

LA COPA ROTA DE LA REVOLUCIÓN

En su artículo «El estilo de la Revolución», escrito en 1934, Jorge Mañach sostenía que el vanguardismo había sido, en los años finales de la década del veinte, una «forma de protesta contra el mundo caduco» que habían establecido los hombres del 95. Portavoz de su generación, Mañach comprendía la renovación literaria de aquellos años convulsos como una suerte de sublimación; si ellos, los jóvenes de la revista de avance, se emperraban contra las mayúsculas era porque no les era posible «suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política» (1999: 148). El vanguardismo –revuelta contra la academia, moda afrocubana– había limpiado de tal modo un ambiente viciado, en la literatura como la oratoria, por una retórica de raigambre decimonónica, que cuando «la mutación política vino, emergieron en los periódicos, en los micrófonos y hasta en los muros de la ciudad gentes que manejaban, en crudo, un nuevo estilo, una sintaxis y a veces un gusto insurgente de las minúsculas» (1999: 149). Para Mañach, «la Revolución verdadera, la que sí lleva mayúscula y está todavía por hacer, utilizará como instrumento constructivo, en el orden de la cultura, esos modos nuevos de expresión».

¿Cuál ha sido, podemos preguntarnos ahora, el estilo de la Revolución –de esta otra, la revolución por antonomasia?–. Yo diría que el de la nueva trova; ninguna otra manifestación artística encarnó de manera tan plena el espíritu de la Revolución cubana, llevando su mensaje, a un tiempo político y estético, más allá de las fronteras de la isla. La nueva trova no ha sido, como aquel vanguardismo, «el primer síntoma de la revolución», sino un producto de la misma; ha venido a expresarla, a cantarla post facto. Su estilo, sin embargo, es también de vanguardia. «La era está pariendo un corazón / no puede más, se muere de dolor / y hay que acudir corriendo / pues se cae el porvenir»: ¿no es esta una imagen claramente vanguardista, lo que algún teórico de la poesía moderna llamaría «imagen visionaria», como aquellos «peces en el asfalto» imaginados por Oscar, en Aire frío, que su hermana Luz Marina rechazaba por absurdos?

En los sesenta, las imágenes al estilo del Vallejo de Trilce o el Neruda de Residencia en la tierra salen del espacio minoritario de la poesía, para expresar la sensibilidad antiburguesa de una juventud que se proponía nada más y nada menos que la conquista del paraíso. Aquellos años serían «el pasado del cielo», «cuna de nueva raza», difíciles y heroicos tiempos de transición cuyo dramatismo implicaba por fuerza la violencia; para captar semejante convulsión se necesitaba un lenguaje resplandeciente –pero no con el brillo de joyas como el que fascinaba a los decadentes poetas modernistas, sino con el brillo del machete mambí o de las armas de fuego. «La palabra debe ser manejada como una ametralladora», había proclamado Baragaño (1959: 15), repitiendo a Breton, y Silvio Rodríguez lo cumplió.

La nueva trova vino así a dejar definitivamente atrás la sensibilidad melodramática del bolero, propia de aquel modernismo tardío cultivado por los poetas más populares de la época republicana. Como advertía Cabrera Infante en una nota al pie de su ensayo «Canciones cubanas»,

La forma literaria [del bolero] viene del movimiento modernista y de la imitación de ciertos poetas cursis pero extrañamente certeros cuando se trata de tocar el corazón del pueblo que los recibe, acoge y conserva en la anónima posteridad del folklore. Cf. Amado Nervo, Juan de Dios Peza y José Ángel Buesa y todos los seguidores populares del Neruda de Veinte poemas de amor y una canción desesperada. (1999: 129)

Ciertamente, el bolero populariza los procedimientos de la poesía modernista cuando esta es obsoleta en la serie de la alta literatura, donde ya se ha impuesto una manera que no es la del el Neruda neorromántico sino más bien la del vanguardista y militante de Residencia en la tierra y Canto general.

En Cuba, muchos son los ejemplos de esta correspondencia entre bolero y modernismo. Sobre todo, Agustín Acosta, algunos de cuyos poemas fueron musicalizados y han llegado hasta nosotros en forma de canción: «Abandonada» en las voces de Panchito Riset y Tito Gómez; «La cleptómana» en la voz diamantina de Barbarito Diez. Esta cleptómana es, por cierto, una de las tantas mujeres del «museo ideal» de los modernistas: roba no por necesidad sino por un «goce de estética emoción»; su inmoral práctica es desde luego trasunto del arte por el arte; como si la aburrida princesa de la «Sonatina» de pronto hubiera encontrado en los hurtos de

frasquitos de perfume una aventura con qué matar su hastío. Misteriosa, ambigua, fascinante, poseedora de un «destello de ideal»: todo la lleva a ser cómplice del poeta, que termina enamorándose. Y, aunque el poema no lo cuenta, ese robo final –el del corazón, que aquí no es, como en la canción de Silvio Rodríguez, parte de una imagen visionaria, sino de una absolutamente tradicional– ha de traer su perdición, pues la cleptómana de bellas fruslerías es desde luego una femme fatal.

Podríamos recordar también a Gustavo Sánchez Galarraga; en especial el soneto «Flor de pantano», también conocido como «Yo sé de una mujer», musicalizado por el trovador Santiago Gómez, donde se aborda esa otra faceta de la mujer, la caída en la prostitución, que tanto fascinó a los escritores modernistas. Pero es, en mi opinión, el gran compositor Bienvenido Julián Gutiérrez quien escribió, a finales de la década del treinta, lo que habría que considerar uno de los grandes poemas del modernismo cubano: el bolero-son «Convergencia». Aquí tenemos esa otra faceta de la mujer; ni fatal ni perdida, sino totalmente ideal, pureza idílica; «aurora de rosa en amanecer», simple como un rayo de luz o una nota musical. El hombre, en cambio, se define como un ser complejo, conflictivo, angustiado: «piedra rodando sobre sí misma».

¿No aparece, después de todo, dramatizado este contraste de los géneros en *Tres Tristes Tigres*? En esta novela las mujeres, aunque digan frases como «etá bien mi amiga», tienen siempre algo de ideal, aunque también de fatal, y hasta de prostitutas, mientras que los hombres –Arsenio Cué y Silvestre, sobre todo– aparecen, como Horacio Oliveira, inmersos en una búsqueda perenne; los juegos de palabras a que se entregan con tanta fruición no logran escamotear su angustia metafísica, mientras que el habla vulgar e incorrecta de ellas denota su falta de profundidad, justo eso que las hace ingenuas, ligeras como la Maga. Son putas, muy putas, pero en cierto sentido son vírgenes, son todo lo que el hombre, alienado de esa elipse de agua cuyos polos son Eva y María, no puede llegar a ser. El viaje en auto de la «Bachata» es, de cierta manera, la línea recta que no llega a converger. Y Vivien Smith Corona, la única de las ninfas que proviene de alta burguesía, ¿no es una ilustre descendiente de la cleptómana? La princesa de la boca de fresa ya no se dedica a los hurtos sino a calentar calzoncillos en la piscina del Focsa.

Significamente, es sólo cuando ha desaparecido que este mundo de los boleros y las starlets de los años cincuenta viene a entrar en la gran literatura con ese monumental réquiem que es *Tres Tristes Tigres*. Cabrera

Infante no cultiva lo pop con un propósito meramente vanguardista o lúdico, al modo del camp teorizado por Sontag, sino más bien como un acto de reafirmación de aquella cultura borrada por el régimen: «P.M. por otros medios». En TTT, el mundo promiscuo de la noche habanera, donde a pesar de las luces de neón se disuelven un poco los contornos de las cosas, posibilita el encuentro entre los intelectuales y esa cultura de masas que, con la figura de la Estrella, alcanza su máxima autenticidad, como la vela que brilla más justo antes de apagarse.

Fue justamente en 1958, año en que transcurre la historia de TTT, que se hizo conocido «Convergencia», grabado por Miguelito Cuní en un disco compuesto exclusivamente de sones de Bienvenido Julián Gutiérrez. Meses después, otro bolero modernista, «Contigo-Besos salvajes», se convertía en la voz de Níco Membiela en el tema musical más popular de Cuba en 1959. «En los besos palpita / el amor, la traición y los dolores», reza un verso de aquel poema de Gabriela Mistral que esa canción incorpora, y no hay acaso mejor definición del ámbito sentimental del bolero, ese mundo absolutamente al margen de la política, donde se desenvuelve el drama íntimo de la pasión, la traición y los celos.

Esa intensidad del bolero, rayana en la desmesura, es magistralmente captada en una escena de *La flor de mi secreto* de Almodóvar. La protagonista se derrumba al saber que su esposo la ha abandonado. Tras un fallido intento de suicidio, deambula por las calles, entra en un bar donde pide una copa y se oye el bolero-ranchera «El último trago» en la voz de Chavela Vargas. Luego atraviesa una manifestación de estudiantes de medicina que gritan consignas y en medio de ese bullicio que le es tan ajeno se desmaya. Antes, cuando el marido parte a la guerra de Yugoslavia con una misión de la ONU, reprochándole su egoísmo, Leo le pide que la salve a ella: su dolor es demasiado grande para pensar en nada más. ¿Cómo va a involucrarse en una causa abstracta o colectiva, si su pena de amor la consume? Más adelante, el bolero «Ay amor» de Bola de Nieve: «Lleva en ti todo mi desconsuelo».

No es casual que Leo sea escritora de novelas rosa. El lirismo trasnochado del bolero, ajeno a la gran renovación poética de las vanguardias, lo emparenta con una cultura de masas que, como la radionovela al estilo de Félix B. Caignet, se sitúa absolutamente al margen de la alta literatura. Es la música como «paraíso artificial» o consuelo espiritual, como compensación de las miserias de la vida (la Estrella de TTT); como encantamiento

de los sentidos –«la música saliendo de las vitrolas como las serpientes del cesto del encantador» (Piñera 1959: 21). «La música fue una forma de huir y encontrarse; de no enloquecer. El cubano no enloqueció de frustración porque tenía la catarsis del baile y la música como una gran experiencia coral», apuntaba Edmundo Desnoes a fines de los sesenta. Según esta perspectiva, la función de la música popular habría cambiado al triunfar la Revolución: «Las energías que se empleaban en huir de la realidad se emplean ahora en transformarla» (Desnoes 1970: 52).

Decía Félix B. Caignet que los transportes definen el tono de la música¹; los danzoneston de la época de los coches de caballos. Los boleros corresponderían a los carros americanos. La nueva trova, a las guaguas Girón que trasladaban a los becados a sus escuelas prefabricadas, los camiones soviéticos que subían reclutas a Minas del Frío, las guarandingas que llevaban a las muchachas habaneras a cultivar fresas en las alturas de Banao. No es un azar que el movimiento surja oficialmente en 1968, el año en que fueron recogidas las vitrolas. Erigida en banda sonora de la nueva época, la nueva trova consistirá justo en la integración del tema amoroso con el tema político, y aquí, desde luego, el antecedente es la «nueva poesía cubana» de los sesenta. «Te doy una canción con mis dos manos, / con las mismas de matar. / Te doy una canción, y digo Patria / y sigo hablando para ti. / Te doy una canción como un disparo, / como un libro, una palabra, una guerrilla: / como doy el amor» («Te doy una canción», 1970, de Silvio Rodríguez), versiona el motivo central de «Con las mismas manos» (1961), de Fernández Retamar: «Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela» (Suardíaz & Chericrián 1984: 259).

Que en vez del trabajo productivo hable del combate guerrillero no implica una diferencia significativa, pues ambas actividades estaban identificadas en el ideario revolucionario. De hecho, la nueva trova no sólo confunde los dos temas, el amor y el combate, sino que proyecta uno en el otro: el amor está politizado, pues, como dijera por entonces Cintio Vitier en un conocido poema, «la política está llegando a la raíz del mundo» (1968: 273), al tiempo que la empresa revolucionaria es vista como romance: «Sé que el pasado me odia / y que no va a perdonarme / mi amor

¹ «Tiene mucho que ver el transporte con el estilo de la música popular. En la época de la habanera "Tú", en la época de todas esas canciones románticas, "La Bayamesa": no recuerdas, gentil bayamesa... Todas esas canciones, esa música tan linda, antigua, obedecen al coche, al quitrín, a la calesa. Era todo cadencioso. Era todo suave. Había, también, para mecerse, una hamaca, un ritmo de hamaca movida» (González 2009: 239).

con el porvenir» («Nunca he creído que alguien me odie», 1972, también de Silvio Rodríguez). El nuevo estilo consistirá, entonces, en cantarle al futuro como a la amada, y al presente como preámbulo de futuras nupcias.

No haya «perlas de tu boca» ni «estuches de peluche rojo», sino un romanticismo de nuevo tipo, que vulgariza la retórica de la vanguardia, para un público ilustrado y militante. Como aquellos productos convoyados que se vendían en los mercaditos de los ochenta, la nueva trova ofreció amor y revolución, poesía y conciencia social, enlatadas en canciones inteligentes. Si el bolero, como el melodrama radial, es francamente cursi, las canciones literarias, intelectuales, de Silvio Rodríguez forman parte de eso que el sociólogo norteamericano Dwight MacDonald definiera como «midcult». Oír las implicaba consumir «cultura» tanto como «revolución».

El tema definitorio de este nuevo kitsch, la estetización de la Revolución, estaba también en la poesía escrita a partir de 1959. «No habrá poema sin la violenta música de la libertad» (Suardiá & Chericían 1984: 247), había proclamado Fayad Jamís, porque esa violenta música, esa «gran sinfonía» o «himno de la historia», para decirlo en palabras de Manuel Díaz Martínez en su «Carta al futuro» (Suardiá & Chericían 1984: 539), era el poema por excelencia. «Poetizar, poetizar; / ahora es poner junto a Viet Nam / clara la acción. / Movilizar, movilizar / es la obra cumbre, el arte de hoy» («Viet Nam, arte poética», 1979, Silvio Rodríguez). De hecho, el «Hay que dejar la casa y el sillón» de «La era está pariendo un corazón» no hacía sino repetir la recomendación de Fayad Jamís a los insomnes: «Levántate y ayuda al mundo a despertar».

Mientras tanto, «Los buenos burgueses del Casino Español continúan escrutando al mundo desde su sillón. Un altavoz deja escuchar “Cuando se quiere de veras”...» (Otero 1960: 30). Casino, cabaret, bar: el bolero era parte del pasado burgués, decorado que se iba difuminando, condenado como estaba al basurero de la historia. Había que renovarse, volver a nacer: hasta la propia Elena Burke, magistral intérprete del feeling, llegó a recomendar la «doctrina martiana». De «Adiós felicidad» se pasaba a la «utilidad de la virtud»; los dogmáticos comunistas que señalaron en 1963 la incorrección política de aquella canción compuesta por Marta Valdés no andaban descaminados. Porque, aunque menos filosófico que el tango, el bolero comparte el pesimismo antropológico de este. Bastaría recordar «La vida es un sueño» de Arsenio Rodríguez, o aquel otro bolero cantado por Membiela donde se impreca a la «detractora y maligna / cruel humanidad». A todo ello vino a replicar Silvio Rodríguez

con su reivindicación de la utopía: «Dirán que pasó de moda la locura, / dirán que la gente es mala y no merece, / mas yo seguiré soñando travesuras / acaso multiplicar panes y peces» («El necio»). La gente es mala, tema común del tango y el bolero, encierra, para la izquierda radical, la ideología de la derecha; la gente es buena, o por lo menos susceptible de serlo: tema fundamental de la izquierda, de los que Burke –Edmund, no Elena– llama «aeronautas políticos».

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando el futuro que se creía a la vuelta de la esquina no acaba de llegar, los jóvenes se hacen viejos, la utopía se trueca en melancolía? Pareciera que la nueva trova regresa al bolero, como los niños civilizados de El señor de las moscas a la horda primitiva. La amada, el Porvenir, se revela gótico fantasma, vana ilusión, mujer fatal; se bebe pues en la copa rota de la revolución. «Lo que yo tanto pretendí / demorará», reconoce Silvio Rodríguez en «Hacia el porvenir» (1993); el desencanto ya era visible en el conjuro de «Venga la esperanza» (1989). Entre aquel hombre nuevo de las canciones dedicadas al «curador de hombres estrechos» («América, te hablo de Ernesto», 1972), y el modesto llamado a ser «un tilín mejores» («Cita con ángeles», 2002), se extiende el fracaso, la ruina de toda una generación que creyó haber nacido en el pasado y estar construyendo el porvenir.

Significativamente, las canciones de la nueva trova brillan por su ausencia en la serie de las Cuatro Estaciones. Es el bolero la música que acompaña las nostalgias, deseos y desilusiones de Mario Conde. El romance que naufraga, en aquel año crucial de 1989 en que el personaje de Padura abandona definitivamente la PNR, no es sólo el de sus amores con Tamara y Karina sino también el idilio revolucionario. En un pasaje de Pasado perfecto el Conde entra a darse un trago en un bar de La Víbora donde

había unos pocos parroquianos, seguramente habituales, que soportaban la desidia del mediodía dominical bebiendo ron en aquellos pomitos de compota que obligaban a echar bien atrás la cabeza para tocar fondo, mientras el cantinero ofrecía en su grabadora particular una selección de boleros para bebedores a la luz del día: Vicentico Valdés, Vallejo, Tejedor y Luis, Contreras, iban narrando una larga crónica de desamores y tragedias que ligaban con el ron mejor que el ginger-ale o la Coca Cola. (Padura 2005a: 146)

Así como en las Cuatro Estaciones falta la nueva trova, en esta escena falta algo. Falta la victrola.