

# A propósito de Mala Vista Anti Social Club

## Algunos desacuerdos

Julio Fowler

HACÍA TIEMPO QUERÍA INTRODUCIR UN DEBATE SOBRE las reflexiones de mi amigo Dennys Matos en esta revista y en el diario digital *Encuentro en la red* acerca del movimiento de cantautores (entre los que me encuentro) que vive, crea, publica y desarrolla su carrera y su obra fuera de la Isla. En los últimos diez o doce años, la realidad económica, política y social de Cuba se ha convertido en el blanco de los análisis culturales y literarios absorbiendo el grueso del debate, y tal vez por este motivo haya quedado marginado de la discusión uno de los pilares fundamentales de su cultura: la música popular, y en particular el movimiento de canción de autor que desde dentro de la Isla y disperso por el mundo le da vida y lo anima.

Que la obra de este movimiento de creadores no permanezca ajena ni pase inadvertida o se diluya en el caos de la diáspora y el marasmo de la época que vivimos, que sea testimoniada y pulsada más allá de la crónica o la noticia, es mérito de Dennys Matos, quien hace años y desde Madrid —hoy centro operativo y vital de buena parte de estos cantautores— viene siguiendo su movimiento, su producción y sus expectativas mediante entrevistas y textos que lo convierten en un testigo directo, excepcional y en un cronista privilegiado. Sin su trabajo periodístico y teórico y su tentativa de describir, comparar, medir la trayectoria de este movimiento de cantautores, este debate no tendría sentido. Su último texto para *Encuentro* (nº 30/31. Otoño/Invierno, 2003-2004) —quizás el más completo y actualizado que ha escrito sobre este tema— ha motivado mi interés y también mi desacuerdo con alguna de las tesis que lo vertebran. Me explico: Al igual que Dennys, creo

que existen diferencias, pero respecto a las que él señala, ni considero que sean esenciales, ni creo que la naturaleza de nuestros discursos musicales y textuales son tan diferentes como para trazar una línea divisoria entre ambos. Por otro lado, no sé hasta qué punto esas diferencias son realmente las que distinguen a... «la última hornada de trovadores de principio y mediados de los 80», y la generación de cantautores cuya obra cristaliza y se edita fuera de la Isla que... «emerge dentro del panorama musical cubano a principios de los 90» (p. 67), es más, creo que, siendo grupos heterogéneos, las semejanzas y los encuentros entre ambos son más esenciales que las diferencias señaladas. Como consecuencia de esta distinción-comparación, se añade un problema de definición, a saber: hasta qué punto el término cantautores «...no es quizá el más apropiado y puede que resulte ambiguo...» (p. 67); es decir, hasta qué punto estas «diferencias» cuestionan el significado de un término, en mi opinión tan explícito y claro como el de cantautor.

Sintomáticamente, Dennys pone en duda este término; sin embargo, nunca deja de utilizarlo para nombrarnos y, siguiendo esa incertidumbre, afirma su idea sobre las diferencias colocándonos un adjetivo que no comparto (el de populares) y que tampoco aporta una distinción sustancial entre ambos grupos, como intentaré demostrar más adelante. Dennys no advierte, quizá, que su vaguedad de cara a la definición del término está contribuyendo justamente a que resulte ambiguo, pues —y esto es lo primero que intentaré explicar— desde los años 60, lo que se entiende como cantautor se identifica con un estereotipo de carácter político y no de acuerdo con el género y la práctica del oficio en sí mismo. Por eso creo que comenzar por analizar la naturaleza de esta ambigüedad puede ir despejando el camino a los demás temas en polémica. Va siendo hora de reparar y comprender su significado más nítido y profundo con el fin —sobre todo— de evitar injusticias y olvidos que tergiversen, al menos en teoría, una tradición que en la Isla tiene un arraigo y una riqueza verdaderamente prodigiosos.

### I. CANTAUTORES: ¿UNA AMBIGÜEDAD?

Creo que la definición de cantautor con la que más nos hemos familiarizado y que parece sedimentarse en nuestra conciencia es una definición estereotipada, un cliché que se fue configurando a partir de los 60 con lo que se conoce como *Movimiento de Canción Protesta*. Como ya se sabe, éste surge y se desarrolla en un contexto de competencia política e ideológica entre «sistemas» (lo que ha convenido llamarse «guerra fría»), como consecuencia de un conjunto de hechos histórico-políticos concurrentes; entre ellos, la explosión de las izquierdas en Europa y EE. UU. junto con el impacto que tuvo la Revolución cubana en el continente latinoamericano, que provocaron la emergencia de nuevos paradigmas político-sociales y por tanto la emergencia de nuevos paradigmas literarios y estéticos. Este contexto demandaba un compromiso político e ideológico del intelectual y del artista que es importante subrayar, ya que va a marcar y a delinear la actitud y el carácter contestatario y épico de sus

mensajes; por lo que tanto la naturaleza del compromiso como de su poética se miden y definen de cara a lo político.

Estos cantautores cuya obra era congruente con sus circunstancias históricas, tuvo trascendencia en casi todos los continentes, con figuras como Bob Dylan, Joan Baez, Joan Manuel Serrat, Víctor Jara, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Caetano Veloso, Milton Nascimento, entre otros cuyos discursos denunciaban sus respectivos conflictos nacionales marcados, en la mayoría de los casos, por regímenes dictatoriales. En Cuba, el reciente derrocamiento de una dictadura y la emergencia de una Revolución triunfante generaron un movimiento y una manera muy singular de hacer canción protesta: de cara al imperio sería de las más contestatarias, no así frente a una Revolución que parecía satisfacer las demandas y anhelos de justicia social y soberanía nacional de los cubanos. Estas circunstancias concretas marcaron las coordenadas ético-morales e ideo-estéticas de este movimiento que se convirtió en uno de los más sólidos e influyentes de habla hispana.

Los rasgos que delinear la figura de este cantautor y su obra ya no se identifican exclusivamente con la categoría (aquel que canta lo que compone como venía ocurriendo con la tradición en Cuba), sino más bien se le define grosso modo:

- 1] por su actitud comprometida e identificada con las causas políticas y sociales de los grupos subalternos y oprimidos, identificado además con un ideario de izquierda, antimperialista y en muchos casos de contenido marxista, y
- 2] por una estética marcada por el contenido político de los mensajes y el ingrediente poético-reflexivo de sus textos.

Estos son básicamente los rasgos de un modelo que pronto se generalizaría, identificando el género con lo ideo-estético, o sea, se es cantautor porque existe un compromiso político e ideológico (fundamentalmente de izquierda) y una poética que lo refleja y lo comunica. Ahora bien, cuando aquellas son las pautas visibles a partir de las cuales se define el género; cuando ser cantautor significa hacer canción protesta o contestataria; cuando la militancia estética es preeminente a la militancia del oficio y surgen cantautores como nosotros que no nos ajustamos a esos rígidos parámetros; es de entender que esto suponga un problema a la hora de clasificarnos: o es tan ambiguo el término que es probable que ya no seamos cantautores (y encajemos más como músicos que también lo somos) o definitivamente hay que bautizarnos con un adjetivo sospechoso: populares.

Si este término resulta tan ambiguo que provoca la incertidumbre de Dennys y el rechazo de alguno de nosotros, es porque, como ya he dicho, la idea del cantautor se asocia con este estereotipo, y no con el género que, ante todo, está significando lo que es común a todos, a la categoría, al oficio (aquel que canta lo que compone), una vocación, una profesión, una habilidad, un quehacer intelectual sensible y creativo independiente del signo ideológico, del lenguaje o del estilo utilizado en la creación. Lo que en realidad se rechaza es ese modelo que durante años monopolizó la idea del cantautor. No existiría

ambigüedad, rechazo o confusión alguna si la definición comenzase por lo genérico, o sea, por definir aquello que es común a la categoría y a toda nuestra estirpe y en lo que, por supuesto, no existe diferencia alguna entre ninguno de los grupos analizados por Dennys. Con tan sólo una mirada atenta, sin partituras, sin esquemas apriorísticos a la historia del movimiento trovadoresco o de cantautores cubanos, se resolvería la polémica en torno a esta ambigüedad, sería una discusión absurda y por lo tanto nula. Quedaría en evidencia que la ambigüedad es una ficción; la creencia en un modelo maniqueísta y estereotipado de cantautor, la apropiación de su sentido más orgánico y genuino y la harta y continua confusión del oficio con los mensajes políticos y sociales. ¿Quién va a negar a Sindo Garay, a Matamoros, a César Portillo o a Pedro Luis Ferrer (por tan sólo citar algunos nombres sobresalientes de un modo cronológico) su pertenencia a un mismo linaje, a una misma categoría de cantautores que se han expresado en diferentes claves y de acuerdo con sus vivencias, con sus paradigmas poético-musicales y sus influencias para cantar y comunicarse con su gente y su época? ¿Dejamos de ser cantautores por el hecho de que unos se orienten en clave política y otros no? ¿Hay necesidad de cuestionar el género para explicar «diferencias» de estilos y mensajes?

Yo creo —y esto es lo que intento sostener— que se es cantautor independientemente del compromiso político, del signo ideológico o estético elegido. 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. Desde este punto de vista, se puede comprender que tan cantautora es Martha Valdés como Silvio Rodríguez, tan cantautora es María Teresa Vera como Santiago Feliú, Noel Nicola como Pancho Céspedes. Ninguna poética, ningún estilo, ninguna militancia estética puede arrebatarse esta condición, esta categoría; en todo caso puede matizarla, diversificarla. Sin ir más lejos, con la obra de Pablo Milanés, en mi opinión, se desmonta el estereotipo, el cliché del cantautor protesta, siendo él uno de sus militantes más sobresalientes. En primer lugar, su obra y su lírica es de las más diversas, ricas y plurales del continente; pasa y repasa todos los estilos de canción, desde los más melódicos y criollos hasta los más bailables y afrocubanos, moviéndose orgánicamente y quizás como pocos entre la tradición y la vanguardia (no olvidemos que viene del filin y que formó parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC). A Pablo lo hemos visto componer y cantar de todo: jazz, filin, bolero, son, guaracha, guaguancó y cuanta forma diversa de canción existe, le hemos visto cantarle apasionadamente a la Revolución y también cuestionarla desde el desencanto; sin embargo, nadie discute ni pone en duda su condición de cantautor, nadie cuestiona la naturaleza de su linaje, de su canción y compromiso. Ahora bien, ¿es más comprometida y poética *Yo pisaré las calles nuevamente* que *Tú, mi delirio*? ¿Es más comprometida y poética *Rabo de nube* que *La gloria eres tú*? Son

compromisos éticos y estéticos distintos, desde luego, pero en el fondo y en su esencia, compromisos igual de legítimos al fin y al cabo; incluso la distancia entre esos compromisos es la misma que probablemente exista entre canciones de este mismo autor, entre *Yolanda* y *Creo en ti*, *Revolución*, por ejemplo.

Siempre me llamó la atención que Pablo interpretara *Yolanda* en aquellas tribunas cuando otros cantautores interpretaban verdaderos panfletos antimperialistas. Es bien significativo que un mensaje de amor como el contenido en esa canción se escuche en un ambiente densamente político y adquiera una connotación casi épica, contestataria. (A lo mejor hasta *Contigo en la distancia* o *Novia mía* son rentables en esas circunstancias). Sin embargo, fuera de ese contexto su lectura es radicalmente distinta. Afortunadamente, para suerte de la buena música y la poesía, por más que se escuche *Yolanda* en las tribunas, su contenido desbordará siempre lo político.

## II. LA DIÁSPORA

Este juego entre texto y contexto, entre canción y situación, se manifiesta también en los grupos que Dennys analiza sobre todo porque lo que sí marca las diferencias entre ambos grupos, lo que sí constituye una diferencia objetiva y esencial, es la diáspora. Las diferencias temáticas y las supuestas diferencias estéticas mencionadas por Dennys en todo caso estarán marcadas por este acontecimiento, un acontecimiento que será vivencia exclusiva de aquellos que han partido y que tiene como telón de fondo el naufragio de la política revolucionaria, el desencanto, la incertidumbre, la asfixia de las expectativas, la frustración, la rabia contenida y sobre todo la necesidad de encontrar una salida, pero también un escenario difícil y sombrío en el horizonte: la emigración.

En el capítulo IV de su texto «Los problemas de la diáspora», Dennys confunde público con mercado y esto lo lleva a contradecirse. Primero lamenta que, con la diáspora, este grupo «pierde» su «mercado» natural y luego la idea de mercado la derrumba cuando dice «...esta generación no está sujeta a las imposiciones de la mercadotecnia de la industria discográfica... las ventas prácticamente no influyen y muchos menos determinan el carácter y continuidad del proceso creativo» (p. 71). Por supuesto que ni están sujetos a esos procesos ni influyen en la creación, porque en Cuba esos procesos no ocurren. La industria discográfica (si se le puede llamar así) es incipiente y carece de verdadera autonomía; ni siquiera existe un mercado natural entendido como mercado nacional, de ahí su anomalía; es decir, produce discos que no pueden ser adquiridos por aquellos para los que están producidos, se ofertan en una moneda de la que carece quien potencialmente los demanda. Es difícil hablar de mercado en un país cuya política es contraria al mismo, donde esa palabra es, como poco, la representación del demonio. En Cuba la producción de discos no garantiza ventas; más bien representa posibilidades de acceso a espacios promocionales y «preformativos», tanto dentro como fuera de la Isla, y un mejor acceso al público, por lo que se puede afirmar que la diáspora no nos hace perder un mercado, en todo caso frustra la posibilidad

de conquistar un interlocutor orgánico, una audiencia, un público con el que comunicarse y para el que habían sido concebidas y producidas las canciones; aunque el reciente éxito de *Habana Abierta* en la Isla nos sitúa frente a una paradoja que nos hace cuestionar hasta qué punto con la diáspora se pierde aquel público y no todo lo contrario.

Seamos conscientes o no, la diáspora es un complejo proceso de transición en el que añadimos un nuevo y extraño estatus social a nuestra existencia: el de inmigrantes.

La diáspora nos va a alejar de aquellas circunstancias en las que surgimos; las peñas, las descargas y las situaciones que modelaron vivencias y un discurso poético-musical común y diverso, y nos va a acercar a circunstancias inéditas y a someter al imperio de sus reglas «para asimilar nuevas formas o modelos de encarar la cultura donde la *mass media*, el *marketing*, la moda... sopesan y definen la aparición de una nueva axiología de la obra», como dice E. Fundora en su nota a mi disco *Dale Mambo* (Urban Color Music, 2003). Casi ningún cantautor fuera de la Isla va a estar ajeno o le va a dar la espalda definitiva al mercado. Algunos lo mirarán de reojo, otros le harán guiños y otros asumirán directamente su oscuro y extraño movimiento con tal que la producción sea finalmente rentable; pero de cualquier manera, estaremos sujetos a sus dictados. Lamentablemente, la idea del disco como producto cultural es una utopía; incluso aquí en España ni siquiera se le aplica un impuesto de acuerdo a esa cualidad.

Dennys reprocha a productoras y discográficas —en España, sobre todo— su desconocimiento de nuestra historia y evolución, y desde luego tiene toda la razón; pero por desgracia, las discográficas y las productoras no son centros de musicología y se rigen por conceptos ajenos a nuestras pretensiones artísticas. En todo caso es un reproche más bien para la crítica musical que para las discográficas que, mal o bien, han apostado por nosotros como ninguno de los precarios sellos radicados en la Isla, de los cuales unos nos ignoraron por completo —como a los cantautores y músicos de Buena Vista Social Club— y otros se hartaron de grabar salsa y timba hasta la náusea.

La diáspora será una moneda de dos caras: la de la oportunidad por un lado y la del obstáculo por otro. Todo depende del país al que se emigre y de la suerte personal del cantautor.

### III. EL CLUB DE LA DIÁSPORA

Dennys cree comparar generaciones cuando en realidad está comparando a un grupo que continúa su creación en la Isla con otro que la está creando y desarrollando afuera.

A diferencia de los cantautores que aún permanecen en Cuba, el club de la diáspora se ve obligado a generar nuevas estrategias, a asimilar nuevos horizontes musicales y líricos, a buscar nuevas fórmulas para intentar comunicarse con un nuevo público e intentar conseguir contratos discográficos y editoriales favorables en un contexto competitivo, dominado por el mercado, la cultura

pop y el «*mainstream*» y donde «lo cubano» pasa por el filtro del estereotipo de más éxito internacional: *Buena Vista Social Club*. Por lo que, si existe alguna línea divisoria entre estos dos grupos de cantautores no es generacional, como intenta ver Dennys casi de un modo teleológico, sino esencialmente circunstancial, vivencial. Es más bien de cambio de estrategias, de adaptación a un nuevo contexto, lo que determina que se jerarquicen algunos elementos ya implícitos en el discurso musical y que aparezcan nuevos contenidos temáticos y líricos.

El grupo de la diáspora se ha ido diseminando por diversos países (México, EE. UU., Venezuela, España) con ideas, nociones, sentimientos, conceptos estéticos y musicales que han ido cambiando en un proceso de adaptación; configurando un camino en el que la Isla (más para unos que para otros) continúa siendo un referente cultural presente, pero un referente situacional y vital distante.

Si allí lo cubano como identidad estaba implícito en el lenguaje musical y se acentuaban las influencias foráneas asimiladas (jazz, rock argentino, la música brasilera y la tradición anglo-norteamericana) y en los mensajes se compararía una denuncia casi unánime a la situación decadente de la Isla, pero desde una perspectiva más cívica y humana que política, ya una vez fuera ocurre que, por un lado, se asimilan nuevas influencias, nuevos paradigmas musicales (hip hop, por ejemplo) y se acentúa lo cubano, cuestión esta que tiende a criollizar el discurso musical como elemento distintivo que además facilita la posibilidad de encontrar un nicho específico en el mercado. De ahí la intención de clasificar cada estilo: rokason, son con groove, pop con raíces, etc.

Desde el punto de vista lírico, los textos se hacen eco de la fragmentación que supone la diáspora y quizás este tema —por el que Dennys pasa de puntillas— marque las diferencias más evidentes entre ambos colectivos.

La diáspora o la emigración no les deja indiferentes; al contrario, al ser uno de los grandes problemas de la contemporaneidad, será quizás el tema más inquietante y recurrente en la canción de este grupo de cantautores y, aunque visto de un modo diverso, para todos será una experiencia capital y en algunos casos traumática, ya que en su centro gravita y se cuestiona el problema de la identidad.

Adrián Morales, por ejemplo, hace de la diáspora su arte poética, y en su primer CD titulado *Nómada*, nos damos de cara con el desarraigo, con lo que supone no pertenecer ni ser parte de sitio alguno, con el rechazo del país de origen: «Hay que encontrarle al corazón un hogar, algún lugar» (de la canción *Encontrarle al corazón*), o «sigo buscando mi oasis» (de la canción del mismo título); donde la idea de la identidad radica en el no-lugar o, mejor dicho, en el desplazamiento, es decir, en andar... «con la casa a cuestas», como dice la canción *Nómada*. Este cuestionamiento de la idea tradicional y dominante de identidad basada en lo geográfico, en lo patrio, en lo nacional, también está presente en David Torrens. En su canción *Ni de aquí ni de allá* dice: «Voy sin raíz que se aferra a un lugar / no tengo dueño y soy dueño de nadie / tampoco tengo un amor donde anclar / yo no tengo a quien pagar /

yo soy capitán en mi barco errante...». También Pavel Urquiza converge en esta reflexión pero quizás da un paso hacia la utopía al afirmar una idea de identidad en la que el individuo forma parte de una identidad común y global: la humana. El tema *No te vayas* rapeado por Delmary dice: «...Yo no creo que ninguna tierra sea tan pura ni tan santa / mira ese pelo, mira esos ojos, mira esos labios, mira esa piel / el pasaporte ya no tiene raza / amarillo, blanco, negro, rojo somos todos, todas las razas / la humanidad, esa es la única verdad / todo lo demás es vanidad, pura vanidad...».

Estas reflexiones están motivadas por la perspectiva que brinda la diáspora y la vivencia de un estatus concreto y, hasta donde sé, este tema está ausente o sumergido en la obra de Carlos Varela, Santiago Feliú, Polito Ibáñez, Frank Delgado o Gerardo Alfonso, sencillamente porque el entorno y el horizonte de sus vivencias se circunscriben a la Isla.

#### IV. ¿CANTAUTORES POPULARES?

Ni el grupo de cantautores de los 80 hace una canción tan contestataria y elaborada que no contenga elementos festivos, ni los del club de la diáspora somos tan «populares» que dejemos de ser contestatarios y reflexivos. Ni aquellos son tan cultos y sofisticados que sus conciertos parezcan una eucaristía, ni nosotros tan bailables y ligeros que nuestros conciertos parezcan la Tropical. Dennys se equivoca al oponer e identificar lo popular con loailable y lo culto con lo auditivo para caracterizar ambos grupos, se inventa una polaridad para argumentar su idea de un cantautor «popular» y una estética sustentada en lo festivo, cuando las cosas no son en blanco y negro, cuando la realidad es más rica, simbiótica, y en ambos grupos se encuentran canciones de un altísimo nivel poético y contestatario, de una exquisita factura musical e intelectual, así como piezas y temas bailables hasta el desfallecimiento. Basta escuchar el último disco de Gema y Pavel, *Art Bembé*, o el de Carlos Varela, 7 (en el que hay un tema con Los Van Van), o el de Amaury Gutiérrez, *Alma Nueva*, o simplemente recordar los temas rumberos de Gerardo Alfonso, las guarachas de Frank Delgado o los temas de exquisita factura guitarrística de Andy Villalón o Pavel Urquiza, para darnos cuenta de que esa división es ficticia y clasista, y no funciona para diferenciarnos. Por otro lado, no olvidemos que en Cuba tan incómodas al poder eran las canciones de Carlos Varela como las de Adrián Morales, tan incómodas eran las de Polito Ibáñez como las que hacía yo mismo (puedo escribir un libro de episodios y anécdotas basadas en la censura).

Pero es que el adjetivo «populares» se me antoja redundante, ya que estamos hablando de un movimiento que se caracteriza y define desde sus orígenes por su raigambre popular. Ambos grupos tenemos un antepasado común: la canción de autor o trovadoresca cubana y también un grupo común de referencias e influencias musicales y poéticas que no nos han sido indiferentes y que van desde el pop-rock argentino hasta el jazz. La mayoría de los integrantes de esta secular tradición, bohemia y trashumante, fundada en Santiago de Cuba por Pepe Sánchez, es humilde por su origen y autodidacta por su

formación, como casi todos nosotros. No existen academias que formen cantautores, de ahí la originalidad y autenticidad de un movimiento que se ha ido enriqueciendo en la medida que ha ido incorporando formas musicales diversas como el canto operístico y la canción de concierto en sus orígenes, o el expresionismo wagneriano en las influencias de Sindo Garay, o el son con Matamoros, o el jazz y el impresionismo con el filin, o la guitarra clásica en la obra de quien es uno de su más grandes guaracheros, Pedro Luis Ferrer; en fin, un movimiento abierto siempre a influencias que ha hecho que la canción cubana goce de merecida popularidad en el mundo.

Por último, si hacemos un balance, creo que los puntos de contacto entre ambos, sus semejanzas (a excepción de la diáspora como vivencia distintiva) son más abundantes que las diferencias. Creo que el denominador común de ambos grupos, y tal vez el esencial, es la ruptura radical del compromiso con eso que llaman Revolución (palabra que en la retórica del régimen ha sufrido la metamorfosis de su significado progresista a otro fundamentalista y dogmático). No existe un compromiso ideológico y moral con un régimen cuyo procedimiento habitual con ambos grupos ha sido el control y la censura. Se critique abierta o encubiertamente al régimen, directa o indirectamente, in situ o en la distancia, desde el humor o la ironía, ya no se escucharán canciones apologeticas ni épicas como *La era está pariendo un corazón* (Silvio Rodríguez) o con síntomas confesionales como *Creo en ti, Revolución* (Pablo Milanés). Aunque se viva dentro o fuera de Isla, son contados y escasos los cantautores de los grupos aquí analizados, que mantienen un nexo ideológico cien por cien con la Revolución y un nexo cien por cien con la estética que vendió la Nueva Trova. En la mayoría hay una disensión total con la doctrina ideológica y la política del gobierno cubano (en algunos solapada y en otros explícita); de igual modo los discursos musicales y poéticos se actualizan a la luz del éxito internacional de la vieja guardia trovadoresca, de raperos como Orishas o de cantautores como Pancho Céspedes, David Torrens y Amaury Gutiérrez.

Esta es una ecuación de semejanza entre todos nosotros. A estas alturas se puede contar con los dedos de una mano aquellos que piensan que... «dentro del estatus establecido, la realidad puede mejorarse» (p. 68). Para la gran mayoría de nosotros, la Revolución hace tiempo ha muerto y lo que queda de ella es lo que Rafael Rojas, citando a Baczo, en su ensayo «Entre la Revolución y la Reforma»<sup>1</sup> llama usura, y cito: «...es decir, un aprovechamiento cínico de su reserva simbólica...». De la Nueva Trova como institución política tampoco queda nada, se esfumó con el estertor último de la Revolución; sin embargo, como movimiento de canción, ya lo ven, aún sigue viva.

<sup>1</sup> *El arte de la espera*; Editorial Colibrí, Madrid, 2002, p. 207. *Encuentro* (nº 4/5. Primavera/Verano, 1998, pp. 122-136).