

## Controversia

# La música popular como espejo social

Rafael Hernández  
Joaquín Borges Triana  
Waldo Leyva  
Margarita Mateo  
Danilo Orozco  
Roberto Zurbano  
Dimitri Prieto  
Rodolfo Rensoli

**Rafael Hernández** (moderador): El tema que nos convoca hoy es el de la música popular como espejo social; los discursos del son —o la salsa—, el rap, el rock, la trova y la música campesina. Queremos abordar estos distintos géneros y recoger aquellos aspectos que, desde su discurso, captan, representan y significan problemas de la sociedad contemporánea.

El primer problema que quiero someter a la consideración del panel es hasta qué punto estos géneros populares han reflejado históricamente los problemas sociales y políticos del país.

**Joaquín Borges Triana:** Yo comenzaría hablando de la canción de origen trovadoresco. A lo largo de la historia de este género musical en Cuba, el mismo ha actuado como un factor dialógico que ha propiciado, de una u otra manera, una suerte de autorreflexión, de mirarnos por dentro y de ir apuntando hacia los distintos acontecimientos de la vida cotidiana de nuestra historia, tanto desde el punto de vista de los problemas sociales como de los íntimos; en fin, del diario quehacer. A partir de esa función que históricamente ha tenido lo trovadoresco en nuestra cultura, otras manifestaciones más recientes, como el rock y el rap, han heredado ese legado, que en la trova cubana viene desde Pepe Sánchez. En ese sentido, habría que decir que han funcionado como una manera de echar luz sobre determinadas zonas problemáticas, sobre el acontecer más inmediato; en algunos casos, poniendo el dedo en la llaga. Y creo que lo han hecho desde una postura de alta eticidad, el principal signo que han tenido estas manifestaciones a lo largo de su historia; en algunos momentos con más o menos acierto. Esa sería una cuestión adicional a debatir.

Por otra parte, siempre he pensado que resultaría tremendamente interesante realizar una historia de Cuba a través de la música que durante el devenir de la nación se ha venido haciendo. Estoy convencido de que sería la más fiel de todas las historias posibles de hacerse pues estaría realizada desde la aguda visión de los ciudadanos de a pie, que al fin y al cabo son la cantera de donde surgen los músicos populares, ya sean trovadores o representantes de las manifestaciones bailables.

**Waldo Leyva:** Me gustaría traer el tema de la décima, no exactamente el de la música campesina. El complejo de la décima, como le gusta decir a los investigadores, incluye la diversidad de tonadas con que se canta esta estrofa. Pero también está en el son, y en otras manifestaciones de la música; la décima —el punto en particular—, como hecho expresivo, ha tenido una significación muy alta en lo que se refiere al reflejo de la historia nacional y de los problemas sociales en general.

Si uno se propusiera historiar, a través de la décima, la vida de este país desde su reconocimiento como identidad, descubre que con ella se empieza a nombrar las cosas, la flora, la fauna, la gente, los ríos. Es una vocación que comparte con otras formas, especialmente la canción popular. La décima contribuye, de algún modo, a decir qué somos y a cooperar de una manera muy eficaz en la consolidación de la identidad.

Históricamente, los poetas populares, improvisadores y no improvisadores, han hecho este tipo de literatura oral, que fue y ha seguido siendo una especie de crónica donde se pueden constatar las distintas dimensiones de lo social, y también de lo íntimo, igual que en la canción. Desde una visión lírica de la sociedad hasta los problemas más agudos del hombre, de su vida cotidiana. Eso ha sido, efectivamente, así. En la décima, hemos podido ver desde la crónica roja hasta la vida politiquera de un momento determinado en la historia del país. Ahí estaban los decimistas desempeñando ese papel de cronistas. También mediante las novelas en décimas. Es increíble la enorme cantidad de novelas en décima que hay, y que van reflejando las distintas etapas de la vida social en Cuba.

Ahora bien, hay una situación muy particular que se repite históricamente en el cultivo de la décima. Me refiero a sus dos maneras de expresarse; una —que no deja de ser también un reflejo social—, la que estamos viendo en la radio, en la televisión, en los actos públicos, y que trata los distintos problemas o situaciones políticas más inmediatas. Esta décima ofrece una determinada visión de problemas sociales muy concretos. Otra es la décima que no está en la radio ni en la televisión. Es la que se está produciendo hoy mismo, en cualquier momento, ya no solo en el campo, sino en las ciudades. En estos encuentros y canturías, los temas pueden ser mucho más diversos, el poeta improvisador asume otra actitud. En esos escenarios se impone más la realidad contemporánea, los problemas que nos aquejan. Puede ir también a otros asuntos, pero lo importante es que no son temas predeterminados como ocurre cuando están en un acto, o en un programa de radio y televisión. Esa dicotomía es interesante y podría ser motivo de una reflexión más larga.

**Roberto Zurbano:** Los géneros de la música popular reflejan, históricamente, los problemas sociales y políticos del país, hasta el punto en que uno puede reconocer en ellos un muy alto grado de autenticidad; están expresando la realidad que vive ese grupo, ese sector social, esa persona que se está manifestando a través de un género diferente. El rumbero está describiendo la realidad de su barrio popular, o el trovador, su ideal. Casi siempre hay un ideal determinado en la trova, hay un lirismo intenso, que uno no puede encontrar, usualmente, en una letra de rap, por ejemplo.

Creo que cualquier género refleja los problemas histórico-sociales, cuando se sienten mucho más libres para expresarse. Waldo se estaba refiriendo a la décima que se hace, digamos, en una tribuna o en un programa de televisión, como *Palmas y cañas*, y la que se hace en otros lugares. Los que hemos vivido en el campo y andamos por el campo de vez en cuando, hemos ido a una canturía, a un guateque,

y visto que allí hay una expresión mucho más libre, más auténtica, más placentera, y más juguetona, en el sentido de la verdadera artisticidad.

El reflejo de las problemáticas histórico-sociales en la música tiene que ver también con hasta qué punto el mercado o la política no sean un fórceps para una expresión musical determinada. Y el sentido de lo auténtico es muy importante en la medida en que esta expresión no sea mediocre, mediana, sino que nos ayude a entender determinados procesos, por lo menos, a describirlos. Uno oye una canción de Níco Saquito y entiende qué estaba sucediendo en esa época, por ejemplo, una canción como «La columbina», que puede resultarnos intrascendente, o cuando oye a María Teresa Vera cantando con Lorenzo Hierrezuelo «En la alta sociedad quisieron tocar diablitos, y el ireme necesita...», ¿qué estaba pasando allí?, ¿por qué en la alta sociedad querían hacer aquello?, ¿qué sucedía con las expresiones religiosas de la cultura negra?

En sí misma, una música no nos está explicando, no nos está dando una alta lección académica de un suceso o de una experiencia histórico-social, pero sí está dejando un cuadro, una crónica, un chispazo, un reflejo —a veces fugaz, a veces mucho más trascendente—, de lo que está sucediendo en una época. En la medida en que ese artista es más auténtico, en que expresa su procedencia social, etnosocial, su propio género, su propia condición política, religiosa o no, en esa medida, queda un reflejo de la persona que está viviendo una vida, en una época y en un lugar determinados.

**Danilo Orozco:** Es difícil ver en la historia de la música cubana popular, e incluso en la llamada culta o de concierto, que un creador marque un hito, o revele algo, deje alguna huella, aporte o arroje significación relevante —ya fuese en el resultado musical propiamente o en algún aspecto social o sociopolítico—, que obligadamente responda a un propósito directo en sí mismo. Más bien obedece a la ligazón del creador con un marco de tradiciones específicas y sus códigos expresivos.

El acontecer y devenir sociomusical determina cuándo y cómo una u otra de las piezas que representan diferentes géneros, funciona más, por ejemplo, como canto crítico, de puya o burlesco (la mayoría de las guarachas, algunos sonsitos de puya, tipos de rumbitas, ciertas rumbas, entre otros), en el marco de una circunstancia personal o del momento histórico; o más como canción donde se entreteje el verso de alto vuelo con la música de amplio melodismo, en determinadas tonadas y canciones montunas, algunos sones y nengones específicos, o las clásicas canciones y boleros de corte trovadoresco; o si se trata de cantos y toques que sustentan alguna religiosidad popular, o sea, música de rituales; o si ocurre una forma de intercambio, diversión y hasta de exorcismo popular con versos en ocasiones insinuantes entre casi serios y punzantes, como en numerosos sones y rumbitas, y otros lapidarios a veces crudos que, curiosamente, no excluyen reflexiones agudas; o como pieza que propicie la actividad de salón.

**Rafael Hernández:** Danilo, ¿hasta qué punto podemos afirmar que el hecho de que la música popular represente, recoja, refleje, los problemas de la sociedad y de la política del momento es parte de la cultura tradicional cubana? ¿Hasta qué punto esto es así o ha sido accesorio, marginal y la mayor parte de la música popular de estos géneros realmente no tiene nada que ver con los problemas sociales y políticos del momento?

**Danilo Orozco:** Remitiéndome de nuevo a la historicidad de profundas tradiciones, cuando una familia del Cauto canta —con música de nengones, puntos o sonsitos— una décima o cuarteta por ejemplo, que dice, en español arcaico, «vide un hombre que venía en medio de la montaña, era el capitán de España, no tengas pena, alma mía» no se trata obligadamente de una referencia al denominado capitán de España; es decir, cuando uno conoce el contexto de la cuarteta y su «musicar», no es difícil

darse cuenta de que es una alusión simbólica —negativa o positiva, según el ideario del cantor— y prevalece el papel que tiene esto dentro de su modo de vida, su pequeña subsistencia, su forma de insertarse o no en inquietudes de la época a través, por ejemplo, de la lucha independentista; en unos casos desde la visión del colonialista o del criollo integrista, pero en elevado número de casos desde la postura mambisa. Ese capitán a que alude la cuarteta —al menos en su contexto específico— no era más que un pie —simbolizado en esa figura— para dar ánimo ante cualquier temor o duda de lo que iba a ocurrir, o manifestar amor al ser querido que compartía esos ideales de lucha.

Otras veces, te encuentras el legado de un canto de trinchera agudísimo y desmontador; incluso con palabras soeces —«Eh, Corinambó, la p... de tu madre y la mía no»—, utilizadas con notabilísimo ingenio popular contra el adversario del otro lado; para desmoralizarlo antes del posible combate. Aquí hay una coyuntura concreta donde el ingenio popular está insertado en la misma lucha (curiosamente, en un agudo caso histórico de táctica psicológica anticolonial). Asimismo, en el marco de las acciones de guerra anticolonial, también hubo trovadores y otros músicos; por ejemplo, Ramón Ivonnet, el famoso trovador-abanderado de Maceo en la Invasión a Occidente, que murió en el combate de Tumbas de Estorino. Este era, de hecho y vena, trovador que se nutría de las tradiciones orientales y santiagueras y, en el propio marco de su acontecer cotidiano, expresa inquietudes sociales y políticas, de ese entretejido, e incluso participa y entrega su vida.

Casi nunca hubo en el contexto cubano un hecho creativo, una corriente o un movimiento, que dijera de antemano: «Me voy a insertar aquí, así». Ni siquiera la Nueva Trova de nuestros tiempos —que, dicho sea de paso, no es un género simple como tal, más bien es una actitud creativa, una manera de abordar la canción, un sentir estético, un *sumum* de inquietudes, valoraciones específicas y posturas, que en sus inicios y siguientes etapas pueden incluir las sociopolíticas aunque no se reducen a estas. Todo ello desemboca en un movimiento sociomusical que echa mano al legado de diversos géneros y estilos, quizás en algún momento insinuando el perfil de un macroestilo aglutinante de «lo trovadoresco» —y una postura—, que se nutren de inquietudes y acontecimientos, así como de grandes tradiciones creativas del ámbito cubano y latinoamericano, en este caso con centro (aunque no único) en lo cancionístico y «cancionable».

No pocos trovadores, históricos y actuales, han funcionado —con diferente alcance, y matices específicos de época— como una suerte de ventana o membrana permeable entre ciertos géneros de loailable desmontador-exorcista, el rejuego sonoro-cantable, la inquietud sociopolítica y el lirismo cancionístico.

Esto último es un aspecto poco manejado y estudiado hasta hoy con tal enfoque, pues casi siempre se lo quiere ver como expositor casi único de lo presuntamente «lírico, excelso y sublime» en la canción, ya en lo cotidiano, el intimismo, o lo simbólico o patriótico, y se olvida (o en algunos casos se desconoce) hasta dónde se movían, por ejemplo, los roles y funciones de la obra de alguien presentada siempre como paradigma de lo grácil y la delicadeza extrema, cual es el caso de María Teresa Vera, o hasta dónde se movía en realidad lo polifacético y multifuncional en la creatividad popular de Matamoros, Corona o Alberto Villalón, para citar solo esos casos notorios, donde estaba muy presente la simbiosis de lo desmontador a veces burlesco, lo lírico-intimista y, no pocas veces, la alusión social que podía ser fuerte, expresa en las canciones, pero a partir de sus propios códigos de tradiciones entretejidas y sedimentadas.

Voy a ejemplificar con algunos casos importantes a través de diferentes etapas, desde los 60 del siglo xx. Pablo Milanés, por ejemplo, viene de una intersección del filin con incipientes elementos aportativos propios y que, en aquel momento, roza igualmente el uso de elementos como los rasgueos guitarrísticos del country y folk-rock y la denominada balada o canción de compromiso en el continente americano.

Además, sin quererlo, a veces sin ser consciente de ello, viene también de los nutrientes de las tradiciones de la zona del Cauto, en Bayamo, donde él nació y adquirió vivencias músico-creativas que se traducen en una suerte de código de rasgos expresivos. Quien oye los melismas o adornos melódicos peculiares de Pablo en «Amo esta isla», y en otras de caracteres similares, podría decir : «Eso está lindo, pero qué raro». Y es que esos elementos proceden —no porque se lo proponga directa o conscientemente, insisto—, de los rasgos de estilo y tradiciones del Cauto.

Silvio procede de otra tradición, en parte campesina, en parte urbana; le llega también el flujo de elementos de baladas y canciones del continente que reelabora con sentido propio, y asume su creación cancionística en un entorno particular de inquietudes y motivaciones, donde se tejen los aires intimistas y líricos de la tradición trovadoresca, con un cierto fondo filosofal de la vida, amén de rasgos insinuantes a veces sutilmente cáusticos, en su caso con notoria poeticidad popular de alto vuelo. Ninguno de ellos dijo: «Vamos a insertarnos así en el movimiento tal o cual».

Todo el mundo sabe que el denominado Movimiento de la Nueva Trova fue posterior y por determinadas coyunturas; y luego, en otras circunstancias se disolvió más o menos en *fade out*, por así decir. Sin embargo, ahí está, supervivo, todo lo que significó como ruptura y continuidad dentro de la tradición cancionístico-musical cubana, su repercusión en tiempos actuales en el ámbito de las contradicciones sociales, políticas y culturales de nuestro país y de este con el mundo.

En esa permeable membrana de intensa simbiosis de lo trovadoresco uno puede encontrarse, asimismo, con el guitarrismo, lo soneo-guaracheo, el sentido crítico-cáustico, y, a ratos, el melodismo montuno o incluso lírico intimista de Pedro Luis Ferrer, la sutil penetración expresiva de Noel Nicola o Vicente Feliú, la señal épica, alternante con la agudeza punzante, de Sara González; la postura más aleatoria —que incluye versos o letras muy simbólicas, a veces de cierta oscuridad y/o penetrantes imágenes críticas— junto a variables y aglutinantes mezclas musicales de Santiago Feliú y posteriores generaciones, con los aires de nostalgia ambiental, la sutil profundidad crítica y los matices músico-hibridantes de Carlos Varela, de Frank Delgado o Vanito, e incluso la oscilación entre crónica casi filosófica, lo amoroso cotidiano, la desacralización de valores de un sector de creadores-trovadores muy jóvenes, que se sustenta musicalmente en hibridaciones importantes de lo cancionístico y lo «roqueao-sonero-pop», que deviene —de hecho— una retoma no directamente consciente de ya citados procesos musicoculturales históricos profundos y de continuidad con rupturas.

Por todo lo aquí argumentado, digo ahora, para retomar el sentido inicial de la pregunta, que la referencia al medio o la participación en la problemática social desde la música y el verso —en cualquiera de sus vertientes— no es marginal, ni casual, pero tampoco *a priori*, sino desde la trama de vivencias, tradiciones y rupturas. Salvo por confluencias de una u otra índole, no necesariamente se piensa eso de antemano, con independencia de que, históricamente o en etapas de la actualidad, se den circunstancias que propicien o acentúen posiciones, posturas, corrientes concretas, participación o alusión social más o menos directa o indirecta.

**Rafael Hernández:** Pasemos al segundo problema, ¿en qué medida han cambiado los discursos de los géneros populares, sus temas y sus enfoques durante los últimos diez, quince años?

**Margarita Mateo:** Me voy a circunscribir a las manifestaciones de la trova que, efectivamente, arranca desde fines del siglo XIX con una tradición muy marcada de vinculación con los problemas sociales y políticos de su propia época. Creo que la canción trovadoresca forma una tradición que va a ser retomada por creadores posteriores, y en la cual, sin dudas, existe ese vínculo con lo histórico.

Refiriéndome concretamente a la segunda pregunta —el cambio de discurso en los géneros populares—, en la Nueva Trova se ve de una manera muy clara cómo, a partir sobre todo de fines de los 80, del derrumbe del campo socialista y de todos los acontecimientos que tienen lugar, hay, efectivamente un cambio de discurso, en especial, durante la década de los 90.

He estado oyendo algunas canciones de esos años, y me parece que al igual que en otros momentos, la trova ofrece un testimonio de las contradicciones y de los disímiles sentimientos que surgieron en el país durante la década pasada. Uno de los temas que aparece reiteradamente en esos creadores, con muchos matices y distintos enfoques, es la desilusión, el desencanto ante el fracaso de un proyecto social, al menos en las aristas idílicas en que había sido planteado inicialmente. Hay canciones muy fuertes en ese sentido; pienso en una que para mí es casi emblemática, «Como los peces», de Carlos Varela, en la cual él acude a una tradición trovadoresca —a esa canción también paradigmática de la música cubana que es «Lágrimas negras»—, y la vincula con la realidad del momento y su particular sentimiento ante la fe que se está perdiendo, por decirlo de alguna manera.

Lo mismo sucede con Santiago Feliú, un autor bastante oscuro en sus textos. Tiene una canción que se llama «La ilusión», que alude directamente a ese problema. Son muchos los ejemplos, pero pienso en uno que, incluso en la forma de expresar ese sentimiento de frustración, realiza como una especie de juego con el modo en que se trabajó el tema de la defraudación republicana a inicios del siglo xx por algunos trovadores: la idea de que si los héroes volvieran a vivir, qué harían ante las cosas que están pasando. Han terminado las guerras de independencia y el proyecto que se logra construir en la nueva república es otro muy diferente del martiano. Muchas canciones lo reiteran; es un *leit motiv* en la trova tradicional: «si Maceo volviera a vivir, de seguro otra vez se muriera», «si Martí otra vez a su patria contemplara, la vergüenza lo matara», etc. Frank Delgado —que es el ejemplo que quiero citar—, dice en «Quinto centenario gallego»: «Si Maceo resucitara y va a entrar al Sol Meliá, yo creo que se arma otro Baraguá»; es decir, está retomando un *leit motiv* tradicional, aplicándolo a otro contexto y, por supuesto, el análisis que hace de la situación en el texto de su canción es mucho más amplio y no se limita a este juego con un motivo de la trova tradicional. Ese disco, *Trovatur*, abre en sí mismo una serie de temáticas en torno a los disímiles problemas que se están viviendo en los años 90.

También hay muchas canciones que hacen evidente esa sensación de desamparo que, de alguna manera, se sintió entonces; desamparo por la misma realidad social, por la crisis económica, por las dificultades con el comercio y el intercambio con el resto del mundo; o sea, la isla sola. Hay otro texto, nuevamente de Carlos Varela, «Robinson», que da la idea del aislamiento, el hombre solo en la isla, muy referido a la condición insular de Cuba y de su aislamiento por el bloqueo, y en ese momento también por la caída del campo socialista.

En cuanto a otros temas, son muchos los ejemplos de la forma en que la trova aborda diversas problemáticas sociales: la prostitución, la emigración —uno de los temas más trabajados—, que se vuelve muy intenso y desgarrador en la década de los 90, cuando se producen determinados éxodos masivos, emigran grupos de sectores sociales que no habían sido los típicos de la emigración. Eso produce una ruptura y una crisis también en los que se quedan en la Isla. Hay muchísimas referencias a ese tema, desde distintos puntos de vista, en la Nueva Trova. Los problemas de la crisis económica, enfocados en muchas ocasiones mediante un costumbrismo que narra la vida cotidiana, destacan distintos elementos de la realidad social: el apagón, la marginalidad, la delincuencia; hay que luchar, hay que sobrevivir, y a veces no de las maneras más lícitas. Esto a veces no es un tema que se aborde como tal, pero son pinceladas que van apareciendo en los distintos textos y que también forman parte de ese paisaje que va ofreciendo la trova a través de sus

textos. Estaría también la acentuación de las desigualdades sociales como algo nuevo en los años 90; esas diferencias sociales que se hicieron muy agudas, y que se constatan desde el simple nivel del barrio y pueden conducir hasta otro tipo de reflexión más profunda.

Hay otros temas menos tratados, pero igualmente presentes, como el del racismo, que aparece en pocas ocasiones, pero aparece; el problema de la homosexualidad también está reflejado en algunas canciones. No son temas, efectivamente, sobresalientes o destacados; pero sí presentes, igual que la problemática de la mujer, la crítica al machismo. En el caso de la trova —y aquí incluyo a las distintas generaciones de trovadores que están componiendo en los 90— creo que sí hay un nuevo discurso que refleja la complejísima problemática de estos años, las angustias, los desasosiegos. Hay cambios de perspectiva, cambios de enfoque y se tocan temas álgidos y conflictivos que de algún modo reflejan el sentir de los trovadores ante los cambios vertiginosos que tienen lugar desde finales de los años 80.

**Joaquín Borges Triana:** En esencia, comparto la mayoría de los criterios de los demás participantes. Quizás habría que acotar que, en el caso de los cantautores que Maggie menciona —básicamente Frank, Santiago, Carlos—, vienen de una promoción de la generación de los 80, muy marcada por la vocación sociológica. Se suele hablar mucho de lo que representaron, de lo que significaron las artes plásticas como motor impulsor del renacimiento del arte cubano en los 80, pero creo que también en ese carro se montó esa promoción de cantautores.

En los años 90, desde mi perspectiva, sobre todo en la primera parte, hay un cierto renunciamiento a esa vocación sociológica, dado por muchas cosas. En primera, por los encontronazos que se producen entre creadores e instituciones, de los cuales también participan determinados exponentes de esta promoción musical. Ahí ocurre lo que he dado en llamar una suerte de vaciamiento de eticidad. Aunque hay temas que uno puede ver en algunos discos que mantienen esa profunda vocación de abordar asuntos problemáticos, de problematizar, no creo que fuese la norma de la nueva canción. En algún texto he escrito que ese tipo de bandera la recogen, en esos años, los raperos, que vienen a poner sobre el tapete de la discusión, del debate público, asuntos como los problemas raciales. Estoy pensando, por ejemplo, en un disco de Primera Base, *Igual que tú*, y en una canción como «Malcolm X».

De cierto modo, ese discurso inicial del mundo del rap de comienzos de los 90, que trae estos asuntos y hereda esa vocación sociológica, estuvo, en algunos momentos, demasiado influido por el pensamiento afronorteamericano y por determinados enfoques a veces exagerados en relación con el problema cubano y específicamente con el de la población negra.

Habría que apuntar también que en este cambio en el discurso incide, básicamente, la introducción entre nosotros de algunas leyes del mercado. Si uno ve los discos que hicieron en los 80 varios cantautores y los compara con los de los 90, va a comprobar que estos buscan un elemento de mayor universalidad en los textos, en lo que quieren decir; porque justamente están abriéndose ya al mercado internacional. Si Carlos Varela, en una canción como «Tropicollage», podía hablar de una realidad de los años 80, como aquello de dar «cinco por uno», ese tipo de mensajes no es del todo comprensible para el mundo, por eso se van a temas mucho más universales.

También pasa que la perspectiva, en algunos textos, cambia hacia asuntos más inmediatos, y no con una mirada más hacia el horizonte y el futuro. Estoy pensando, por ejemplo, en un disco como *24 horas*, que ya el título solo te lo está apuntando, es un acercamiento hacia el problema muy del ahora mismo, del presente.

En el caso del rock se da un fenómeno muy interesante; las fronteras entre lo que fue la trova y el rock se van destopografiando, y a veces uno está en presencia de músicos, de bandas, que uno no sabe si es un trovador acompañado de una banda de rock o una banda de rock que recibe influencias de la trova. Y eso genera

un discurso —desde el punto de vista textual—, con una alta poesía; incluso se asumen temas de carácter religioso con metáforas sacramentales; pienso en un caso como el de Iván Latour con el grupo Havana, en ese formidable disco que es *Puertas que se abrirán* y una canción como «Cristo, nueva fe», que uno puede discutir sobre si es religiosa o anticlerical, justamente por la ambigüedad del texto. En esta —para mí— maravilla de pieza los enunciados no son lo que pudiera decirse propiamente predicativos sino más bien alegóricos. Creo que una de las razones por las que me cautiva la canción radica en el inteligente modo en que las convenciones cristianas son adaptadas a nuestra realidad para así dimensionarla.

Hay, incluso, determinadas poéticas —también dentro del campo del rock— que heredan elementos de un discurso tan distante del nuestro como la magia negra, los textos satánicos, en respuesta a ese tipo de discurso otro de carácter católico y cristiano. Pienso en una propuesta como la que hace Mefisto, en Holguín, y un disco como *Carpatian tales*. Se da un fenómeno muy interesante: algunos empiezan a hacer sus materiales en inglés, justamente para abordar problemas de drogadicción, comportamientos existenciales que, en general, uno podría definir como *outsiders*, y que sin embargo son textos muy interesantes cuando se los traduce, cuando se ve de qué están hablando.

Por cosas así, desde mi prisma, pienso que en la década de los 90 sí hay un cambio de discurso, sobre todo porque la etapa que vive en estos tiempos la música cubana, y pienso que en general toda nuestra cultura artística, es de carácter transnacional, aunque a la par se refuerza la identidad. Concuero con varios de los tópicos acerca de los que hablaba Maggie; el tema del exilio, de la emigración, es un asunto muy recurrente hoy en la música de la más joven generación. El exilio, mirado tanto desde el punto de vista del que está en Cuba, como del que se va. Pienso en discos que ya te lo están indicando, como el último de David Torrens, *Ni de aquí ni de allá*, que, con una poesía particular, apunta hacia ese tipo de fenómeno. Pienso en una canción como «Fueron al sur», de Ihosvani Bernal, o en un disco como *Nubes*, de Carlos Varela —que es una obra conceptual sobre el tema de la emigración—, o en *Nómada*, de Adrián Morales, que en dicho álbum aborda el asunto no solo como un problema cubano sino de carácter universal.

El tema del lesbianismo, que en los años 80 no aparecía, hoy empieza a aflorar también dentro de la poética de algunos de estos creadores. Ahora hay un disco de una cantautora e instrumentista nombrada Yusa, pronto a salir en el sello inglés Tumi Music, y en él aparece una canción hermosísima, titulada «Flash», que aborda esa otra manera de asumir la sexualidad por parte de la mujer. En fin, los temas, evidentemente, son muchos. Subrayo, sobre todo, esta idea: hay un cambio entre lo que acontecía del 90 al 95 —muy marcado por la irrupción del Período especial—, y lo que ha venido aconteciendo de entonces acá.

**Rafael Hernández:** Joaquín, cuando tú hablabas hace un rato de vaciamiento de la eticidad, ¿te estás refiriendo a un abandono consciente de temas sociales, o a otra cosa?

**Joaquín Borges Triana:** Me estoy refiriendo justamente a eso, a un abandono consciente de temas sociales por el diferendo que se produce entre instituciones y creadores a comienzos de los noventa en cuanto a los niveles de permisividad que se le otorgaba al arte como expresión de la conciencia social. Recuerdo, por ejemplo, lo sucedido con un proyecto que ha marcado la música de la más joven generación entre nosotros durante los años 90, el grupo vinculado a lo que se conoció de inicio como Habana Oculta y luego como Habana Abierta, entre los años 90-91, se produce una incomunicación entre determinadas instituciones del Ministerio de Cultura y algunos creadores como los de este grupo. Ahí tiene lugar un cierto divorcio entre las dos partes y, en aras de tratar de reinsertarse dentro de los espacios oficiales —que siempre ha sido la voluntad de todos estos creadores—, dejan de asumir ese

tipo de canción problémica que caracterizó a la trova. Cuando uno revisa la discografía de esos años, es muy difícil encontrar temas que se fueran más allá de preocupaciones de carácter intimista, de un discurso introspectivo. A veces esto obedece a un cambio en la forma, porque en determinados momentos a través de un juego paródico, de un discurso que apela a los elementos lúdicos, también se toca el tema social, pero desde otra perspectiva.

**Waldo Leyva:** Estoy básicamente de acuerdo, tanto con Joaquín como con Maggie. Todo el desencanto de los años 90 no es un problema solo de la canción o de la trova. Eso está, de alguna manera, prácticamente en todas las manifestaciones artísticas. A los 80 siempre los recordamos como la década de la plástica, pero una lectura cuidadosa de la poesía de esos años nos va a demostrar esas mismas preocupaciones. También la poesía de los 90 va a estar, de alguna manera, preguntándose constantemente hacia dónde fuimos, qué pasó, qué hacemos ahora o si volvemos a los años 60 para reemprenderlo todo de otra manera.

Se ganó una dimensión en la canción, en la poesía, se ganó una dimensión significativa en la cultura del país; una visión hacia adentro. Era una pregunta que nos hacíamos a nosotros mismos. Yo también lo dividiría en dos momentos: los primeros cinco años cuando esta angustia era esencial, auténtica; no quiero decir que después no lo fuera, pero hasta ese momento salía como una necesidad raigal de expresar lo que se estaba sintiendo.

No solo fueron las instituciones —la mediación de las instituciones—, también fue la mediación del mercado. Hay mucha gente que descubrió que los temas de la decepción y de la desesperanza se convirtieron en una mercancía importantísima; eso vendía novelas, poemas, canciones. Es importante empezar a arañar por ahí, descubrir, desbrozar el camino para encontrar lo mucho de auténtico que hay, pero también para no dejarnos engañar por una cantidad de angustiados superficiales, de hijos de papá que nunca pasaron ningún trabajo y que empezaron a sentir angustia; o de muchachitas que nunca vivieron en la marginalidad y escriben novelas marginales. Lo cual no quiere decir que estoy proponiendo una literatura vitalista. Sé que ustedes entienden a qué me refiero.

Hay que desentrañar bien el marginal de verdad, el que fue marginado en todos los sentidos, desde el punto de vista social, racial; que lo sintió y lo está expresando; y el que lo asumió como asunto, como tema, por la posibilidad de un mercado.

**Roberto Zurbano:** Quiero retomar ese concepto de lo transnacional que estaba manejando Joaquín, porque a finales de los años 80, hubo un proceso de renovación en la cultura cubana, de apertura, en los términos de la creación y sus espacios, que fue un tanto coartado, inhibido, por la falta de diálogo institucional. Es un gran momento de creación en términos artísticos, se puede encontrar una gran bibliografía que conversa sobre esta renovación, estos cambios, esta apertura, este crecimiento de la cultura cubana.

Es un momento que tiene que ver con lo transnacional, y que no fue entendido. Se pierde el diálogo cultural en ese momento; se pierde el debate, la tremenda efervescencia polémica del debate y de crítica que existió en La Habana en los años 80. Desde 1984 hasta el propio año 1990, se conversaba y debatía muchísimo en todas partes. Eso en los últimos cinco, diez años, es casi imposible verlo como se vio entonces. No había tantas publicaciones como ahora, no había tantos espacios de discusión como ahora, pero había una efervescencia de espíritu creativo. A mi juicio, eso tiene que ver con el diálogo, que ya se estaba efectuando, de Cuba con el mundo, el diálogo de una nueva generación, la que nace en los años 80. Esta década es un parte-aguas, donde comienza un proceso cultural diferente, no bien entendido por algunas instancias de la política cultural, de la institucionalidad oficial. Esto tiene que ver no solamente con la recepción de la salsa y del rap —de los que he estado más cerca—; sino también con el rechazo de algunos a la cultura popular.

En un momento determinado, lo que más se promovió fue la Nueva Trova, que tenía un programa de televisión fijo, que siempre estaba ahí; que tuvo una promoción y un apoyo oficial tremendo, y se marginó, de alguna manera, la cultura popular.

En los años 90 emerge el discurso de las grandes orquestas, que estuvo un tanto soterrado; otra vez se escucha a Elio Revé, a Pachito Alonso, a los Van Van. Por supuesto, la reina de todo esto es la músicaailable; se vuelven a abrir espacios para bailar en la ciudad —muy pocos, dos o tres, pero existen—; los músicos comienzan a tener un nuevo diálogo con su público, con sus receptores, con los bailadores.

No estoy jerarquizando; puedo hablar de Adalberto Álvarez o de Irakere con los que la gente bailaba en el Salón Mambí. Nace NG La Banda. La gente quería bailar con esos grupos, y en la mayoría de los coros de sus canciones está la expresión más popular, y a veces la más marginal. Ahí comienza otro grado de resistencia institucional, que tiene su definición mejor —como diría Lezama—, en agosto de 1997, cuando cae aquella sanción sobre la Charanga Habanera, por su actuación en el concierto de La Piragua, durante el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. Ahí se expresaron —por ejemplo, en las páginas de *El Caimán Barbudo*— algunas actitudes de desdén hacia la cultura popular cubana. Esto se produce en un contexto de repunte del prejuicio racial, y de incremento de la estratificación social en Cuba, y la discusión sobre si los salseros tienen dinero, y si están dominando cierto mercado y cierta imaginaria popular.

Vinieron todos aquellos fenómenos: la discusión con NG La Banda, etc. Recuerdo aquel artículo de Danilo Orozco que salió en *La Gaceta*: «Échale salsita a la cachimba», que fue uno de los artículos más esclarecedores sobre ese fenómeno. Eso tiene que ver con falta de diálogo, con el desdén a la música popular, a lo más popular; y también con que esta música ya se está moviendo en un lenguaje transnacional, donde el mercado ocupa un lugar importante, pero no el único. Y tiene que ver con el vaciamiento ético o la desilusión o el desencanto, como se ha dicho; algo palpable en la mayoría de las letras de estos grupos de salsa. Están expresando el sentimiento de un sector social con poco acceso a los dólares, con poco acceso a lugares de turismo. Eso es lo que creo que provoca un cambio en las letras de la salsa.

Por otra parte, nace un fenómeno nuevo que tiene que ver, en Cuba, con el mundo del rap, que ya venía caminando; si uno va a buscar, hay antecedentes en lo que hizo José Luis Cortés (el Tosco), en lo que había hecho X Alfonso, en lo que se había propuesto Gerardo Alfonso en algún momento; en fin, como movimiento, comienza a consolidarse sobre los 90, en el 94, 96. Por suerte, el grupo promotor del rap, el Grupo 1, que dirige Rensoli, se encargó de hacer un festival, y pudo promover a la mayoría de estos grupos que andaban por ahí. Eso se logró al principio, a pesar de una tremenda resistencia; era como hacer algo clandestino. Hubo un momento en que la Asociación Hermanos Saiz se ocupó de eso; me tocó a mí entonces esa tarea, y a partir del 95 o el 96, nos empezamos a ocupar de esos festivales, y a incluir a toda esa gente que andaba haciendo cosas en toda la ciudad de La Habana. Ya para los otros festivales nos enteramos de que la cantidad de grupos formados en todo el país era astronómica.

En las letras del rap no sucedía entonces lo de la Nueva Trova de los 60 o los 70, que se decían las cosas con un gran nivel de elaboración textual, con un altísimo lirismo. Hay mucha dureza en las letras del rap, relacionadas con la crudeza de los años que se estaban viviendo —92, 93, 94—, que fueron terribles en Cuba. La mayoría de los grupos de ese movimiento nacieron en un lugar tan árido, tan en el diente de perro como Alamar. Nacieron en la cultura del «camello», bajo cierta dureza, cierto lenguaje agresivo. Los primeros improvisadores de rap que vi, los vi siempre en el «camello». Iban improvisando, y yo me decía: «son rumberos»; después

oía bien y decía: «No». Después los vi en los primeros festivales de rap que se hacían en Alamar, con una gran cantidad de público.

Estamos ante otro fenómeno musical, muy común en Cuba: la apropiación de algo que viene de afuera, y la transculturación, la elaboración, la tropicalización de ese fenómeno hasta hacerlo cubano. No quiero decir que todo el mundo lo logre.

En el año 96 había en Cuba unos trescientos grupos de rap; no sé cuántos han quedado en el camino, pero podía darme cuenta de que ahí estaba sucediendo algo importante. No sucedía entonces lo de ahora: raperos en un programa de televisión; era inconcebible. Ahora uno ve no sé cuántos grupos de raperos en programas televisivos, que, por supuesto, no siempre son los mejores ni mucho menos, sino lo que puede pasar por televisión, por la radio, lo que puede ser usado, comercializado fácilmente sin tanta resistencia; porque los que se venían expresando mejor, los de verdad —estaba Irak, Obsesión, Primera Base—, no salían al aire.

En cuanto a las letras, estamos en presencia de verdaderos etnotextos. Eso tiene que ver con que el rap es como el rock, que no es solamente un género, una modalidad, sino una cultura que engloba no solo el fenómeno musical, sino que va más allá: es la manera de saludarse, de caminar, de vestir. Estaban expresando ese mundo, y hay determinados cambios, aportan nuevos enfoques. Ellos no dicen lo mismo que los salseros cuando hablan de la prostitución o de la policía; cuando tratan otros temas.

A mí me llama la atención por qué siempre los raperos hacen énfasis en demostrar su cubanía y su adscripción al proceso revolucionario, cosa que ya apenas se encuentra en los trovadores, ni en los salseros, ni en los rockeros. En los últimos años hay un énfasis muy fuerte en los raperos en legitimar su condición de cubanos y revolucionarios. Me he puesto a pensar mucho en eso, y todavía no tengo una respuesta acabada. Creo que es un fenómeno nuevo, un proceso que ha comenzado.

**Rafael Hernández:** Zurbano ha tocado, a través de una andanada de problemas, la tercera interrogante que quería proponer al panel. ¿En qué medida estos géneros populares a que estamos haciendo referencia logran, de una manera eficaz y culturalmente valiosa —en un sentido profundo de la concepción de lo cultural— recuperar una reflexión sobre la sociedad, un acercamiento a los problemas de la sociedad? En buena medida, Zurbano ha expresado una serie de tesis fuertes, en relación con esta problemática. Le pediría entonces, a los otros miembros del panel, que tomaran posición en relación con esto.

**Danilo Orozco:** Creo que hay algunas precisiones y, a veces, confusiones; lo mismo con respecto al carácter de lo que podría ser un modo o «manera cultural», o en cuanto a la «crudeza descarnada» o al criterio de vulgar, chabacano, o a lo que también se hablaba del mercado. Por las argumentaciones que di antes, no pienso que las manifestaciones más importantes (más o menos controvertidas) de problemas sociales y políticos, eticidad, etc. tengan que ver siempre y necesariamente con lo que estamos llamando «lo lírico-metafórico, el melodismo intenso o lo sublime-excelso», si se quiere. Esto es falso, una especie de prejuicio raro. ¿Por qué? Porque los más grandes trovadores históricos —como ya señalé— que de alguna manera fueron modelos para muchos de los que iniciaron y prosiguieron luego la Nueva Trova, como antes dije representaban vehículos de conexión entre manifestaciones y estilos dispares, incluso mezclas enmarañadas y hasta piezas rituales, o venido el caso, se manifestaban como unos «bandidos» (es un modo de decir), en el sentido de genuina crudeza desmontadora o satírica según la naturaleza de la pieza; es decir, cuando la circunstancia lo demandaba y había que serlo y hacerlo.

Aquí están las grabaciones —inusitadas e increíbles, por los falsos esquemas que se tienen de ellos como líricos cuasi santos o del gracejo «ingenuo» en los sones, ya sea en Corona, Matamoros, y otros, con cosas muy parecidas a las que a veces le han criticado a José Luis Cortés (El Tosco) —«la muy salá..., mamarracha,

mamarrachá...», por ejemplo. A veces perdemos de vista que todas estas expresiones, que en otros casos podía incluir un latigazo irónico o satírico-burlesco a una situación político-social o del hacer cotidiano, habría que referirlas a un momento, a un contexto y a una función; y, por supuesto requieren habilidad para el uso del «látigo agudo» que en ocasiones falla; el creador puede perder la perspectiva de a quién se está dirigiendo, en qué medio y en qué momento.

Matamoros tiene igualmente «horrores» escritos en algunas de las cuartetas de «El que siembra su maíz», pero nunca las grabó. Él era muy bicho para saber lo que podía y no podía grabar en la RCA Víctor, o pasarse por la radio en aquella época (con la censura de una bien rancia Comisión de Ética y Moralidad, que existía entonces) o, aun cuando no le aplicaran censura, decidir él mismo si procedía o no en tal o cual coyuntura o lugar, no solo por cualquier circunstancia sociopolítica, si fuese el caso, sino además en cuanto a posibilidades de receptividad del entorno. De manera que tenía ingenio y habilidad —metido en el proceso de su medio— hasta para medir intuitivamente esos contextos y circunstancias, pero de «santo» y «lírico-ingenuo», nada.

En otro orden de cosas, tenemos que considerar la ocurrencia de fenómenos mundiales y nacionales paralelos al asunto del mercado que, en realidad, funciona con sus reglas, aunque se pueden sortear. Por otro, subrayo nuevamente la cuestión de lo lírico y el melodismo. El rap, que muchas veces es crudo y muy fuerte, en otros casos pudiera acercarse más a lo lírico y discursivo, sin renunciar del todo a lo «duro», cuando retoma ciertas tradiciones o se comporta a la inversa de lo que se esperaba; o sea, «poetizar», utilizar ciertas imágenes o aplicar referentes identitarios directos o simbólicos —por ejemplo, en algunos de los grupos más grabados— por necesidad expresiva de alto contraste, y quizás como compensación de la crudeza timbera.

También habrá que tener en cuenta el discurso deducible y más o menos representable en la letra, frente a la especificidad de lo discursivo en la música; esta tiene mayor «discursividad» cuando estamos en presencia de géneros y estilísticas cercanos a la canción, o cualquier música que contrasta arcos melódicos más pronunciados y grandes secciones con tonalidades de distintos tipos; pero los sonos, las rumbas y otras expresiones bailables o abruptamente desmontadoras, no son precisamente discursivos en su música —o lo son mucho menos en el sentido explicado—, sino bien segmentados, contrapuestos, o con sus elementos yuxtapuestos, aunque factibles de ser muy ingeniosos dependiendo del alcance del creador; en ocasiones están mezclados con elementos de la canción, a veces también «duros», y se prestan para todo tipo de expresiones. Esto es un hecho histórico —no siempre bien estudiado— aunque se intensificó más aún con las hibridaciones del songo y la timba de los 90, así como en un sector del rap con tendencia también híbrida, pero a ratos algo «a la inversa», en una especie de *parlato-slang* semidiscursivo/deslizante-segmentado-yuxtapuesto.

En cuanto a lo chabacano, vulgar o como se quiera, llamo la atención sobre un punto: ¿qué es lo vulgar y qué lo no vulgar? Habría que preguntarlo, insisto de nuevo, con respecto a la función de la pieza, el contexto y la creatividad del individuo que compone y canta. Definir lo vulgar en abstracto, sin escudriñar bien, en cada caso, la dinámica entre lo vulgar y lo popular, entre otras cosas, es bastante poco serio, aunque se hace con frecuencia.

A mí me parece que los 90, independientemente de la crisis interna, resultado de los fuertes y duros momentos, de los fenómenos controvertidos que todos conocemos en nuestro medio social, y su nexos con los convulsos fenómenos mundiales, están asimismo muy relacionados con estas circunstancias, posturas y formas de valorar, que no obligadamente se explican solo con el nivel de instrucción o la profesión que se tenga. ¿Qué se toma y qué se rechaza?, ¿qué se vuelve a adoptar y qué se

sedimenta con respecto a muchas partes poco exploradas de nuestra historia social y músico-cultural?

En otra dirección paralela, toda la vida hubo importantes incidencias de lo norteamericano en la cultura cubana y viceversa, no solo lo afronorteamericano, no solo en el siglo xx, cuando el jazz, el fox, el charleston; no fue solo entonces ni en una sola dirección.

A veces adoptamos posiciones que pueden estar muy bien intencionadas: «nos están quitando la identidad, cuidado con esto o lo otro», sin más argumentos. Todos los que clamaron intensamente sobre el «peligro» del jazz —la invasión del jazz en los 30—, se dieron cuenta luego de que no era así. Todo eso se sedimentó. Las sonoridades de las *jazz-bands* pasaron a ser una de las concreciones más extraordinarias de la música cubana, no solo a través de Benny Moré, sino también de otros creadores, autores y orquestadores, sin olvidar, insisto, la misma siembra cubana en Norteamérica desde el xix. Nadie que escuche las mejores versiones de las *jazz-bands* cubanas, desde el Benny hasta acá, puede decir que eso era (o es) una expresión norteamericana, ni acuñada por los norteamericanos, más que en su justa medida de proceso recíproco histórico.

De otro lado, músicos y colegas muy capaces y bien intencionados que han advertido reiteradamente contra el rock o el rap, sin separar calidades específicas, no solo pasan por alto la intrincada trama de procesos músico-culturales históricos, sino que, al parecer, han olvidado que el mismo filin, una de las manifestaciones más importantes de nuestro acervo, tuvo mucho que ver con el acercamiento y búsqueda de sonoridades y armonías norteamericanas, con fuentes europeas, en los años 40, al extremo de que existía un grupo famoso —el Loquibambia Swing, de José Antonio Méndez, Ómara Portuondo, Frank Emilio— que estaba en esa búsqueda, de forma creativa junto a la manera propia de decir la canción. ¿Hacia dónde se proyectó? Hacia una de las expresiones cancionísticas más importantes de nuestra historia.

A veces perdemos de vista estas realidades. El no estar conscientes de esto nos lleva —pienso yo, desde mi visión y experiencia práctica y analítica— a situaciones dogmáticas, criterios promocionales alocados, errados, arbitrarios. Creemos que estamos defendiendo una cosa y resulta otra. La misma naturaleza de la identidad no es un asunto *a priori*, sino *marcas* que tienen que ver con procesos en evolución continua, y se vuelven a nutrir, decantar y sedimentar. No perdamos esto de vista.

Todo lo expuesto en cuanto a confluencias músico-culturales interactivas, sentido de identidad en proceso dinámico, cambio y redefinición, también se relaciona con la manera en que se asume (o no) una inquietud sociopolítica, o política, en las distintas épocas, ya en la práctica social o en las letras de ciertas composiciones.

Las letras de la segunda parte de los 90 —también en las canciones— no están tan cargadas de asuntos sociales, sino de temas que pueden ser o no evasivos, nostálgicos, no pocas veces de penetraciones críticas metafóricas, o de inquietudes individuales, retomas románticas, y problemáticas desacralizantes. Pero no creo que sea solo, ni con mucho, por causa del mercado; tiene que ver también con reacciones a recargas o a criterios a veces concentrados en otra época, e incluso, en esta misma etapa, con el regreso o la retoma de ciertas letras con imágenes complicadas o «cruzadas».

No creo tampoco que la salsa —más bien la timba— se pueda ver al margen de esto en su concreciónailable. Mucha gente ha criticado la supuesta o real vulgaridad de los textos de la timba, o de alguna zona de la timba, añadiendo la duda de que si es música cubana o no. Ese es el mismo prejuicio general o visión parcial que antes analicé en varios casos, aunque ahora llevado a la músicaailable. Desde luego, hay muy diferentes clases y calidades de timberos, rockeros y raperos, por lo que no se les puede marcar a todos con un solo y simple cuño. Es un entramado bastante complejo.

Estoy de acuerdo con que el mercado, a veces, es responsable de muchas cosas no precisamente deseables, pero no solo él, sino igualmente otras incidencias adicionales que es recomendable prever. El fenómeno del Buena Vista Social Club, por ejemplo, tan manido y tratado, no se debió solo a que vino Ry Cooder, y —a partir de la ayuda, coordinación y dirección musical de Juan de Marco— puso una plata en un momento coyuntural del mundo; eso es solo un aspecto importante, pero confluyeron muchos otros factores de no menos importancia.

**Rafael Hernández.** La revista *Temas* le dedicó a Buena Vista Social Club una mesa redonda; y en el número 28 hay dos artículos más relacionados con ese fenómeno. Es un tema que ha rozado Danilo y que es casi un tema en sí mismo.

**Waldo Leyva.** Sobre la pregunta que Danilo abordó y sobre la que ya Zurbano había profundizado —o sea, en qué medida la representación de los problemas sociales que aportan estos discursos tiene una eficacia, un valor cultural—, creo que sí. No solo en la música popular, sino en la cultura cubana en general. Toda esa época, desde los 80, adensó la cultura cubana. No es la misma la novelística que salió después, no es la misma poesía la que nació después, la que se hizo en los 90, no es la misma canción. Hubo una especie de introspección, de lectura hacia adentro y también hacia fuera, que hizo que los discursos —narrativos, poéticos, psicológicos—, se hicieran mucho más complejos, más densos; tuvieran un valor de trascendencia. No quiero decir que lo anterior no lo tuviera, pero se advierte un peso específico mucho más significativo que en otro momento de la literatura y el arte. Tanto es así, que uno se encuentra con autores que hasta los 80 o los 90 eran más o menos ligeros, con una visión más lírica —no sé cómo pudiera decirlo—, y están escribiendo en los 90, con ese trastazo que nos dio en la cabeza —ese golpe en la antena, como diría Samuel Feijóo—, con mucha mayor profundidad. La gente empezó a buscar, y de ahí surgieron una literatura, un arte, una canción, una cultura de mayor calado social y humano.

Efectivamente, no hay ni malas palabras ni buenas palabras, ni vulgaridad ni no-vulgaridad. Solo hay que ver, en el contexto de lo que se está haciendo, si esto funciona o no; uno lo sabe perfectamente, y depende de la creatividad individual y del talento individual. No se puede justificar, en aras de lo popular, lo que no vale la pena. Los cubanos somos muy dados al blanco y negro; no somos capaces de ver matices, esa es nuestra naturaleza. Y entonces, o condenamos lo popular —por chabacano, desde una visión elitista—, o aceptamos definitivamente lo chabacano, desde una posición populista. Y creo que no hay que ser ni populista ni elitista; hay que tener una visión objetiva. Hay, en lo popular, muchas cosas de muy mal gusto, muy mal hechas y de muy poca calidad artística, pero hay también cosas que, realmente, son de mucho valor. También en el arte no popular —para definirlo de alguna forma— se da la misma coyuntura.

Una de las cosas que el proceso popular revolucionario hizo fue que lo que antes estaba marginado, escondido; lo que antes formaba una especie de cultura de resistencia, ya no tenía que defenderse de nada, supuestamente (después nos dimos cuenta de que tenía que defenderse muchísimo). Pero parecía que no tenía que defenderse de nada, y eso le permitió invadir todo: desde el lenguaje hasta los cisnes o los muñequitos de yeso en la pared. Todo empezó a tener, a veces, la misma jerarquía o ninguna jerarquía —llegó un momento en que empezamos a perder tanto las jerarquías éticas como otras, incluso estéticas—; y todo se confundió. Hay que decantar. Y a nosotros nos corresponde entrar a decantar; no tener prejuicio contra lo popular, desde una visión —repito— elitista, pero tampoco hacer una defensa populista a ultranza de lo popular.

Lo otro que quiero decir es que uno de los signos de nuestra, permanentemente redefinida, identidad es el hecho de asumir todo lo que venga de afuera y convertirlo en propio. Pienso que no hay cultura auténtica en el sentido dogmático de la

autenticidad; todas las culturas son el resultado de entrecruzamientos permanentes. Si nosotros nos pusiéramos a determinar qué es nuestro y qué no, tendríamos que empezar a negar hasta la pelota. Lo importante es, en ese proceso de reinención de la cultura, reconocer que tenemos la capacidad —parece que por ser una isla— de que todos los vientos que entren por cualquiera de los puntos cardinales, los asumimos y los hacemos nuestros. A veces perdemos, de verdad, signos de identidad importantes. Eso puede pasar, pues la identidad es un proceso.

**Joaquín Borges Triana:** Solo acotaría un elemento importantísimo que apuntó Waldo: la necesidad de jerarquizar. En determinado momento, a algunas personas les puede haber asustado que cierta crítica se haya pronunciado en contra de expresiones que para ellas entran en el campo de lo popular, y que otras las encontraban como expresiones de vulgaridad y de mal gusto. Eso es legítimo. Pero me parece que hubiera sido —y sería aún— importante, que tuviéramos en el país una verdadera crítica musical, musicológica. La música popular es una de las manifestaciones que menos crítica tiene. Los musicólogos escriben muy poco; incluso, muchos no usan los espacios que existen. Se ha ido creando una cantidad de espacios y no los están aprovechando. En la medida en que haya ese ejercicio de la crítica y la gente ubique quién es quién, se decantará esto, y lo verdaderamente popular se mantendrá, porque lo que no puedo aceptar es que, en aras de defender lo popular, se establezca que dentro de la timba, sea igual un músico tan excepcional como El Tosco, que Manolín. Hay que establecer los parámetros sin caer en un análisis intelectualista, sino, sencillamente, porque en música o en cualquier manifestación artística, hay que tener en cuenta la relación, en cuanto a análisis, de forma y contenido; sin exagerar ninguna de estas dos categorías, es necesario hacer ese análisis equilibrado. Si no, caemos en lo que determinados estetas hacen: defender una manifestación tan aberrante —en mi criterio— como puede ser la pornografía, con la argumentación de que no importan los contenidos, lo que importa es la forma en que estén expresados. Si caemos en ese tipo de análisis, estamos perdidos.

**Roberto Zurbarano:** Querría introducir una interrogante. Rafael preguntaba en qué medida estos discursos tienen eficacia. Pregunto: ¿eficacia para qué? Hablando de las dos discursividades que explicaba bien Danilo, la discursividad de la letra y la de la música *per se*, lo que ha hecho Moneda Dura cuando se insertó en un circuito pequeño —pero circuito al fin—, en España, fue eficaz en algún sentido, y lo es por el tipo de confrontación que pueden tener cuatro trovadores jóvenes que van a España y están tocando en un café durante dieciséis meses para ganarse una plata y para aprender. Es también el caso de un trovador santiaguero que conozco; está en Barcelona haciendo sus cosas y ha aprendido muchísimo, como han aprendido otros. Como la gente de Habana Abierta, quiero poner ese mismo ejemplo.

Por otra parte, ¿hasta qué punto la propia confrontación con grupos que han venido a Cuba en los últimos años, con muchísimos músicos importantes del mundo de la salsa, del rock, del pop —por ejemplo, el encuentro que tuvieron músicos norteamericanos con músicos cubanos donde había raperos, rockeros, jazzistas—; en otro orden de cosas, músicos sinfónicos vienen constantemente. Las preguntas ahora comienzan a ser diferentes. Insisto en lo que introdujo Joaquín: el fenómeno de lo transnacional, que empezó desde los 80. Estamos hablando de una música como la de Chucho Valdés, que siempre funcionó y nos dimos cuenta de que siempre había funcionado en un mercado mundial y en un espacio mundial.

Ahora hay una nueva confrontación, desde la cual la gente se alimenta muchísimo en cualquier lugar. Los decimistas van a Canarias, a Venezuela, y cuando regresan aquí, son diferentes.

En los años 90 hay una diferencia también en la incidencia que ha tenido la música cubana —lo más popular o lo más divulgado— en el extranjero y en otros

músicos cubanos que están fuera. Uno ve el disco, por ejemplo —esto puede resultar muy polémico—, de Gloria Estefan, *Mi tierra*, y se da cuenta de que es absolutamente diferente en su discografía. Es un disco eminentemente cubano; ¿qué está sucediendo aquí? Porque esta mujer no es Celia Cruz, que también está cantando ahora una canción de Cándido Fabré y otra de Pedro Luis Ferrer. Uno se pregunta: ¿qué está sucediendo en los 90 y ahora?, ¿hasta qué punto esa incidencia, ese intercambio, está provocando cosas nuevas?

Uno oye un texto de Havana, el grupo de Iván Latour, o los textos de Amaury Pérez, por ejemplo, o «Mañana me voy pa' Cuba», que toca Habana Abierta; o Kelvin Ochoa, que hizo un concierto hace poco en La Habana, y se puede encontrar con más autores; y se hace la misma pregunta. ¿Qué ha pasado con la música de Donato Poveda, cantando con Stefano, el colombiano, en Miami? ¿Qué está pasando con la música de Orishas, donde hay una reconceptualización de elementos identitarios cubanos, que van provocando un intertexto? Los mercados, lo transnacional, provocan otras interrogantes y rompen todos los mitos, todas las ideas que tenemos de la música y de la eficacia.

Y la última pregunta, ¿qué valor cultural tiene? Hay un valor cultural muy problemático, donde, por supuesto, la crítica tiene un papel que no acaba de cumplir. Los estudios musicológicos, los acercamientos más especializados, el debate de todos estos fenómenos en las publicaciones, la circulación de esas ideas, lo que piensa el receptor, lo que piensa el disquero, lo que piensa el propio músico, no se acaban de hacer visibles en los tantos espacios, por lo menos editoriales, que hay en Cuba para este fenómeno. Entonces, es mucho más problemática la situación que tenemos hoy con la música.

Hay un alto nivel de expresividad de la realidad social cubana en estos momentos, también muy contradictorios a esos niveles. Porque una discursividad dura, auténtica, a veces machista, de un raperero, y una sensibilidad lírica, a veces evasiva, de un trovador hoy en Cuba ¿cómo se valoran? Creo que es muy problemático el campo cultural ante el cual estamos.

**Rafael Hernández:** El panel se ha extendido mucho sobre un problema muy complejo; no es todo lo que se puede discutir acerca de los géneros de la música popular cubana; son solamente estas tres preguntas que les hemos sometido. Para mantenernos dentro de este límite, ya suficientemente amplio, del problema —no del océano de la música popular y de todas sus posibles aristas—, queremos que el público se sienta libre de hacer preguntas y comentarios, tomando en consideración el tiempo.

**Dimitri Prieto:** Primero quiero darle las gracias a Joaquín Borges Triana por mencionar un proyecto tan espléndido como Habana Abierta; a mí me parece que es un paradigma que todos debemos tener en cuenta para estos tiempos. Quiero plantear también el problema de la recepción de Habana Abierta y de ese público que tiene en Cuba y, sobre todo, el carácter minoritario de ese público. Este paradigma que es Habana Abierta puede brindar también determinadas claves para el análisis de la llamada chabacanería, de cómo discursos aparentemente vulgares, son asimilables para contenidos más conceptuales.

Si nosotros analizamos su canción —para mí genial— que se llama «Divino guión», y la frase: «Habana Abierta te lo trae de...», y la comparamos con cualquiera de la música popular cubana que han sido acusadas de chabacanas, nos damos cuenta de que estas son ingenuas.

En el campo cultural cubano, sobre todo en la música, hay que tener en cuenta al público no solo como mercado, como portador de determinados recursos, sino también como un fenómeno social complejísimo, y creo que la crítica no siempre asimila correctamente ese fenómeno del público de las canciones de la música popular cubana.

**Rodolfo Rensoli:** Lo que estaba reflexionando, en el tiempo en que el panel iba hablando, es lo siguiente: los estudios musicológicos, para tratar de acercarse a la crítica que tanto demandaba Zurbano —o sea, tener eficacia—, no deben abandonar lo sociológico, sobre todo en los últimos tiempos. Todas estas series de fenómenos están muy ligadas a culturas emergentes, con características propias en su manifestación. Yo, por ejemplo, aún no he rebasado el golpe en la antena. Hay que profundizar en el significado de los términos. Borges Triana hacía referencia a una comparación entre un músico como El Tosco y El Médico de la Salsa; creo que hay un punto de contacto entre los dos. El Médico es, más que un cantante, un fenómeno. Hay una serie de tipos parecidos que son más que fenómenos musicales, *fenómenos*, que tienen que ver mucho con lo sociológico.

**Joaquín Borges Triana:** El comentario que hacía Dimitri es bien interesante. Básicamente, para todas estas manifestaciones dentro del complejo de formas musicales, que yo suelo llamar —por ponerle un nombre— música cubana alternativa, y que abarca la canción cubana contemporánea, el rock, el hip-hop, el público llamado a poder consumir ese tipo de propuesta es el nuestro, que puede entender los guiños que, en muchos momentos, le están lanzando en los textos. La prueba está en que muchos de esos materiales, cuando se han tratado de vender internacionalmente, muy pocos han logrado tener una verdadera realización comercial. Todo el mundo sabe que la timba nada más que ha funcionado entre nosotros. El público que la consume, básicamente es este de acá. Pero aquí vuelve a aparecer la oreja peluda del mercado, la condición de que el cubano promedio que sigue ese tipo de música no puede comprar un CD en quince dólares. El día en que el peso cubano se fortalezca y la gente pueda participar tanto en la oferta como en la demanda, ese mercado va a ser comercialmente muy interesante. Hay que ver cómo se llenan los conciertos. Básicamente, hoy estamos participando en ese tipo de propuesta no en la demanda, sino solo en la oferta. Y de eso se han dado cuenta determinadas instituciones, empresas, grandes disqueras, que empiezan a poner los ojos en Cuba.

**Margarita Mateo:** En cuanto a la eficacia cultural de estas expresiones musicales, el problema es que prácticamente no hay difusión; sobre todo de las nuevas manifestaciones. Hablando de la trova —que, como se ha dicho, tuvo un apoyo oficial, al ser un movimiento creado por la UJC en los años 70—, actualmente son escasos los espacios que tiene a su disposición. Me imagino que con el rap será peor, porque es una manifestación más nueva y más agresiva en algunos sentidos.

La gente no tiene los equipos, que son carísimos, para oír esa música, no tiene el dinero para comprar los CD, no ponen las canciones en la radio, no las ponen en televisión, no hay muchos espacios de reunión establecidos. Entonces, ¿dónde está la eficacia de esa música o de ese discurso? Creo que hay una especie de asfixia de difusión, promocional, que afecta, sobre todo, al público interesado en esa música.

En el caso de la trova, ha habido algunas iniciativas importantes, como las del Centro Pablo de la Torriente Brau, que ha abierto un espacio; también debe tomarse en cuenta que cada manifestación tiene un público específico. Los trovadores cantan sus canciones. No siempre son magníficos intérpretes, pero existe una tradición trovadoresca que establece que a quien le guste esa música pueda pasar por alto que, a lo mejor, el intérprete no tiene las mejores cualidades vocales. Pero como es el autor de la canción, hay una intención en el modo de interpretar su música que es apreciada por el receptor. Afortunadamente, al menos en el caso de la trova, se han abierto esos espacios, *A Guitarra Limpia*, *Puntal Alto*; han salido también algunos discos —que no sé si los pasarán por radio— como *Trov@nónima*, que recoge un grupo de canciones hechas por trovadores jóvenes, anónimos hasta cierto punto, provenientes de distintas partes del país, desde Pinar del Río hasta Santiago. Esa es

otra cosa: estamos hablando de La Habana, aquí están las mayores posibilidades de difusión, ¿qué dirán los que viven en Santiago o en Aguada de Pasajeros?

Me pregunto qué pasa. Esa es nuestra propia música, es parte fundamental de nuestra cultura, no es un producto importado sino una creación nuestra, sin embargo, no se oye. ¿Cuál es, entonces, la forma de oírla? No existe, porque no hay un programa de radio, por ejemplo, para la trova. Hay, en este país, público suficiente como para oír, y músicos suficientes como para llenar un programa de trova a la semana; no ya por la televisión, sino por la radio. No existe.

Con el rap debe pasar lo mismo. Yo oigo hablar del rap y es casi una entelequia, porque, ¿dónde lo oigo? No sé. Yo me cuestiono la eficacia de estas expresiones musicales en nuestro contexto cultural más inmediato.

**Danilo Orozco:** Hay un círculo vicioso, diría que «diabólico», en el sentido que se ha dicho otras veces. Se maneja lo siguiente: hay que poner lo que pega, y pega lo que pongo. Partimos de entelequias continuas con estos lemas, y, en la realidad cotidiana, se asumen también encuestas que prácticamente lo único que hacen es poner en números lo que ya se sabe por experiencia o intuición. No pocas veces, a las estadísticas de esa índole se bautizan como estudio «científico» o algo parecido. Es lamentable que así se opere en muchos casos, y resultará fatal mientras no se logre ir rompiendo o penetrando en buena parte de esos «puntos diabólicos» con vistas a remover horizontes culturales.

Tampoco creo que sea posible resolver eso con firmas de convenios interinstitucionales que, al menos —como han sido mayoritariamente—, en el mejor de los casos solo resultan, hipotéticos o casi filantrópicos, ya que, por lo general, poco instrumentan acerca de la dinámica práctica de realización y proyección, mientras, por debajo, muchos campean por su respeto en sus mañosos y dudosos intereses. Ni siquiera digo que hay que eliminarlos por decreto, ni arremeter contra esto o lo otro, sino procurar la estabilización de una potente, creativa y efectiva dinámica interna decantadora, desde luego bastante difícil de lograr.

Sobre la inquietud de Dimitri, acerca de que no se toma en cuenta el público, aclaro que sí se ha tomado en cuenta, al menos por un grupo de nosotros, e incluso se ha investigado concienzudamente acerca de la subjetividad receptiva, entre otros aspectos, y su repercusión en la práctica músico-cultural, los procesos identitarios cambiantes y en logros promocionales. Lo que pasa es que no se divulgan ni a medias, y menos hay intento serio de conocerlos a fondo, aplicarlos y generalizarlos. Yo mismo me he dedicado a esto durante muchos años pero en círculos, grupos o sectores sociales muy limitados.

En otra dirección se encuentra la vertiente de la crítica musicológica que tanto se reclama y hoy no ha sido la excepción. Primero, el espacio no está tan al alcance como se ha dicho, porque debe recordarse la leonina explicación que dan los medios de prensa más cotidianos para justificar al personal que tiene en plantilla. Pero eso tendría relativa fácil solución sin atentar con dicha plantilla, si al menos se tuviera el propósito de alternar sistemáticamente las reseñas periodísticas habituales (algunas buenas otras no tanto), con las de los especialistas.

No creo que se pueda discutir en serio que tal estrategia no sería posible de convenir de manera estable; pero lo que se palpa es muy poca voluntad en los medios para que eso se plasme con sistematicidad, y tener entonces un discreto, pero más equilibrado, espectro de valoraciones en la prensa diaria, lo que ayudaría a sedimentar escalas de valores músico-culturales sobre un amplio abanico de opciones.

Aun cuando en muchas partes del mundo hay columnas críticas profundas en la prensa diaria, ya que en nuestro medio resulta tan difícil, se podría estabilizar otra vertiente de crítica especializada en algunas de las revistas más o menos idóneas ya existentes —*Clave, Salsa Cubana, Música Cubana*, etc.—, pero mucho se habla y

poco se acomete porque es pobre, cuando no ausente, el propósito efectivo y su *modus operandi*.

Lo otro que en ocasiones se dice, tiende a ser pura retórica evasiva: que si los musicólogos somos difíciles, muy «técnicos» o «densos», y hasta que «no sabemos escribir», cosa que ocasionalmente repite cierto tipo de musicólogo.

Por lo menos, un grupo importante de músicos, investigadores, trabajadores culturales, científicos de la cultura, como quieran llamarlos, nos ocupamos de esas búsquedas creativas y sus profundas conexiones, a veces imprevistas e insospechadas; investigaciones de una dinámica consecuente, sobre estas y muchas otras cosas importantes y a veces excepcionales.

Nos ocupamos bastante y también podemos errar, por supuesto, pero hay un sedimento de logros suficientemente validados. Lo que ocurre es que no pocas veces por indolencia o negligencia de mecanismos y personas, se frustran importantes búsquedas y hasta resultados muy notorios, cuando no quedan muchos cabos sueltos, por lo que resulta (con cierta frecuencia) como arar en el mar, lamentablemente.

**Roberto Zurbaró:** La mayoría de las expresiones populares en Cuba están como guettificadas en su proyección sociocultural. Si bien es bueno que exista —y pueda preservarse— el natural espacio de la creación, junto a otros espacios, uno para la investigación, otro para la promoción, un tercero para la comercialización u otros, no me parece saludable para el actual momento de la cultura cubana que estos espacios apenas se conecten, apenas confluyan en algún otro espacio o acción comunes, ni siquiera confronten intereses, lenguajes o expectativas.

Por supuesto la gente interesada siempre logra unir todos esos lazos de una u otra manera. Por mi parte, he ido alcanzando la percepción, quizás muy subjetiva, de que la mayoría de nuestros espacios donde se promueven las expresiones populares, más allá de sus particularidades, sus organizadores y sus leales admiradores, no son visibles o atractivos para un público mayoritario, muchas veces desconocedor total o parcialmente de tales propuestas. Y a esto llamo guettificación de los espacios, agregando que a veces quedan reducidos a una imagen conflictiva o congelada de tal propuesta cultural.

¿En qué lugar se baila en La Habana? Casi el único lugar en que se puede bailar en esta ciudad es La Tropical, por que ya ustedes saben lo caro que resulta ir una noche a la Casa de la Música, La Cecilia u otros lugares parecidos. Salvo El Patio de María no hay otros espacios para disfrutar el rock, y aun no sabemos qué hacer con la invasión rapera. Hablo de espacios sistemáticos, pero también abiertos a cualquier receptor.

Creo que esta desconexión empobrece cualquier enfoque y va fragmentando el campo cultural, en la medida que limita sus formas de recepción. Ya tenemos suficiente con la difícil circulación de las ideas y los productos culturales en el país.

Es cierto que también existen unos pocos espacios bien caracterizados como el Centro Pablo de la Torriente Brau o el club de jazz La Zorra y el Cuervo, con un ambiente cultural fácilmente identificable y que mantienen atractivas formas de convocatoria y no renuncian a las esencias artísticas, junto con otros intereses políticos o comerciales. También la rumba va ganando espacios menos cerrados, se ha estado moviendo desde solares, esquinas y peñas como la del Ambia o el Callejón de Hamel hacia clubes, hoteles, festivales y hasta la televisión.

**Waldo Leyva:** Estoy de acuerdo con el término guettización. Pero no olvidemos que en los procesos culturales, el grupo —no el guetto, pero sí el espacio pequeño, ese laboratorio— siempre ha funcionado. Después lo que triunfe por el talento, por el medio que sea, ya sean los clásicos establecidos u otros, lo que pueda llegar, está bien. Pero no podemos renunciar a los espacios pequeños, con públicos especializados, y que sea ese un laboratorio de trabajo permanente para la creación.

Eso es importante. Nosotros lo tenemos en el mundo de la décima. Me acuerdo que hubo alguien que hizo un chiste cuando yo empecé como Presidente de la Asociación de Escritores, y propuse hacer el primer Festival de Décima en Cuba; alguien dijo que la UNEAC había sido asumida por la ANAP. Hoy nadie duda de que eso dejó de ser una tradición puramente campesina para devenir una manifestación de la cultura nacional asumida, entendida y querida. Los decimistas han demostrado mil veces, que para cantar décimas da lo mismo la Casa de las Américas, la UNEAC, una canturía campesina o un teatro en Almería o en Canarias.

Es decir, que la gente de pronto la ha descubierto; eso les ha servido a los decimistas también, porque ha ido enriqueciendo su vocabulario. Reitero que no podemos renunciar a lo pequeño. Eso no quiere decir que no debemos buscar la manera de comunicarnos, y no tengamos que procurar que todo pueda hacerse masivo. Pero los espacios pequeños, los grupos, funcionan. Cuando alguien empieza a hacer una peña y trae mucha gente para hacerla, y no hay un líder, no hay un grupo afín con ese trabajo, eso no funciona. En la cultura, nunca ha funcionado ni va a funcionar.

**Rafael Hernández.** Agradezco a los miembros del panel y a los participantes del público por haber contribuido a que la discusión de este tema no fuera un ejercicio de catarsis, sino de conocimientos, lo único que se propone este espacio mensual nuestro de *Último Jueves*: no encontrar necesariamente la solución a los problemas, sino entenderlos, colocarnos críticamente frente a ellos. Muchas gracias.

Participantes:

**Rafael Hernández.** Investigador. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Director de la revista *Temas*.

**Danilo Orozco.** Musicólogo y ensayista.

**Margarita Mateo Palmer.** Profesora y ensayista. Instituto Superior de Arte.

**Waldo Leyva.** Poeta. Director del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado.

**Joaquín Borges Triana.** Periodista. *El Caimán Barbudo*.

**Roberto Zurbano.** Escritor, ensayista y crítico literario. UNEAC.

**Dimitri Prieto.** Asociación Hermanos Saíz. Provincia de La Habana.

**Rodolfo Rensoli.** Promotor cultural.