en el año 98, ocasión que consagró el retorno triunfante de la voz del Vaticano al escenario nacional cubano, a pesar de que el protestantismo y las religiones afrocubanas quizá constituyan una mayoría de practicantes actualmente. Importaría observar más detenidamente las dimensiones culturales de este conocido evento, las cuales quedaron traspuestas ante la especulación política que derivó del mismo, pero no me voy a detener ante ese complejo espectáculo en esta ocasión, sino en otra manifestación reciente y de mayor relieve aún.³ Me refiero a la aparición del

³ El libro ya mencionado contiene una lectura detenida del Pentecostalismo Posmoderno que encierra esta visita.

filme *Buena Vista Social Club*, ya que propone dimensiones mucho más amplias, digamos globales, del tema de la nostalgia cultural cubana, debido al éxito que éste ha tenido en el mundo entero desde 1999.⁴

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

¿Cómo explicar el éxito global de Buena Vista Social Club? Se calcula que en términos de ventas e interés publicitario, no hay disco, película u obra artística comparable en la historia cultural cubana. El premio Grammy del 97, otorgado al CD que lleva el mismo título, no fue sino el primer indicio de un acontecimiento destinado a reclamar la atención del mundo a partir del 99 con el estreno del filme. Los nombramientos y premios internacionales que ha recibido ya suman unos treinta, entre ellos el de finalista en la categoría de mejor documental para el Oscar.⁵ La cinta cinematográfica también ha motivado más de una centena de reseñas en Europa, Estados Unidos y América Latina, todas ellas extraordinariamente laudatorias, aunque en su mayor parte sólo atestiguan una sensación de encanto que nunca llega a dilucidarse por completo.⁶

Actualmente hay docenas de páginas Web dedicadas a BVSC en diversos idiomas, cada cual con múltiples referencias visuales, musicales y textuales —cassettes, CD, filmes, libros, fotos, y DVD— toda una industria de productos derivados entre sí, en muchos casos de contenido idéntico.⁷ Pero más que una muestra de historia musical, o una cinta sobre una orquesta, BVSC circula por las redes de producción informática como la articulación más dinámica, y hasta futurista, de la cultura nacional cubana. Cabe preguntarse si hay una forma de acercarse a un fenómeno tan súbito y de tal magnitud, es decir, si existe una estética o política cultural capaz de apreciar sus complejidades culturales, artísticas y comerciales, tanto en el contorno nacional como el transnacional.

⁴ Este ensayo se originó en abril del año 2000 con motivo de la conferencia especial del Instituto de Humanidades de la Universidad de Stony Brook, New York, en conmemoración de nuestro colega Michael Sprinker, recién fallecido. Agradezco las conversaciones sostenidas en esa ocasión con Perry Anderson sobre el fenómeno de Buena Vista Social Club, al igual que la oportunidad de escuchar una sugerente presentación de Julio Ramos sobre el mismo tema en Birbeck College, Londres, en junio de ese mismo año. Quisiera igualmente reconocer las conversaciones sostenidas en La Habana en junio de 2001 con el crítico de cine cubano Rufo Caballero, al igual que el manuscrito de su próximo ensayo sobre Buena Vista. Quedo finalmente agradecido por los datos que me ofreció el antropólogo Peter Wade, de la Universidad de Manchester, Inglaterra, en noviembre de ese año.

⁵ Para una lista detallada de premios, véase, <http://us.imdb.com/Tawards?0186508>

⁶ Hay pocos trabajos que abordan el fenómeno BVSC desde perspectivas amplias y sopesadas, véase entre ellos: Davis, Darien J., «Buena Vista Social Club», *The American Historical Review* v. 105, N° 2 (Abril 2000), pp. 657-659; Michael Chanan, «Play It Again, or Old-time Cuban Music on the Screen», *New Left Review*, 238, Nov/Dec, 1999; y Alma Guillermoprieto, «Cuban Hit Parade», *New York Review of Books*, January 14, 1999. Para una discusión amplia y sugerente, ver también la mesa redonda «Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», Revista *Temas*, N° 22-23, 2000.

⁷ Un ejemplo sería la página http://www.vaionet100.com/en/links/buena_e.html. Ella sola contiene más de 100 links. Otras notables son: <http://www.pbs.org/whatson/press/summer/buena-vista.htm>., <http://www.bvsocialclub.com>.

La crítica dedicada a este fenómeno masmediático, en su mayor parte, ha insistido en la celebración de lo obvio. No hay duda que la actuación de grandes intérpretes de la tradición musical cubana, entre ellos Compay Segundo, Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo provee muchos aspectos de interés humano y calidad artística a la cinta musical, al igual que al documental. También se observa prominentemente una escenografía de calles y edificios de una Habana descascarada o desteñida, esa irresistible estética del derrumbe que tanto intriga al director cinematográfico Wim Wenders. Y luego, o mejor dicho, sobre todo, se registra ese ambiguo pero inagotable deseo de ver, oír, y sentir la Cuba actual, impulso tácito que se trasluce por todo el proyecto de Buena Vista Social Club.

Hay, sin embargo otros aspectos menos atendidos hasta ahora. Uno de ellos apunta hacia las diversas e imprecisas huellas sobre la historia del proyecto que suple Ry Cooder, productor musical; esa voz opaca que se deja escuchar en varios momentos claves del filme para darle cierto trasfondo narrativo a la sucesión de imágenes y canciones. Otra pista prometidora se halla en los estrechos vínculos entre el CD y la película, al igual que entre Cooder y Wenders. Amigos y colaboradores desde los 80 en conocidas películas como *Paris, Texas* y *Wings of Desire*, ambos pertenecen a la generación nacida justo después de la Segunda Guerra Mundial. De esa primera época del rock histórico proviene el innegable antecedente de un documental basado en el éxito de un gran disco; me refiero a *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Pero la deuda de ambos realizadores con los 60 también parece ceñir dos impulsos aparentemente contrarios: un interés de vanguardia por el arte y la cultura mundial que marca toda la carrera musical de Cooder y la cinematografía de Wenders, al igual que una profunda inquietud, hasta ahora inexplorada por la crítica, por la preservación de valores artísticos que hoy parecen desertados o arriesgados por la globalización masmediática de la salsa, el rap, y sus correspondientes industrias de música y videos.⁸

No creo que las intenciones de los creadores agoten el sentido de sus obras; de hecho, con el tiempo tienden a desprenderse de las mismas, como bien observa la historia literaria del inaudito Quijote concertado por Borges en nombre de Pierre Menard. Pero tampoco me sumo al horizonte interpretativo de lectores o consumidores que pretenden esquivar sin más la compleja gestión del creador y su contorno social. Se pierde mucho con tales encierres. Nótese que el éxito del proyecto BVSC, aún después de los premios recogidos por el disco y el film, sigue siendo un profundo misterio para ambos realizadores.

⁸ En una entrevista con Peter Kemper, Cooder ha declarado que la música rap, para él, equivale a decir «no voy a ser una persona, de verdad me siento como un arma. Es como decir, voy a hacer desaparecer todas las cualidades humanas, la magia que puedan tener, y las voy a reducir hasta que sólo tengan un elemento, algo así como el plomo o el carbón.» En «Music needs room to breathe» *The Companion Book to the Film Buena Vista Social Club*, teNeues, pp. 117-122, editado por Wim y Donata Wenders, Nueva York, www.teneues.com. Wenders ha declarado su preferencia por la música de los 60. No conocía la música cubana antes de que Cooder le propusiera el proyecto. Al oír el disco por primera vez creyó que era una orquesta de jóvenes cubanos. Ver «The Heavens over Havana», interview with W. Wenders, *Sight and Sound*, N° 9 y 10, 1999.

Hasta la fecha, Wenders y Cooder han rehusado ahondar sobre el sentido artístico o cultural que se pueda derivar del producto final, limitándose a señalar que todo se debe a la autenticidad de los cantantes cubanos, al poder trascendental de la música criolla, o al valor intrínseco que tiene esta tradición para la época actual.⁹ Pero esta postura, prudente y quizá admirable en cierto sentido, podría también parecer algo ingenua. No hay duda que la deferencia a la sabiduría innata y a los artistas locales confirma una sensibilidad apreciable hacia la otredad cubana, tema central del proyecto. Pero también corre el riesgo de congelar la historia musical cubana en un pasado inmutable y ceñir indefinidamente la crítica que merece BVSC al aplauso de un feliz accidente, como si no hubieran diseños artísticos y empresariales por medio, como si la confluencia de miradas—de Cooder, Wenders y de interlocutores locales menos celebrados—no confiriera otra performance que también deja huellas dignas de análisis y comentario.

El relato del documental hace de Cooder todo un protagonista, a veces con tanto o más relieve que la ciudad de La Habana y las voces de los músicos. Éste no sólo organizó la puesta en escena del eje musical que organiza la película; también participó activamente en la edición final de la misma, e introdujo a la trama su historia personal, incluyendo a su hijo. Wenders, por su parte, ha declarado que si bien no tenía una idea muy concreta de lo que iba a hacer en Cuba, no le importaba, puesto que se sintió inmediatamente contagiado por el entusiasmo y el sentido de aventura que Cooder sentía hacia el proyecto.¹⁰ Cooder nunca sospechó que su hallazgo de una vieja tradición musical cubana pudiera cobrar tanta vigencia en el plano internacional, y Wenders reitera no saber a ciencia cierta si su producto final es un filme, un «musi-documental,» u otra versión de las crónicas de viajes que orientan su cine desde de los años 70. El conocido director parece esquivar toda referencia a los videos musicales, quizá porque esa nueva forma, tan popularizada, contiene riesgos seductores para un artista receloso de la cultura global. No obstante, no perdió la oportunidad de llevar la nueva tecnología video —minicam y digitalización— a BVSC. Podría decirse que su narrativa filmica sobrepasa las dimensiones de muchos videos comerciales pero tampoco se aleja por completo de los mismos. Digamos que combina la historia del éxito comercial del CD que precede al film con el hallazgo de algo perdido, con un viaje a una semilla musical aparentemente olvidada por Cuba misma, y por el mundo. Y luego queda la participación propiamente cubana en este proyecto global más allá de los músicos y cantantes que protagonizan la historia filmada. ¿Qué papel juega Cuba en la producción artística y comercial de BVSC?

⁹ Cooder provee un resumen de la importancia de BVSC en los siguientes términos: «La gente que toca una gran música. ¿Qué los provoca a hacerlo? En esta época del consumerismo, ¿qué nos llega de la gente que ha crecido fuera del sistema global mundial?» «Cuba, Cooder and the Club», Sam Adams, wsws.org, World Socialist Web Site.

¹⁰ Ver el Foreword de Wim Wenders a *The Companion Book...*, pp. 11-15, op. cit., al igual que «Behind the Scenes with Director Wim Wenders» en www.bvsocialclub.com/production.html

Estas exploraciones motivan las próximas páginas. Se trata de un intento de desatar una meditación más crítica en torno a BVSC, particularmente entre los diversos relatos que encierran sus diversas tramas, abordándolos desde varios ángulos implícitos no sólo en la confección artística de sus realizadores sino también en la cultura cubana y el entorno que tanto lo ha celebrado.

LA FICCIÓN POSCOLONIAL

Se podría postular que BVSC tropieza con algo que buscaba intuitivamente: la oportunidad de introducir el son cubano al contorno global, de sondear una suerte de redescubrimiento del valor de la música romántica para mitigar el daño al plano afectivo que puede producir la crasa comercialización de la cultura contemporánea. La música impulsa la introspección, el viaje de regreso, una mirada implícita a la relación entre la afectividad y la razón. Varios relatos internos conducen a esta lectura, aunque no todos en la misma dirección. Uno de ellos atañe a la compañía británica World Records, la cual invita a Cooder a ir a Cuba en el 96 con un grupo de músicos de Mali y otros países de África occidental. La idea inicial era reunir a los invitados con varios intérpretes de música guajira cubana en una especie de descarga o «jam session» en La Habana, y luego observar los resultados. Nick Gold, director de World Records, concibió el plan con Cooder, según las declaraciones que éste provee en el filme y varias entrevistas.¹¹

No abundan los datos al respecto, pero lo que hay permite entrever el bosquejo de una especie de experimento etnomusical guiado por un diseño de gestación comercial, es decir, un intento de regenerar el poder constitutivo de las fuentes musicales cubanas. Si ésta proviene de una mezcla de impulsos africanos y campesinos, qué pasaría si se reemplaza la africanidad criolla con otra de procedencia directamente africana. El propósito inicial, se deduce, no era llevar la música cubana como tal a la escena global, sino reproducir la fórmula que la engendró alterando la procedencia del componente africano. Pero se intuye aún más, puesto que se trata de un momento en que la salsa se ha globalizado y la posición de Cuba para entrar en la producción y el marketing de su propia tradición musical era, y sigue siendo, débil. Podría decirse que estamos ante un proyecto que busca la transculturación en el plano de la ingeniería videomusical, o concertar un eje de producción más transnacional para el son.

Se sabe que Cooder acudió a la cita en La Habana pero los músicos africanos invitados no lo lograron. Permanecieron en París por diversos motivos. A partir de ese contratiempo surge el plan alternativo que poco a poco va definiendo el proyecto final: grabar músicos y cantantes cubanos de antaño,

¹¹ Véase las dos secciones sobre Cooder en *The Companion Book...* op. cit. Una de ellas recoge y amplifica su propia declaración en el film, pp. 94-95, y 117-122. Ver también «Hora de volver al 'Buena Vista Social Club' de Pablo Gamba, abril de 2000, donde se encuentra una breve discusión del interés de Cooder en la etnomusicología, www.analitica.com/va/entretenimiento/que-pasa/8974530.asp (página web del diario *El Mundo* de Venezuela).

figuras estelares que van apareciendo casi fortuitamente. Pero la gestación ideada inicialmente contiene otros matices dignos de atención. La idea de World Records pudo haber sido una mera intuición creativa, una especulación comercial, o una combinación de ambos impulsos, pero también sugiere una suerte de ficción poscolonial, destinada a conjugar creativamente tradiciones del llamado tercer mundo, en términos de alternativa o resistencia cultural dentro del capitalismo posmoderno.

Hay, sin embargo, otro relato interno al proyecto que sugiere una dimensión más local. Se trata del testimonio de Juan de Marcos González, en muchos sentidos el protagonista oculto, tanto del filme como del CD. Su participación se puede rastrear de una entrevista que sólo aparece en el DVD de BVSC. Joven, bilingüe, negro, empresario, director musical, y de larga historia con World Records y Nick Gold, Juan de Marcos conocía o había trabajado con todos los músicos que aparecen en BVSC antes del viaje de Ry Cooder en el 96. Su actuación, apenas visible en el filme, incluye el papel de intérprete —lingüístico y musical— entre Cooder y los músicos cubanos. Tenía, además, su propia orquesta «Afro-Cuban All Stars» y su propio CD con World Records titulado *A toda Cuba le gusta*, grabado junto al de Cooder en el 97, con muchos de los mismos músicos. Desde la perspectiva de este otro relato omitido del filme, se deduce que la trama protagonizada por Cooder es una autobiografía ficcionalizada que cuenta con la complicidad de Juan de Marcos y la institucionalidad cubana, sin duda motivada por el éxito internacional que prometía el proyecto con la participación del músico norteamericano y el director alemán. La dimensión testimonial de Cooder constituye una apuesta creativa confirmada en el acierto comercial posterior. No hay duda de que ha abierto muchas puertas a músicos cubanos en los mercados culturales de países capitalistas. Queda, sin embargo, la duda de si el éxito global del filme se hubiera sostenido con un protagonista como Juan de Marcos González o si buena parte de su éxito depende de la ficción en torno a Ry Cooder.

Las modernidades trucas cobran un nuevo valor en el creciente mercado de producción afectiva, puesto que la ficción poscolonial no descarta el pasado moderno o pre-moderno, ni los territorios anteriormente relegados al margen de la gran modernidad; al contrario, los transporta íntegros al futuro posmoderno, permitiendo que el anacronismo no sólo se haga rentable, sino que prometa una especie de política de resistencia promovida por el mismo orden global. La Cuba musical de los 30, 40 y 50 queda así imprecisamente citada al mismo tiempo que las ruinas físicas de La Habana de los 90. Por otra parte, la ingeniería original de BVSC cobra otro relieve en el plano de los mercados globales de música: convocar una fusión alternativa de ritmos afrocaribeños, inspirados por la virtuosidad vocal e instrumental de otra época y orientarlos a competir afectiva y comercialmente en el mercado de la producción en masa de ritmos masificados como el rap, la salsa, o hasta la timba local.

Con el hallazgo de grandes intérpretes cubanos de antaño, aparentemente olvidados en su propio país, se abandona el proyecto de regenerar o reinventar la música cubana. No obstante, queda latente la idea de redescubrirla

desde una perspectiva global, es decir, de aquilatar su nuevo valor de resistencia o alteridad en el creciente mercado global de la subjetividad afectiva. Entre los recuerdos narrados por Cooder se escucha que su primer viaje a Cuba había ocurrido en los años 70. Había escuchado varios discos de esta música en Estados Unidos y quería conocerla más de cerca. Aparentemente el viaje fue un éxito, pero en aquel momento «no sabía qué hacer al respecto», de lo cual se puede inferir que no tenía todavía los medios para armar un proyecto comercial de alta envergadura. En el 96, su segundo viaje, ya contaba con mucha más experiencia musical, presupuesto, y todo un equipo de trabajo proveído por World Records. Pero hay un recuerdo especial que enlaza significativamente estos dos momentos. De regreso a Cuba, al oír la melodía que brotaba de las cuerdas de Barbarito Torres, Cooder descubre que ese sonido era el que le había llamado la atención veinte años atrás. Era el toque arábigo del laúd lo que siempre le había fascinado entre todos los sonidos del son cubano.

Nótese que la predilección por la música y los instrumentos orientales caracterizan la carrera musical de Cooder¹², sin duda inspirada por su interés en la etnomusicología. Entre los 70 y los 90 Cooder lleva a cabo experimentos con músicos de África, Japón, la India, Siberia y Hawái antes de su retorno a Cuba. Esto explica el manejo de la «slide guitar» hawaiana que marca su participación como músico en la orquesta de BVSC, al igual que la importancia, a veces preponderante, de los instrumentos musicales —origen histórico, rigor de aprendizaje, magia sonora— a través del filme, a veces preponderante. Si bien la autobiografía de cada músico o cantante constituye una buena parte de la filmación, la atención explícita a sus instrumentos a veces la subordina. El tres de Eliades Ochoa Bustamante y el piano de Rubén González, por ejemplo, a ratos parecen protagonizar sus propios relatos, y las voces de los cantantes se escuchan como instrumentos que sobreviven fuera de sus respectivos cuerpos. Nótese también que la actuación de Joachim, el hijo de Ry Cooder, responde directamente a esta fascinación por la génesis musicológica; éste toca un tambor udú, de procedencia Nigeriana, fundamentalmente ajeno a la música cubana.

Hay, sin embargo, toda una escena muy coreografiada, casi mística, que recoge la voz introspectiva de Ry Cooder a orillas del mar en las afueras de La Habana. Se trata de un trío improvisado por Joachim Cooder, Orlando López *Cachaíto* y Amadito Valdés. Es sin duda el momento más significativo del relato personal de Ry Cooder que organiza la filmación. Reclinado en una cómoda silla, fumando lentamente un sabroso puro, reflexiona sobre el éxito de su proyecto en Cuba, mientras observa a su hijo tocando el udú con los maestros cubanos de contrabajo y percusión en el trasfondo. La ficción poscolonial encuentra ahí su momento más introspectivo ya que el retorno de Cooder a

¹² Entre los proyectos internacionales más conocidos de Cooder se encuentran los que realizó con Ali Farka Toure, de Mali, y Vishwa Mohan Bhatt, de la India. Ver, «Havana Great Time» de Richard Gehr, en editor@villagevoice.com.

Cuba en los 90 parece suscitarle un nuevo horizonte ontológico: su voz y su mirada de pronto atisban una dimensión de trascendencia en un lugar donde el futuro es totalmente incierto, o donde no parece haber pasado el tiempo, un contorno que revitaliza el sentido de sus peregrinaciones musicales por África, Asia y las Américas con la sabiduría de las tradiciones populares fuera de su propio tiempo.

Hay, podría añadirse, otro aspecto de interés en esta importante escena. Me refiero al toque hemingwayesco que nutre la relación entre Cooder y su hijo, una transferencia de masculinidad ritualizada, puesto que se trata de un viaje al trópico sin mujeres para la familia Cooder. Joachim no sólo toca un instrumento aparentemente exótico; su cuerpo juvenil, el único del trío, también marca el compás de un ritmo cuyo sentido profundo sólo él, o su padre, parecen intuir. Cuba, observa Joachim en la siguiente escena, es la Meca de la percusión, pero nunca dejan de haber baches o vacíos que su propio tambor no pueda suplir, sonidos que según su padre «corresponderían a una orquesta extraña de los 60 que nunca existió.»¹³ Nótese que ese rejuego hemingwayesco conlleva su propia ambivalencia hacia el imaginario del izquierdismo masculino que ha sostenido el capital simbólico de la revolución cubana.¹⁴ Se intuye, claro está, que este imaginario se vuelve un poco más juguetón en los 90, y que la relación entre Ry y Joachim podría verse a partir de una teoría del macho débil, que se sabe en crisis pero busca todavía alimentar cierta nostalgia en torno al heroísmo mitológico de la masculinidad revolucionaria. El patrimonio que recibe Joachim es más afectivo e introspectivo, pero sin llegar a perder la memoria del tambor y la motocicleta.

ÁNGELES Y ESPECTROS

La mirada fílmica de Wim Wenders siempre se ha caracterizado por la presencia de ángeles y otros tipos de personajes que viven «fuera del tiempo» pero que son capaces de retornar o reaparecer intermitentemente. Casi todas sus películas, entre ellas *Paris, Texas*, *Until the End of the World*, *Wings of Desire*, *Faraway So Close*, y *Lisbon Story* sondean la dislocación temporal desde diferentes lugares y perspectivas. La más conocida y exitosa antes de BVSC ha sido *Wings of Desire* de 1987, cuyo título original *El cielo sobre Berlín* recoge más claramente su interés por esa capital. El éxito de la película reclamó una versión norteamericana que se estrenó en el 98 con el título de *City of Angels*, tomando por referencia la ciudad de Los Ángeles.

Wenders se acerca a estas urbes con una visión oblicua. Sus ángeles y otros personajes andan casi siempre por el mundo a la deriva, atestiguando la profundidad de deseos incumplidos, una historia inagotable cuyo archivo podría

¹³ Ver la sección dedicada a Joachim Cooder en *The Companion Book...* op. cit. p. 92.

¹⁴ La puesta en escena de la masculinidad revolucionaria se observa también en la primera escena del filme que expone sólo una de las fotografías históricas (Che, Fidel, Hemingway, pesquería) de Alberto Korda. El DVD de BVSC contiene varias escenas complementarias que fueron editadas.

decirse que data desde el comienzo de la humanidad. Su filme sobre Lisboa convoca un encuentro que nunca se cumple entre un director de cine y su especialista de sonido para un proyecto destinado a permanecer frustrado. Sin embargo, cada cual concluye su trabajo independientemente, permitiendo de tal modo reflexionar sobre la pureza de la imagen cinematográfica en su época silente, al igual que sobre las infinitas posibilidades de una dimensión sonora que sólo depende de sí misma. Los personajes de Wenders no son sólo testigos del deseo, sino también de la inconsolable soledad de Dios. A veces se paran en altos edificios con una mirada omnívota, a veces se desviven por el mero deseo de sacar colores interesantes de una vida incierta. En *Wings of Desire*, por ejemplo, el personaje Daniel quiere hacerse mortal solamente para ver el color rojo. No son ángeles bellos, ni querubines, sino seres mortales, en muchos casos envejecidos o marcados por el tiempo. No pueden cambiar nada, pero acompañan, dan esperanza, y son capaces de enamorarse de la gente. Habitan un cine no tanto impulsado por la trama o la acción, sino por los resquicios del ser, la ontología, y la duda sobre dónde, o cuándo, comienza el tiempo y termina el espacio.¹⁵

La realización fantasmática no es un tema nuevo para el cine, la literatura y otras artes, pero ha alcanzado una vigencia inesperada recientemente. Jacques Derrida, uno de los filósofos más influyentes de las últimas décadas, postula que el intelectual necesario hoy día no es el que se ríe de los fantasmas presuntuosamente, sino el que sabe hablarles, o hacer que hablen. En su conocido libro *Specters of Marx*, traza la historia de la modernidad partiendo de tres momentos clave articulados desde una concepción fantasmática: la dramaturgia de Shakespeare, el pensamiento político-filosófico de Marx, y el régimen masmediático global de hoy.¹⁶ Observa que cada uno anuncia el síntoma de una disyunción interna a la cultura de su época: Hamlet y la precaria modernidad del siglo xvii, Marx y los espectros del comunismo del xix, y la fantasmagoría implícita a nuestra época, la cual ha visto decretado el fin de todo —historia, ideologías, cultura— dejando atrás solamente un espejismo triunfal de mercados sin textos sociales. Derrida afirma que la filosofía espectral es la única respuesta a una época que se considera a sí misma «fuera del tiempo,» y que ello también exige una estética del duelo, la invocación y el encantamiento artístico, que oscilará indefinidamente entre la memoria y el deseo. Queda por verse si ello solamente implica el lamento de valores perdidos, o si también invoca la reaparición de promesas incumplidas.

En *BVSC*, el lirismo etéreo de Wenders gira hacia La Habana, con un trasfondo final neoyorquino que no se puede perder de vista completamente. Los personajes de otro tiempo han retornado, aparecen como del aire, en este caso acompañados de calles, edificios, y automóviles que distancian e invitan

¹⁵ La reseña de Rober Ebert sobre *Wings of Desire* presenta varias sugerencias valiosas, en www.goethe.de/uk/mon/archiv/ewings.htm.

¹⁶ Jacques Derrida, *Specters of Marx*, London, Routledge, 1994.

al mismo tiempo, testigos de infinitas combinaciones de verdes, azules y rosados que desvelan y enhebran los sentidos simultáneamente. No es un mundo surrealista, sino posrealista, o espectral, que prefiere no decidirse entre el pasado y el futuro. Ibrahim Ferrer sale como de la nada, lo encontraron en Regla un día y en menos de 24 horas ya estaba grabando en los estudios de la EGREM. Compay Segundo aparece otro día en Marianao, trajeado y montado en un convertible, con la pretensión de buscar al viejo club, sabiendo que en realidad no importa encontrarlo. Omara Portuondo camina por las calles canturreando con sus vecinas, recordando la lírica y marcando el paso de otra sensibilidad. Rubén González se coloca ante la cámara sosteniendo una foto suya de hace más de medio siglo, por si hace falta confirmar el milagro de su reaparición entre los incrédulos. Amadito Valdés entra en la pantalla como la personificación de un motivo etéreo que se ha sustentado estrictamente con la teoría de la percusión. Y hasta la misma entrada en La Habana de Ry y Joachim Cooder es toda una aparición: paseando en una moto con «sidecar», vieja pero juguetona, portan sonrisas profundamente conscientes del valor estético del anacronismo.

Las escenas finales en Nueva York —Carnegie Hall, Times Square, Empire State— permiten diversas lecturas. Wenders se distancia aquí un poco más del libreto, dominado por el CD de Cooder. La actuación estelar de los músicos en una Cuba espectral pasa de pronto a la eléctrica monumentalidad de Nueva York, dando a entender que los grandes intérpretes del son han encontrado el destino final de la aprobación —una peregrinación triunfal a la gran megalópolis. Pero esta mirada contiene implicaciones que el filme parece dejar en el aire. El asombro ante los rascacielos y otras zonas turísticas obligatorias por parte de los músicos sostiene esa mirada añeja de testigos de otra época, pero su paseo por las calles de Manhattan pierde algo del encanto de seres fuera del tiempo que tenían en Cuba y que aún preservaban en el teatro Carnegie Hall. De pronto se palpa la avanzada edad de muchos de ellos, su memoria se vuelve más precaria, y el meneo juvenil de sus cuerpos en el teatro da paso a un cancaneo septuagenario. Se quiebra la burbuja en las calles de Manhattan, esa otra capital de la salsa con sus propios mercados y exigencias, quizá imprevistos por Wenders y Cooder.

El concierto en Nueva York marca un éxito equívoco por sus posibilidades implícitas, muy distinto al de Amsterdam, donde se celebra el primer viaje del grupo al exterior, del cual salen algunas tomas al comienzo del filme. No hay duda que Europa viene descubriendo la salsa en las últimas décadas, pero todavía carece el código referencial de Nueva York, cuya iconografía actual remite tanto o más a la salsa que a los rascacielos. Esta urbe norteamericana, ya profundamente latina también, recibe a estos músicos sin asombro por el sonido que traen. Su marco de recepción de música caribeña (no sólo cubana) nutre toda una industria estética que la incorpora a la cultura del baile, esa comunicación gestual entre cuerpos de todas las edades que nunca aparece en BVSC. En ese sentido el viaje a Nueva York agrieta la mirada nostálgica de BVSC. Los cuerpos envejecidos de los cantantes parecen perderse en

una urbe veloz, juvenil, rodeada de otros intérpretes estelares del son, viejos y jóvenes —digamos Celia Cruz y Mark Anthony, por ejemplo— que tampoco aparecen en el filme, ni siquiera como citas de un mapa monumental.

La fisicalidad neoyorquina desordena la ambigüedad que nutría la nostalgia en torno a una Cuba postsocialista, cuyas posibilidades como objeto sublime del nuevo turismo exótico queda bellamente expuesta en este filme. Se complica el encanto desde ese momento. Las últimas tomas que cierran el filme retornan a La Habana, pero ya es otra, más dinámica, más política, más dentro del tiempo. En cierto sentido ha cobrado más rapidez, más presente: un joven gira un barril incendiado como si fuera un trompo, otro se pasea en bicicleta con toda la cara repleta de anillos, portando una joyería como si fuera una máscara, o un tatuaje metálico.

LA NAVE DEL OLVIDO

El contorno de la subjetividad humana ha pasado al centro de los diseños comerciales, acercando aún más la estética a la producción de capital. Se ha expandido extraordinariamente el marketing del «affect», aquello que Raymond Williams llamara «estructura de sentimientos», en un afán de precisar la constitución subjetiva del ser para las ciencias humanas. Toda esa gama de sensaciones, deseos, ondas y estados espirituales ahora participa activamente en el imaginario del capitalismo global. La mirada académica apenas resiste. Podría decirse que la ontología, aquella rama de la filosofía que se encargaba de estudiar el ser, ahora incorpora una industria de imaginarios que desdobra constantemente esos espacios de la subjetividad, facilitando la expansión del «affect» transnacional por medio de la red informática y de la tecnología videomusical. El interés por ciertos aspectos de las culturas del antiguo tercer mundo —telenovelas, instrumentos, ritmos musicales, prácticas religiosas— no proviene solamente de la curiosidad antropológica, o del multiculturalismo solidario, sino también del auge súbito que ha cobrado el comercio global de sentimientos, zona en cierto modo definida por la producción cultural posmoderna y la ficción poscolonial.

Este nuevo contorno, o nueva estética si se quiere, a veces convoca elementos contradictorios a las identidades nacionales, como se puede observar con la creciente importancia de la música latina en Estados Unidos, la cual no sólo acompaña la expansión del español y la presencia latinoamericana en este país, sino que hasta propone una relación con el cuerpo distinta a la que ha sostenido la cultura anglosajona históricamente. Pero al mismo tiempo esta contradicción obtiene valor de novedad en el plano ontológico comercializado, puesto que le insinúa al ciudadano la ventaja de una exploración más aventurada en el ámbito de la otredad, entendida ahora como territorio de la subjetividad global. Todo se vuelve materia posible para nuevos productos, siempre y cuando parta de un montaje de relatos visuales y un imaginario profundamente afectivo.

En *BVSC* se ven calles, edificios y autos de La Habana en estado avanzado de deterioro, pero casi nada de la vida humana que le corresponde: Cuba y su cotidianidad ha desaparecido. Sólo permanecen las ruinas escogidas por Wenders,

consignadas por una estética del derrumbe que de algún modo compagina con la romántica dulzura de los sonidos musicales orquestados por Cooder. Se adquiere la sensación de que estamos ante un país que pertenece a otro tiempo, que sus cuerpos y sus voces significativas viven fuera del tiempo, y que su cultura sostiene una afectividad que está más allá del tiempo. Aparece así un son asincrónico, liberado de sus contornos espacio-temporales, capaz de proveer toda una serie de retos equívocos a la contemporaneidad: borrar la distancia entre la edad de los artistas y el momento originario de esa música, sostener la energía vocal e instrumental de los intérpretes por más de medio siglo, y llevar el rigor de instrumentos musicales, la santería y la fertilidad sexual que revelan diversos personajes, a una unión indistinta de impulsos afectivos. Una realidad añeja pero virtual.

bvsc provee un ejemplo singular de esta estética. Tomando a Cuba como trasfondo, se postula la recuperación de un pasado sentimentalizado cuya relación con la fisicalidad del presente parece prescindible. No hay referencias a ritmos nuevos, ni cubanos jóvenes, ni historia musical reciente. La Nueva Trova, Los Van Van, Irakere, NG la Banda, el rock, los debates en torno a la salsa, la tradición de cantautores, no existen o no importan. No se explica que el olvido de esos viejos cubanos remite precisamente a esta historia de gustos y disgustos locales. El relato interno del filme infiere que no hay vida musical fuera de los sonidos de antaño y que éstos están a punto de extinguirse. Se anuncia así un nuevo tipo de protagonista o «broker» cultural que de cierta manera recuerda al personaje central de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, aunque la gesta recuperativa en este caso no proviene de un musicólogo cínico y frustrado sino de un logrado broker musical capaz de hibridar creativamente el viaje y la confección de nuevos productos.

Podría argüirse que bvsc está dirigido a un público fundamentalmente no cubano. Ello quizá explique la proyección de una Cuba cuyos sonidos remitan exclusivamente a los 30, 40 y algo de los 50. Pero, ¿por qué omitir la época revolucionaria, es decir, todo el período desde los 60?¹⁷ El filme parece evadir las implicaciones políticas de esta borradura, sin embargo se vale de ella para nutrir la trama del abandono de los valores musicales de antaño. Se sugiere ligeramente en varias escenas que los músicos y cantantes encontrados por las calles ya no tenían vida profesional en Cuba. Luego se reitera la misma anécdota por medio de testimonios autobiográficos que parecen transformar a los músicos en objetos de estudio antropológico. Cada hablante hace escasas referencias a su vida en la época pre-revolucionaria, que para casi todos significó un período duro pero formativo. En cuanto a la época posterior al 59, cada uno confirma que ha sido para ellos de menos riesgos en términos de supervivencia, pero también de menos posibilidades profesionales.

¹⁷ Redondeo aquí un poco las fechas. Es consabido que la revolución cubana tomó el poder en 1959.

Para la estética global, el pasado de las modernidades truncas no exige un mapa diferencial de sus roces con el capitalismo y el socialismo. Se da a entender que la historia cubana se puede soslayar sin mayores riesgos comerciales, debido a que ésta no goza de suficiente acceso al mercado global. El éxito internacional del filme y el CD lo confirma. Un público vasto y extraordinariamente diverso —europeo, latino, norteamericano— parece descubrir el objeto de un viejo deseo reprimido en la presentación de una Cuba sin presente. ¿Será el sonido de un romanticismo perdido, el ritmo de un internacionalismo utópico, o simplemente la música cubana de los 30 y los 40? No urge escoger, puesto que el filme parece apostar que la nostalgia cultural cobra coherencia en el terreno de una ambigüedad cuyos pormenores son inaprensibles, o que remiten a una historia cuya relación con el presente se ha vuelto inconmensurable. Se buscan testigos afectivos de una promesa incumplida, o espectros de una época que se creía perdida, y se han encontrado en Cuba. Al sacar del olvido esas grandes figuras que andan desatendidas por las calles de La Habana, se invoca un nuevo mesianismo que entiende la «salvación» desde una fórmula aparentemente irresistible y por ende sublime: éxito comercial y nostalgia cultural, otredad racial y celebración global.

La industria del «affect» advierte el valor de relatos musicales contemplativos como BVSC. Algo análogo ha ocurrido con el renacimiento del bolero que se ha adueñado de la carrera de Luis Miguel, entre otros. Podría decirse que la cultura musical norteamericana contiene sus propios paralelos, ya que el rock de los 50 y los 60 mantiene su público, aunque nunca totalmente aislado de las promociones subsiguientes, ni de sus relaciones con la escena más contemporánea. Habría que observar, sin embargo, que la música popular del Caribe también resiste el aislamiento cronológico. No le son ajenos los movimientos corporales de antaño, ni presume que todo meneo anterior deba ser obsoleto. Al contrario, suele integrar los sonidos y cuerpos añejos con más cariño que el rock, o el hip-hop, por ejemplo.¹⁸ La calidad vocal e instrumental del son, al igual que la dulce lentitud de los sonidos y cuerpos de BVSC, quizá sugieran un contraste a la fisicalidad agresiva del rap y ciertas formas de la salsa, pero no debe olvidarse que la rumba, el mambo, el guaguancó, y muchos otros ritmos bailables, también se han nutrido de la misma tradición musical. En ese sentido, Cooder y Wenders, rockeros de otra época, creyendo necesario alejarse del ruido y la velocidad, expelen de la pantalla los cuerpos jóvenes que bailan y también consumen el son de hoy. Nótese que las tomas del concierto en el Carnegie Hall de Nueva York recurren repetidas veces al número *Candela*, cuyo ritmo se aleja bastante de la suavidad romántica, y que el público apenas se contenía en sus asientos.

¿Cómo distinguir la tradición de la comercialización y la vulgarización cultural? La defensa del arte y la cultura es un impulso urgente pero equívoco,

¹⁸ Para una mirada incisiva sobre la música y la cultura neoyorquina actual, ver Juan Flores, *From Bomba to Hip-Hop*, Columbia University Press, 2000.

que responde a múltiples inquietudes artísticas e ideológicas no siempre alineadas en formas predecibles. En parte ha sido ocasionado por el desafío de la globalización a los imaginarios nacionales y a la cultura moderna que los albergaba, y aún más concretamente, remite a la expansión masmediática que ha transformado súbitamente lo que se entiende por cultura, incluso los gustos, la educación, y hasta las disciplinas dedicadas a su estudio. Como se puede observar en el caso de *BVSC*, es un impulso que también responde a imaginarios transnacionales de gran escala, con proyectos fundados en una estética capaz de gestar un encanto sublime, exótico y contradictorio. Sublime, por desear un objeto cuya relación con el tiempo actual sólo puede ser inconmensurable; exótico, por la ficción poscolonial que nutre su utopía afectiva; y contradictorio, porque el valor cultural a fin de cuentas sólo puede ser redescubierto en el plano del mercado global. Obviamente, este film también confirma que la cultura cubana constituye un locus ideal para esta puesta en escena, por su gran historia musical, por su contorno de ontologías límites, y por el espacio que ella ocupa dentro de la mitología nacional e internacional de resistencia.

