

# La excusa. Semiosis, ideología y montaje en *Buena Vista Social Club*

Rufo Caballero

Ensayista. Miembro del Consejo editorial de Temas.

Si la sinceridad no fuera un desconocerse,  
no valdría la pena escribir.  
Roland Barthes

Fui y rescaté unos tesoros.  
Ry Cooder

Aunque muy pocos de los que trascendieron como los grandes autores del Nuevo Cine Alemán firmaron el Manifiesto de Oberhausen en 1962, crecieron todos a la sombra de la vocación de riesgo que el programa deseaba devolver a una industria que con *El último hombre* y *Metrópolis*, entre «películas de la calle» y el expresionismo galopante, había revertido el paradigma de dominio en la filmografía mundial. En el 62, los días de gloria estaban idos: cuando Murnau y Lang se marcharon a Hollywood, sellaban el imperio de grandeza de los grandes días de la UFA. Pero después de Oberhausen, Fassbinder y Herzog restituyeron la hermosura; situados en valores antípodas, ambos titanes reconstruirían las imágenes emocionales y físicas de una Alemania quebrada por la guerra, y no solo. Fassbinder fue el gran narrador; Herzog, el metafísico. Fassbinder extrañaba el melodrama en lo

que Herzog deconstruía las mayores ambiciones del drama. Fassbinder rodó, poetizó, una preciosa película: *El miedo devora el alma*; y Herzog levantó una inmensa película, *También los enanos empezaron pequeños*. Fassbinder murió con la más estremecedora confesión de la historia del cine, *Querelle*, y Herzog sigue a la carga.

Desde *También los enanos...* y *El miedo devora el alma* quedó demostrado el afán antropológico del Nuevo Cine Alemán, sesgo que lo distingue de los principales proyectos europeos que lo acompañaran en la consumación de un cine moderno —o preposmoderno—: si los franceses prefieren observar las fracturas de la existencia en la urbe, mostrar que la mofa de los valores burgueses no conduce necesariamente a la felicidad, si los ingleses cuentan la penuria de la gente gris que el sábado en la noche y el domingo en la mañana hace nada, los alemanes deseaban narrar los amores imposibles de un joven marroquí y una anciana alemana, o los fascismos internos en una comunidad de enanos asediados por la mirada de Dios. Por la cólera de Dios. Eso que hoy se llama el cruce vocal de las culturas, estaba ya en los primeros colosos del Nuevo Cine Alemán.

Cuando apareció el otro *enfant terrible*, Wim Wenders, aquella voluntad llegó al paroxismo. En el cine de Wenders, el nudo antropológico no es un acento, un aliento, ni siquiera un tema; es una obsesión, paranoia que argumenta toda la poética. *Alicia en las ciudades*, *El amigo americano*, *En el transcurrir del tiempo* son películas transidas de un propósito exorcista: resolver, a nivel de la expresión estética, el trauma de la ocupación norteamericana sobre la economía y el mundo de valores alemanes de la posguerra. Ya *En el transcurrir del tiempo*, una de las películas que inicia el chiste de que el tiempo en el cine no transcurre, película «de carretera» intransitable ella misma, Wenders, o su personaje —no importa—, confiesa verbalmente la estolidez del cine narrativo que banaliza su significado en el discurrir de la acción; para ello, el recipiente es la deconstrucción del clásico *road movie* hollywoodense. Aun para criticar desde el panfleto a la cultura americana y su pragmatismo, Wenders no puede dejar de usar sus moldes. Su relación de amor-odio con la cultura norteamericana pregona el odio y se reserva el amor para la intimidad.

Wenders adora el cine de género; siempre he pensado que sería definitivamente feliz si resolviera irse de una vez a Hollywood para rodar pelucitas funcionales de sábado en la noche. No conozco personalmente a Wim, pero me temo que muchas de sus ansiedades se limarían si el dudoso poeta de las alturas (abundan las miradas cenitales en casi todas sus películas) asumiera con honestidad el mayor de sus fantasmas: ser un autor desde el género, desde el cauce de la industria, desde la celebridad. Ser un genio desde la mediocridad. Pero eso lo lograron, sin mucho problema, los «primitivos» de Hollywood, Hitchcock, Minelli, Ford, que hicieron de la evanescencia una extraña luz autoral. Claro, lo consiguieron con transparencia, con la seguridad y la entereza que el talento informa, cuando el de Wenders es un cine resentido —el término parece exacto— por la rémora abotargante del trascendentalismo. Los primitivos fueron grandes, Wenders quiere serlo.

Sus películas dan fe de una ambición, más que de un resultado. El final de la violencia —donde, por cierto, Ry Cooder vuelve a servirle como músico— acaba de ser el colmo de la viscosidad. Wim Wenders es Tarkovski desinflado: en Tarkovski la emoción era prisionera de una retórica, a mi modo de ver, decadente; pero en cualquier caso sustentada sobre una cultura referencial que la hacía atendible; en Wenders queda apenas el recipiente de la ambición. Su trascendentalismo afectadamente «poético» clasifica en la frondosa enciclopedia de la cursilería cultivada: *Paris*, *Texas* es *Hombre* mirando al sudeste del desarrollo. Su mejor película me sigue pareciendo *El estado de las cosas*, justo

porque el autor —Wenders ha logrado ser un autor a fuerza de propósito; un autor como lo son, a sus modos, Ed Wood o Juan Orol— se sacude el engaño de la inmortalidad y narra una historia sencilla, en una gramática posible, sobre sus eternas dudas en torno a la producción y la dirección de cine. Siendo así, ni siquiera allí Wenders logra rebasar el contrapunto maniqueo entre las culturas europea y americana. Si Edith Warton había comenzado el siglo contando con toda sutileza ese tórrido escarceo en lo sucesivo legendario, las últimas películas de Wenders cerraron el siglo presas de la fruslería intelectual que quiere ser filosofía antropológica.

No me explico entonces cómo alguien pueda asombrarse de que Wim Wenders se haya subido tempestuosamente al carro —un convertible de los años 50— del documental *Buena Vista Social Club*, proyecto que traía para él un supuesto agravante: hablar de una cultura que no conoce. Al menos en el caso de la estadounidense —todo hay que decirlo— pudiera recitarla.

Cuando Herzog vino a América no habló del americano, estudió al europeo en otro contexto; como todo artista responsable, habló de lo que sabía. Cuando Fassbinder confrontó a la alemana y el marroquí, no se limitó a uno u otro, habló de los dos, de ese raro y excitante plasma que se urde cuando los diferentes se aman. Lo cual no quiere decir que el artista deba referir solo aquello que ha vivido o le ha merecido un doctorado.

Wenders intenta explicarse las causas, los porqués del abandono, el alma profunda de los músicos, el pulso de la calle cubana. Sus imágenes quieren ser fundadoras. Y queda otra vez la horma de la ambición. La agudeza que pueden reportar sus imágenes pende de la externidad de un mundo que es aproximado desde la curiosidad, desde la fenomenología más corriente, desde la mirada del otro en su olimpo. ¿Cuáles imágenes privilegia el montaje de Wenders? La vecina que sube la bolsa hasta su piso por medio de una soga; la señora que fuma un tabaco enorme. Esa es *La Habana* para Wenders. Y ciertamente, esa es también *La Habana*. Pero la otra, la de los ardores internos, la de las tensiones menos presumibles, la de una vitalidad que no emana siempre de los contrastes pedestres entre pasado y presente, esa no es zona que consiga Wenders descifrar, porque su hilo de Ariadna se reduce al ademán del ojo sorprendido. En alguno de sus planos, Omara Portuondo canta y la cámara se extasia en la embriaguez de Ry Cooder; imagino que el mismo rostro de suspensión maravillada tendría Wenders con respecto a Cooder: los descubridores se admiran entre sí.

El estereotipo puede ser real, el posmodernismo ha evidenciado que lo estereotípico parte a menudo de

una probada recurrencia; pero no es la realidad. Sin embargo, Buena Vista lo dimensiona hasta la condición extática de la hiperrealidad. El documental incluye una secuencia prodigiosa que todo lo dice: en un rancho, junto al mar, Ry Cooder fuma un espléndido puro, en lo que dos músicos cubanos pulsán sus instrumentos para él. Mientras, el hijo de Cooder percute y se mueve torpemente al son de la gran música. Esta secuencia es definitivamente antológica, nadie me va a convencer de lo contrario. Aun cuando lo posmoderno tendió una capa de legitimidad estética sobre el estereotipo, y abogó por su producción desprejuiciada, en mi vida he visto semejante ridiculez, kitsch sublimado. Doy rewind a mi video y la miro otra vez: no puede ser. Pero, eso, Cooder fuma su puro, los músicos tocan para él, y el hijo percute en el rancho junto al mar. Dónde quedó el gusto, la medida, la sensatez; ah, bagatelas del pasado, grosera modernidad. Con todo y que su referente suela ser todavía más turbio, lo terrible de una representación como esa se reconoce, desde luego, en el papel reservado a los músicos cubanos, quienes, a finales del milenio, son contratados para que actúen en la cámara playera del señor. Amadeus mulatos, son músicos tratados como artesanos que sirven en la cámara del señor, tal ocurría en el siglo xvii. Y ellos vibran, están alegres, en la medida en que son parte de una maquinaria que los contrata, los utiliza, y los trasciende.

En la música de esos artistas hay mucho de cuestionable, también está claro. La mirada acriticamente legitimadora quiere ser tan ingenua como ellos mismos. El documental empieza con una letanía que reza más o menos: De Alto Cedro voy para Marcané/ Llego a Cueto, voy para Mayarí; y se repite hasta que comprendamos que elementalidades como esa no son precisamente lo más rico ni lo más rescatable de la música popular cubana, muy elaborada por lo general. No hablemos tampoco de afinación, fraseo o empaste. De ello no se hable, porque el fenómeno Buena Vista es primero que todo un suceso cultural; no a otra dimensión debe, en primera instancia, su éxito, y el purismo artístico no tendría mucho sentido. Hay que plantearse las resonancias sociales, emocionales, transculturales que implica o moviliza Buena Vista. El sujeto del documental resulta el sesgo de una gloria más que sus razones estrictamente musicales. A fin de cuentas, cuando todos esos músicos orquestan sus calidades en la apoteosis de «El cuarto de Tula», no hay ser humano que se resista; se le olvida a uno la desafinación o el descuadre de este o aquel, y las vibraciones de una música inobjetablemente viva, sensual y uncida a su identidad sumerge para siempre a los espectadores en el don de su autenticidad.

Resultando más singular que la de Calle 54, el lineal documental de Fernando Trueba, de igual incapacidad

para entender al otro y aún mayor simpleza en los criterios de realización, la dinámica audiovisual de Buena Vista Social Club establece un principio básico para la gramática: los músicos se presentan ellos mismos, generalmente tomados a partir del desfase de imagen y sonido, y de pronto un plano los registra en la escena, suerte de tránsito del verbo y el retrato de personalidad (a nivel de apuntes, por supuesto) a la evidencia escénica de la virtud. Así está construido casi todo el documental, una obrita bastante pueril desde el punto de vista cinematográfico.<sup>1</sup> Pero está bien, no todo tiene que ser innovador ni esteticista. Ahora, en una opción de montaje como esa, el criterio de escogencia de los planos va urdiendo la dramaturgia subtextual de los conceptos que interesan a la autoría, o la producción libidinal del deseo filosófico. Y, ¿cuáles son las ideas o expresiones que merecen la selección del montaje de Dios?

A Eliades Ochoa se le escucha: «¡Qué linda es la música!». Compay Segundo asegura que «mientras tenga sangre en el cuerpo, me gustan las mujeres», o cómo «el romanticismo es muy lindo»; o también: «una noche de romanticismo, eso no tiene precio». Hasta ahí la mirada resulta miserable, a fuerza de su saña con una candidez que no denota sino la abrumadora pobreza expresiva de los músicos; pero en las escenas urbanas de Nueva York se llega francamente a la crueldad. No es que el documental debiera reescribir la proyección de unos artistas que localizan parte de su excepcionalidad en la frescura y la diafanidad con que viven su arte, pero una cosa es el respeto al «desembarazo» del lenguaje y otra el énfasis en la estrechez de la sintaxis, la recurrencia de la adjetivación, la extrema filosofía de camino; en la noble o «sana» condición del buen salvaje. Hay que ver el cruento ensañamiento de la cámara con los rostros de consternación de los músicos ante los «edificios grandes», aquella «pistola linda» (el montaje parece decirnos que lindo es el único adjetivo) o incluso la sorpresa porque «mira a Charles Chaplin» en las vidrieras de Nueva York. La cámara se enternece con el músico que comenta «mira aquel avión que va saliendo allá», o «estoy encantado», «esto es muy lindo» y, como si no bastara, para de veras demostrarse que es cierto el encantamiento, como los personajes de García Márquez que tocan las cosas con tal de saber que son verdad: «esto es muy lindo, lo estoy viendo». Uno de ellos lanza la conclusión: «¡Esto es la vida!».

La operatoria del documental no es siquiera la perversidad; en la perversión suele alojarse, muchas veces, la inteligencia. El manejo es aquí descaracterizador, deshonesto. La cumbre del cortejo cínico a la gracia del salvaje tiene lugar cuando se le escolta en el espacio soñado de sus anhelos últimos, el espacio de sus modelos de realización (sin descontar, desde luego, que los músicos hubieran dicho algo similar en París o São

Paulo), como si se quisiera premiar por unos minutos el hambre de unas vidas que de siempre han habitado el dorso de la Historia y que ahora, por obra de sus mentores, pueden reconocer el paraíso.

Todo texto que localiza en la manipulación su sentido, tiene en el montaje su recurso. El montaje es aquí el hechicero dador de los poderosos contrastes: Ibrahim Ferrer cuenta en su entrevista que no cantaba hacía años pues no veía los resultados de su talento, se entiende que económicos y sociales. Corte. Ibrahim en el escenario, cantando como un rey, en su gloria recobrada, aclamado por una multitud exaltada, que sí calibra su talento. Ibrahim dice eufórico: «¡Gracias, familia!». En realidad, agradece su recolocación en la vida a Cooder y Wenders, quienes le hacen creer que su familia es esa multitud de diletantes que por lo general aplauden a rabiar un arte advertido en sus huellas más eventuales y casi nunca como un proceso de desarrollo para el que Buena Vista constituye sobre todo un fenómeno de mercado.

La cámara, siempre morosa, se regodea en el vacío de los salones, de los espacios en desuso, que mal escuchan a enormes músicos que en ellos acuden como estatuas de mármol, a sus otrora pedestales. La médula de la cuestión está en el pensamiento pobrísimo que anima al documental, cuya reflexión primordial se ocupa de contraponer las luces de un pasado —los años 50, la República frustrada, La Habana pachanguera, nocturnal y libérrima— que se percibe poco, pero se potencia en las voces y las imágenes de derrumbe que lo añoran, y en la decadencia de un presente vegetando en aguas del olvido.

El olvido es el asunto primero de Buena Vista Social Club. Y ahí mismo despega su vulgaridad, su superficialidad, su incapacidad para explicarse un olvido presentado como total.<sup>2</sup> Si no total, ha sido grande el olvido, olvido terrible; un olvido difícilmente reparable, ni siquiera con la alharaca de Buena Vista. Es tan palmario el olvido, que no alcanza mucho interés su descripción melodramática. El artista verdadero no se conforma con arañar la superficie, ahonda en los motivos, estudia el fenómeno en su ascendencia última, no obstante lo exprese al cabo con la libre poesía del arte. Alejo Carpentier, Humberto Solás y Lisandro Otero, con *El siglo de las luces* y *Temporada de ángeles*, tejieron desde la cultura artística toda una filosofía de la revolución como figura cardinal de las relaciones políticas modernas. Estudiaron el precio y la virtud, la rosa y la sangre de la revolución, fuere en Cuba, Francia, Inglaterra o Rusia. Ellos —por concentrarme no más en los autores «nacionales»— comprendieron temprano que en el proceso liberador y sangriento de una revolución los valores de redención suelen arrostrar con un precio lo suficientemente alto y dramático como para sostener a

cualquier costo la grandeza que funda, violenta y subvierte. Uno de esos costos está, lo sabemos, en la mengua de la libertad de expresión que trae consigo la fuerte y perenne movilización del consenso, y anda justo por ahí la más brutal paradoja de la revolución: un proyecto que se quiere para la libertad, que se argumenta en la libertad, necesita luego domeñarla, geometrizarla, cuando la libertad es o no. Y después: el olvido. Las revoluciones olvidan por naturaleza; el olvido gravita en su ontología. Las revoluciones necesitan olvidar, toda vez que lo nuevo, lo que forja, lo que construye se reconocen de su irrupción y su violencia sobre el orden; son valores que asientan su axiología de forma inexorable, sin mucha vacilación. Por eso mismo representaron la figura cimera de la política moderna, porque apuntalan el carácter ascensional de la historia. La idea del progreso y el futuro que se toca con las manos, agita a las revoluciones, a cualesquiera. Toda revolución selecciona, aupa lo nuevo, en la medida en que requiere un repertorio propio y una órbita simbólica de atributos distintos. Y ese proceso de selección es muchas veces traumático, demoledor, inclemente. La fúlgida imagen del niño que se yergue hasta la luz sobre el destierro aleccionador de la ruina, constituye un emblema que prende en la mecánica de cualquier revolución. Kitsch o no, poderosa o menos, no es otra la equivalencia icónica de la metafísica revolucionaria.

La reverencia mundial a Buena Vista Social Club, el documental, no hace sino refrendar la incultura filosófica que ni la posmodernidad ha conseguido paliar. ¿Qué trascendencia genuina puede revestir un texto que se limita a registrar, cacofónicamente, las huellas de un olvido que aguarda por explicaciones profundas? De las trayectorias de Cooder y Wenders no podía esperarse un discernimiento más hondo que este testimonio, contento de serlo no más. Es cierto que el valor indicial de una obra puede bastar, en determinadas circunstancias, para anclar su sentido y justificar su valía; pero cuando el nivel de los conocimientos existentes sobre el plano referencial de un texto supera al nuevo gesto, poco hay de creación, del locus subjetivo que el arte anima: la tautología se lee como decadencia, como una decadencia más triste que las paredes desvaídas. Porque la miseria del pensamiento entristece mucho más que la pobreza de las cosas.

Que Wim Wenders sea escandalosamente elemental no significa que lo sepa. En *Las alas del deseo*, por ejemplo, intentó edificar todo un sistema de connotaciones tropológicas que necesitaban, presuntamente, de un sólido andamiaje semiótico para ser interpretado. De ahí que no debamos restar importancia a las coordenadas de significación que indica el autor en su texto. Si Buena Vista Social Club sardónicamente evita

Para el pensamiento viejo y cansado, la insalubridad de La Habana Vieja, sus imágenes ciertamente dolorosas, son La Habana, son Cuba. Los habaneros somos idiotas que damos vueltas al barril, nos llenamos el rostro de anillos o nos paseamos desde el contraluz de los 50 por una ciudad que no reconoce su fulgor, mientras sus músicos olvidados recorren el velo sobre Nueva York, se encandilan con sus primorosas vidrieras y triunfan en los más altos escenarios.

casi todo el tiempo la frontalidad de la voz autoral, su pórtico y su epílogo cifran de un modo tan «semióticamente chabacano» como resuelto, las claves que sin ambages interesan a los realizadores. En el pórtico, un fotógrafo tan profesional como Korda queda entre las redes de una penosa manipulación que tiene en la informalidad su paraván. Con el pretexto de la espontaneidad de una charla informal, una extraña interlocutora, sin presentarse jamás, consigue fáticamente —interjecciones, frases entrecortadas, preguntas inciertas, sonidos imprecisos que pretenden obtener confesiones audaces— «sospechosas» connotaciones de Korda para con sus mismas fotografías. Aunque no tiene crédito en el documental (¿porque no es un olvidado?), la escogencia de Korda para la entrevista es todo menos aleatoria: si el texto decide flanquearse con segmentos aparentemente metafóricos, pero en realidad muy nítidos, sobre lo que en el centro se escamotea, el fotógrafo por excelencia de la épica revolucionaria debía ser el sujeto ideal: si ese fotógrafo acepta de alguna manera un juego de irónica deconstrucción que revisa con distancia su misma obra, la cadena de sentidos se levanta clara y vehemente.

El documental empieza entonces diciendo que hasta los mismos gestores de la epopeya, sobre todo ellos, experimentan hoy la desilusión de la caída. El artista comenta una foto que tomó en 1959 ante el monumento a Abraham Lincoln, en el instante en que Fidel Castro le dedica una corona. El fotógrafo explica que la imagen se titula «David y Goliath» y, no bastando, abunda: «el pequeño y el gigante». Obviamente, el título juega con la coartada de la pequeñez física de Cuba; pero se recibe el sobreentendido, el otro juego irónico. Imagino a Wenders cimbreado con esa disparidad entre lo grande y lo pequeño, lo norteamericano y lo cubano, puesto que todo su pensamiento ha polarizado la cultura en términos de una antropología binaria digna de un saber premoderno. Más tarde, se expone otra foto en la que Fidel Castro y el Che juegan golf, y la voz incierta indaga acerca de «¿quién ganó?», a lo que el fotógrafo responde que Fidel, y agrega enseguida: «El Che se dejó ganar». El clima de ambivalencia y sobreentendidos que prima

en estos escasos minutos hará pensar a muchos que el pórtico no merece un análisis como este,<sup>3</sup> pero el caballo de Troya del documental es precisamente su apariencia de ingenuidad, de desenfado, de que nada es demasiado pensado. Tras la simulada irrelevancia de la conversación con Korda, el documental sella, desde sus primeros minutos, la postura que lo ocupará. El inicio no puede ser más lapidario: nada resulta tan funcional como la ambigüedad de Korda, susceptible de leerse como claudicación o sorna solapada. El sistema de signos del texto se enorgullece de un despegue donde el relator de la épica pareciera renunciar a ella. Nada mejor.

Si la arrancada es tremenda, el aterrizaje no puede ser menos. Buena Vista Social Club concluye con el sintagma audiovisual isotópico de una secuencia articulada por montaje corto de varios planos que van encabalgando los índices de una cadena semántica estable, perfectamente circular. Si descartamos un par de planos torpes, de baja densidad de significación, el sintagma final dispone de los siguientes planos:

- Un encumbrado escenario para el lucimiento actual de los músicos.
- Un indigente que posa para la cámara, en silencio, con la mirada vacía.
- La cámara se pasea por un espacio urbano donde se lee la consigna «Esta Revolución es eterna».
- En ángulo alto, la cámara registra la destrucción de techos y azoteas.
- Imagen de un «camello» (metrobus) que pasa.
- En medio de la calle, un ser da vueltas insistentemente a un tanque vacío.
- La cámara sigue a un auto de los años 50, que pasa con jóvenes y un niño
- Emplazada desde los carros de los 50, aparcados en hilera, la cámara deja ver el cruce de dos «camellos» en el plano de fondo.
- La marquesina del teatro Karl Marx, y al apellido de Marx le falta la r.
- La cámara repara en un ciclista que lleva el rostro pleno de anillos encarnados.

- La consigna «Creemos en los sueños».
- Imagen de la bandera cubana, y el plano se abre en zoom.
- El sintagma regresa al escenario, los músicos son aplaudidos como ídolos.
- Del público acercan una bandera cubana a los músicos y la cámara se aproxima a ella.

El plano del cruce de los camellos ante cámara constituye la gran sinécdoque visual de Buena Vista Social Club: si el plano de Cooder con el puro significa la expresión manierista de la estulticia, este otro momento clásico, purista, pudo ser el poster de la película. Los intereses de la manipulación, no por precarios poco rígidos, enseñan matemáticamente la danza de la operatoria: un punto de vista anudado a los años 50, al drama de la República mutilada, al esplendor ido, registra el paso de la decadencia, de un devenir que la inventiva ha debido regalar a la curiosidad.

Siempre he pensado que la nostalgia es el más decadente de los sentimientos, pero al mismo tiempo sé que en la saudade profunda, en la añoranza violenta pudiera pugnar cierta luz. Aunque, como dijo el poeta, no hay poesía mala que no brote de un sentimiento profundo, ahí está el donaire del tango, cuya filosofía de camino se explica la vida como solo lo hicieron en su día Herman Hesse o Thomas Mann. Cuando hay auténtica cultura, la frivolidad nunca es absoluta; ni el abismo, insondable. Pero no se trata aquí de la añoranza salida de la cultura, sino del aferramiento a un par de explicaciones del presente que solo en el pasado parecen realizarse. El retrógrado fundamentalismo de Wenders es de índole reactiva y siempre contrastante; la estructura de su pensamiento no alcanza a comprender que el presente no siempre, o no solo, se explica en el pasado, o que, aun cuando sí, el tejido temporal dista mucho de una lineal cadena de causas y efectos que está mejor para la estética del comic.<sup>4</sup> En realidad, Buena Vista Social Club tiene mucho de gesto pop, de pop blanco.

Al menos desde Víctor Hugo, la ciudad es entendida, y producida, como escritura. Roland Barthes nos ha dicho que, en efecto, «la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje». Más aún, que «quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente». Y todavía, que «el erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano».<sup>5</sup> La ciudad secreta de Wenders parece justo lo contrario del erotismo: la planimetría y la falta de matices. Wenders no encuentra una erótica de la ciudad; antes, se ufana del deambular errático de Cooder y su hijo por una ciudad que jamás entenderán, porque el vacío no está en la

urbe sino en el pensamiento que (no) avala a la mirada. Cooder y el chico no viajan en auto ni en ciclo, van en moto, y ese estado de lo transitorio es el mismo de sus pensamientos infantilmente suspendidos en la nada de un deslumbramiento histriónico, listo para cámara.

De analizar los vectores connotativos de los planos que informan el último segmento, caeríamos de lleno en las frotadas manos de la negatividad, de figuras, motivos y actitudes siempre en forma de antivales: indigente-mirada hueca-destrucción de la arquitectura-absurdo de los personajes y su actuación urbana-anuncio defectuoso en una prestigiosa institución cultural-Marx fragmentado y desvaído-expresionismo de unos anillos encarnados en el rostro. Apenas se percibe una imagen que escape a la «estética negativa» de Wenders y, cuando aparece alguna, es presa de una vaguedad semántica que tampoco alcanza a matizar el armagedón. Como muchos productos de Hollywood, al ser el negativo fotográfico del realismo socialista, Buena Vista pareciera amarlo. Esto, por no detenerme en la inocente jactancia de los contrapuntos entre el porvenirismo proclamado por las consignas y la declinación de las imágenes urbanas, dualidades que el cine silente utilizó mejor.

La Habana que desean recorrer Wenders, Cooder y el chico, se antoja tan lineal y planimétrica que de ser totalmente cierta ya habríamos muerto. Se empequeñece la mirada desde el instante en que decide concentrarse casi todo el tiempo en el viejo centro de la ciudad, el puente que hoy va de Centro Habana a La Habana Vieja. Para los designios de los autores, resulta obvio que así sea; pero afortunadamente la vida es otra cosa, y sus signos más activos quizá están hoy en otra parte: si convenimos en que «el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas»,<sup>6</sup> me temo que la moto debió desplazarse más al Vedado, o a Miramar, por ejemplo, donde se descubren en este minuto fortísimas energías de contrariedad cultural, de confrontación de ideas y comportamientos, de turbulencias múltiples que enriquecen el imaginario de lo cubano más allá del puro y la rumbita. Claro, la escritura monocorde de este documental arma un idiolecto de la tautología de Icaro que solo en el mareo del asno en la noria halla su razón. Para el pensamiento viejo y cansado, la insalubridad de La Habana Vieja, sus imágenes ciertamente dolorosas, son La Habana, son Cuba. Los habaneros somos idiotas que damos vueltas al barril, nos llenamos el rostro de anillos o nos paseamos desde el contraluz de los 50 por una ciudad que no reconoce su fulgor, mientras sus músicos olvidados recorren el velo sobre Nueva York, se encandilan con sus primorosas vidrieras y triunfan en los más altos escenarios. Esa es la vida que

Wim Wenders ve. Mañana mismo se podría casar con Julia Roberts.

Poco es tan nítido como el tratamiento visual, escénico, del motivo de la bandera. Los dos planos con la bandera cubana estructuran un arco de significación que insiste en los contrastes, ahora de modo más determinante y delicado. Esa Habana bastarda y degenerada, la Habana de la indigencia, merece ser histríonicamente abandonada por la lente que auspicia la distancia; en cambio, cuando las multitudes enardecidas abrazan a rabiar a los excepcionales músicos olvidados, la cámara volverá con calidez a la bandera. Los músicos recobran su bandera, la bandera muda y sola que bate un viento de prolongada cuaresma en el malecón habanero solo cuando sus nuevos postores —esos para los que la música cubana es el sonsonete de «llego a Cueto, voy para Mayarí»—, se la devuelven. El ardoroso público devuelve la bandera, como Cooder y Wenders hacen regresar la gloria a la música cubana, como el señor capital acoge generoso la gracia nutriente del salvaje.

Wim Wenders ha filmado un documento demencialmente autotélico, al pretender desactivar el excedente de retórica ideológica que le molesta. Slavoj Žižek ha precisado que «la ideología es siempre autorreferencial, es decir, se define a través de una distancia respecto de otro, al que se lo descarta y denuncia como “ideológico”». <sup>7</sup> De otro lado, para seguir con Barthes, está claro que «toda crítica ideológica, si quiere escapar a la pura reafirmación de su necesidad, no puede ser más que semiológica». <sup>8</sup> Y a pesar de que la crítica de Wenders no desea ni puede escapar a su necesidad, es completamente semiológica, solo que de una semiótica de pacotilla idónea a un sistema de ideas así de primario. Tal vez la «crítica ideológica» nunca sea indebida; impertinente es la predisposición tan unilateral y cerrada en torno de una realidad tremendamente compleja. El pecado (del) capital de Buena Vista Social Club es dual: la ceguera de una predisposición que se aferra a la imagen lineal, y la endeblez de un pensamiento incapaz de interceptar lo ajeno con agudeza. Ni la crítica ni la ajenidad eran en sí mismas problemas; problema es la materia literalmente gris de la autoría.

En pleno apogeo del multiculturalismo y la formal admisión de un políglota tejido de subjetividades, el mundo aplaude una nadería como Buena Vista Social Club. Puro simulacro. Slavoj Žižek recircularía, a propósito de este documental, el sabio concepto marcuseano de la «tolerancia represiva», cuando

el racismo posmoderno contemporáneo es el síntoma del capitalismo tardío multiculturalista, y echa luz sobre la contradicción propia del proyecto ideológico liberal-democrático. La «tolerancia» liberal excusa al Otro folklórico [...] Uno se ve tentado aquí a reactualizar la vieja noción marcuseana de «tolerancia represiva», considerándola ahora

La excusa. Semiosis, ideología y montaje en Buena Vista Social Club

como la tolerancia del Otro en su forma aséptica, benigna, lo que forcluye la dimensión de lo real del goce del Otro. <sup>9</sup>

Reciclada la odiosa noción de tolerancia, cuyo contenido acoge siempre a un lábil racismo, uno se sorprende ante la duda: Rufo, en el reino de la polifonía, ¿realmente viste la imagen de un señor que bate al viento el humo de su puro mientras dos músicos tocan para él a la orilla del mar? ¿Tú lo viste, Rufo? ¿No era virtualidad? ¿Enseñaba al mundo su habano, Rufo? Uno, que al ver la cara de sorpresa de Cooder, perdía bastante la suya; parece recuperarla. ¿De verdad sucedió? ¿Pasó eso delante de ti, ocurrió? ¿Tú no lo habrás inventado, Rufo; no será tu perversidad posmoderna? Tú armaste esa imagen en tu mente; la armaste como un ejercicio deconstructivo del estereotipo.

No.

Eso ocurrió. Propugnaba su puro tropicalmente fálico. Dos músicos eran felices de tocar para él. Juro que lo vi en un documental que se llama Buena Vista Social Club. Un documental que termina con la imagen de Ry Cooder, porque lo que cuenta es la gloria de un héroe y su entorno: la negociación de mercado. Por encima de ellos, solo el complejo desvelado por las tomas cenitales de Wenders: la mirada de Dios. <sup>10</sup>

Qué importa, si los salvajes están radiantes.

Recobraron su bandera.

## Notas

1. Mientras la concesión de la voz a los músicos trata de afirmar el simulacro de objetividad, los prontos desfases imagen/sonido y los claramente intencionados desplazamientos de la cámara no logran disimular el imperio de la mirada subjetividad que fundamenta todo el ejercicio. Sobre la discreción estética del documental —para decirlo con elegancia—, hasta el propio Michael Chanan ha llamado la atención en su cauteloso artículo «Play it again o llámenlo nostalgia»: «En el filme de Wenders, fotografiado por Jürg Widmer y Robby Müller, el encuadre suele ser menos cuidado y la cámara menos firme y controlada (excepto en las tomas con steadycam, algo rebuscadas por cierto, que se hacen en el estudio de grabación, donde la cámara da vueltas una y otra vez alrededor de los cantantes)». Véase La Gaceta de Cuba, La Habana, marzo-abril de 2000, p. 19.

2. Habría que preguntarse, de entrada, qué hace una cantante como Omara Portuondo, artista extraordinaria que será siempre un orgullo para este país, asociada de algún modo, en su condición de «invitada», a la preterición y el olvido. Omara no habrá sido retribuida económicamente como merecía, y como no lo somos aún ninguno, o casi ninguno de los artistas e intelectuales de este país; mal pagada sí, internacionalmente aislada sí, y por razones muy diversas que escapan a este ensayo, pero, ¿olvidada? No se me olvida que era yo un adolescente cuando Omara Portuondo contó entre sus reiterados fulgores de estrellato con el Gran Premio del más relevante concurso de música de este país, y al recibir el premio e interpretar de nuevo la canción agraciada, Omara se salió del teatro a la calle, seguida por una multitud, otra multitud, que entonaba junto a ella «Junto a mi fusil mi son», panfleto de otro tipo hoy sí afortunadamente olvidado.

Pero Omara no; Omara era la protagonista absoluta del fervor popular, Omara se convirtió con lo del fusil y el son en un símbolo de poder, incluso. Y la radio la pasaba, la ha pasado siempre, y la crítica la ha ponderado como la descomunal cantante que es.

3. El propio Michael Chanan asegura que «la secuencia no tiene ninguna relación con el resto del film. Está ahí como una enigmática señal que le permite a Wenders eludir la política durante los cien minutos restantes» (ob. cit., p. 18). Yo invertiría el razonamiento: justo la cifrada politización del «enigma» de la secuencia hubiera permitido el ahorro de tantos acentos ideológicos que sobrevendrán. Pero, en general, el análisis de Buena Vista Social Club ha sido custodiado por la liviandad. Es de notar la resistencia que encontró el musicólogo y productor cubano Germán Piniella, cuando intentó reparar en las claves semióticas de la comunicación en la obra, como parte del diálogo suscitado por la revista Temas el año pasado (Véase «Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», Temas, n. 22-23, La Habana, julio-diciembre de 2000, pp 163-79).

4. El ensayista Alan West ha advertido la trabazón entre el criterio de nostalgia que acciona Buena Vista Social Club y su escolar binarismo pasado/presente: «Se está vendiendo cierta idea de nostalgia. Hay una nostalgia norteamericana que se ve en las películas y el video; y claramente hay una nostalgia cubanoamericana también. Son dos cosas muy distintas: la norteamericana va hacia ver una cierta Cuba. Es decir, una Cuba prerrevolucionaria: [...] un lugar donde las inhibiciones cotidianas se abandonaban en la «fun-loving» Cuba. La nostalgia cubanoamericana anhela la plenitud de una situación en el pasado (real o imaginaria) que hoy se siente como pérdida. Ambos casos congelan el tiempo, la historia, y anulan las diferencias, las contradicciones, la ambigüedad y la complejidad de Cuba antes y después de 1959» («Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», ob. cit., pp. 168,169). La observación de Alan es sumamente aguda en lo referido a que el pretexto de la nostalgia no solo simplifica a la Cuba de la Revolución, sino a la anterior también, o sobre todo. Los que hablan hoy de la posRevolución como la espera de la apacible continuidad de la República, es claro que trabajan, en muchos casos, desde el estereotipo del paraíso perdido y no con la complejidad que West echa de menos. En cuanto a West, uno tampoco acaba de explicarse cómo un hombre de semejante perspicacia, puede pensar cosas como las que siguen: «Hay una imagen de Buena Vista... que creo que es muy sana y sandunguera [...] ¿Qué explicación hay para entender el arrebato gringo con el Compay y todo lo de Buena Vista? Canta y hace

chistes en un idioma que no entienden —sin hacer el mínimo esfuerzo para traducir—, toca música de una época que hace lucir la música swing como algo de Boulez, y se viste como un abuelito. En un país donde la edad madura empieza entre los 25 y 30 y la chochera a los 50, Compay Segundo despierta algo en la conciencia norteamericana, los hace ver que su culto desmedido y a veces irrisorio a la juventud es ilusorio, que envejecer no es solo descalabro, sino también revelación, goce, plenitud. ¿A quién le hace falta Prozac (o Viagra) cuando hay son, danzón, vacilón, cuando hay Compay Segundo?» (Ibidem, p. 175). Y eso sí que no admite ya, francamente, comentario alguno.

5. Véase Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997, pp. 260-4.

6. Ibidem, p. 265.

7. Véase Slavoj Zizek, «Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en Fredric Jameson y Slavoj Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Argentina, 1998, p. 156.

8. Roland Barthes, ob. cit., p. 11.

9. Slavoj Zizek, ob. cit., p. 157.

10. Se pudiera decir que en Buena Vista Social Club aparece una escala, debidamente jerarquizada, de conquistadores-dioses-redentores; en un jalón menor, local: Juan de Marcos (músico que en el documental expresa abiertamente su primera condición de rescatador), Cooder, y Wenders, el supraconquistador. Me temo que Wenders es consciente de estos círculos concéntricos de poder, y si algo debe halagarse de su obrita es la perfecta articulación de esos niveles, que no extravía jamás el criterio y la distancia que la hegemonía marca. En ese montaje vertical de la estructura de poder, apenas encontramos una desviación horizontal: la pobre metáfora que representa el enigmático personaje del hijo de Cooder, quien recibe el legado del pensamiento colonizador y solo tiene por respuesta la prolongación de la perplejidad.

© TEMAS, 2001.