

# El sublime encanto de la nostalgia cultural

## Román de la Campa

Profesor. Universidad Estatal de Nueva York.

¿Cómo explicar el éxito global de Buena Vista Social Club? Se calcula que, en términos de ventas e interés publicitario, no hay disco o filme comparable en la historia cultural cubana. El premio Grammy de 1997, otorgado al CD que lleva el mismo título, no fue sino el primer indicio de un acontecimiento destinado a reclamar la atención del mundo a partir de 1999, con el estreno del filme. Las nominaciones y premios internacionales que ha recibido ya suman unos treinta, entre ellos el de finalista en la categoría de mejor documental para el Oscar.<sup>1</sup> La cinta cinematográfica también ha motivado más de una centena de reseñas en Europa, los Estados Unidos y América Latina, todas ellas extraordinariamente laudatorias, aunque en su mayor parte solo atestiguan una sensación de encanto que nunca llega a dilucidarse por completo.<sup>2</sup>

Actualmente hay docenas de páginas web dedicadas a Buena Vista Social Club en diversos idiomas, cada una con múltiples referencias visuales, musicales y textuales —casetes, CD, filmes, libros, fotos y DVD— toda una industria de productos derivados entre sí, en muchos casos de contenido idéntico.<sup>3</sup> Más que una muestra de historia musical, o un filme sobre una

orquesta, Buena Vista Social Club circula por las redes de producción informática como la articulación más dinámica, y hasta futurista, de la cultura nacional cubana.

Cabe preguntarse cuál sería la mejor forma de acercarse a un fenómeno tan súbito y de tal magnitud. ¿Existe una estética o política cultural capaz de apreciar sus complejidades culturales y comerciales, tanto en el contorno nacional como en el transnacional? La actuación de Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo y otros grandes intérpretes de la tradición musical cubana provee, sin dudas, muchos aspectos de interés humano y calidad artística. Claro que también figuran prominentemente las calles y los edificios de una Habana descascarada o desteñida, esa irresistible estética del derrumbe que tanto intriga al director cinematográfico Wim Wenders. Igualmente importantes son las diversas e imprecisas pistas sobre la historia del proyecto que suple Ry Cooder, productor musical, esa voz opaca que se deja escuchar en varios momentos claves del filme para darle cierto trasfondo narrativo a la sucesión de imágenes y canciones. Y luego —o mejor dicho, sobre todo— se manifiesta ese ambiguo, pero inagotable deseo de ver, oír, y sentir la Cuba actual,

impulso tácito que se trasluce por todo el proyecto vinculado a Buena Vista Social Club.

Otra pista prometedora se halla en los estrechos vínculos entre el CD y el filme, al igual que entre Cooder y Wenders. Amigos y colaboradores, desde los años 80, en conocidas películas como *París, Texas*, ambos pertenecen a la generación nacida justo después de la Segunda guerra mundial. Heredan de esa primera era del rock dos impulsos aparentemente contrarios: un espíritu de vanguardia en cuanto a la música y el cine, al igual que cierta inquietud —hasta ahora inexplorada por la crítica— por la preservación de valores artísticos que la globalización massmediática parece haber desertado o puesto en peligro. La salsa, el rap, y su correspondiente cultura de bailes y videos figuran prominentemente entre sus preocupaciones.<sup>4</sup> En todo caso, no hay duda de que la nutrida relación entre estos dos distinguidos realizadores ha sido altamente productiva para ambos, aunque el impulso inicial del proyecto Buena Vista Social Club proviene de Cooder. Este no solo protagonizó la puesta en escena del eje musical que organiza la película, sino también participó activamente en su edición final. Wenders, debe añadirse, ha declarado que no tenía una idea muy concreta de lo que iba a hacer en Cuba, pero no le importaba, puesto que se sintió inmediatamente contagiado por el entusiasmo y el sentido de aventura con que Cooder se había imbuido en el proyecto.<sup>5</sup>

No creo que las intenciones de los creadores agoten el sentido de sus obras; a veces ni se acercan a ello, como bien se observa en el inaudito *Quijote* de Pierre Menard, promulgado por Borges. Pero tampoco me sumo al horizonte interpretativo de lectores o consumidores que pretenden esquivar, sin más, la compleja gestión del creador y su contorno social. Nótese que el éxito del proyecto Buena Vista Social Club, aun después de los premios recogidos por el disco y el filme, sigue siendo un profundo misterio para ambos realizadores. Cooder nunca sospechó que su hallazgo de una vieja tradición musical cubana pudiera cobrar tanta vigencia en el plano internacional, y Wenders reitera no saber a ciencia cierta si su producto final es un filme, un «musi-documental», u otra versión de las crónicas de viajes que orientan su cine desde de los años 70. Todo ha sido muy espontáneo, pero interesa notar que Wenders no incluye el video musical entre sus cálculos, quizá porque esa nueva forma, tan popularizada, contiene riesgos seductores para un artista receloso de la cultura global. De hecho, no perdió la oportunidad de llevar la nueva tecnología de video —minicam y digitalización— a Buena Vista Social Club, aunque se puede constatar que buscaba algo más, y que logra una narrativa fílmica que sobrepasa las dimensiones de muchos videos comerciales. Sin embargo, también es

cierto que su producto final se ajusta nitidamente a la nostálgica subjetividad que suscita el CD de Cooder. Queda por verse si la complica o simplemente la amplifica.

No hay duda, por otro lado, de que la historia del rock contiene otro antecedente innegable para un documental basado en el éxito de un gran disco: Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band, de Los Beatles.

Hasta la fecha, Wenders y Cooder han rehusado ahondar sobre el sentido artístico o cultural que se pueda derivar del fenómeno Buena Vista Social Club, limitándose a señalar que todo se debe a la autenticidad de los cantantes cubanos, al poder trascendental de la música criolla, o al valor intrínseco que tiene esta tradición para la época actual.<sup>6</sup> Esta postura, prudente y quizá admirable en cierto sentido, podría también parecer algo ingenua. No hay duda que la deferencia a la sabiduría innata, o al performance de los artistas locales, confirma la sensibilidad de ambos hacia la otredad cubana, tema central del proyecto. Pero también corre el riesgo de congelar la historia musical cubana en un pasado inmutable y ceñir indefinidamente la crítica que merece Buena Vista Social Club al aplauso de un feliz accidente, como si no hubiera diseños artísticos y empresariales por medio, como si la confluencia de miradas —de Cooder, Wenders y el ámbito local— no confiriera otro performance que también deja huellas dignas de análisis y comentario. Estas consideraciones, o mejor dicho exploraciones, serán el motivo de las próximas páginas. Se trata de un intento de abrir un poco, o quizá destapar, el diálogo en torno a Buena Vista Social Club, abordándolo desde varios ángulos, implícitos no solo en la producción inmediata de sus realizadores, sino también en la cultura cubana y la época global.

## La ficción poscolonial

Se podría postular que Buena Vista Social Club tropieza con algo que buscaba intuitivamente: la oportunidad de introducir el son cubano en el contorno posmoderno, de sondear una suerte de redescubrimiento del valor de la música romántica para mitigar el daño al plano afectivo que puede producir la crasa comercialización de la cultura contemporánea. Varios relatos internos conducen a esta lectura, aunque no todos en la misma dirección. Uno de ellos atañe a la compañía británica World Records, la cual invita a Cooder a ir a Cuba en 1996 con un grupo de músicos de Mali y otros países de África occidental. La idea inicial era reunir a los invitados con varios intérpretes de música guajira cubana en una especie de jam session en la Habana, y luego observar los resultados. Nick

***Buena Vista Social Club* es un impulso que también responde a imaginarios transnacionales de gran escala, con proyectos fundados en una estética capaz de gestar un encanto sublime, exótico y contradictorio.**

Gold, director de World Records, concibió el plan con Cooder, según las declaraciones que este provee en el filme y en varias entrevistas.<sup>7</sup> No abundan los datos al respecto, pero lo que hay permite entrever el bosquejo de una especie de experimento etnomusical, guiado por un diseño de gestación comercial basado en la historia, es decir, un intento de regenerar el poder constitutivo de las fuentes musicales cubanas. Si esta proviene de una mezcla de impulsos africanos y campesinos, qué pasaría si se reemplaza la africanidad criolla con otra de procedencia directamente africana. El propósito inicial —se deduce— no era llevar la música cubana, como tal, a la escena global, sino reproducir la fórmula que la engendró alterando la procedencia del componente africano, y concertar de esta forma un eje de producción más transnacional para el son.

Se sabe que Cooder acudió a la cita en la Habana, pero los músicos africanos invitados no lo lograron. Permanecieron en París. A partir de ese contratiempo surge el plan alternativo que, poco a poco, va definiendo el proyecto final: grabar a músicos y cantantes cubanos de antaño, figuras estelares que van apareciendo casi fortuitamente. Pero la gestación ideada inicialmente contiene otros matices dignos de atenderse. La idea de World Records pudo haber sido una mera intuición creativa, una especulación comercial, o una combinación de ambos impulsos, pero también sugiere una suerte de ficción poscolonial, destinada a conjugar creativamente tradiciones del llamado Tercer mundo, en términos de alternativa o resistencia cultural dentro del capitalismo posmoderno. Las modernidades trucas cobran así un nuevo valor en el creciente mercado de producción afectiva, puesto que la ficción poscolonial no descarta el pasado moderno o pre-moderno, ni los territorios anteriormente relegados al margen de la gran modernidad; al contrario, los transporta íntegros al futuro posmoderno, permitiendo que el anacronismo no solo se haga rentable, sino que prometa una especie de política de resistencia promovida por el mismo orden global. Así cobra otro relieve la ingeniería original de Buena Vista Social Club: convocar una fusión alternativa de ritmos afro-caribeños inspirados por la virtuosidad vocal e instrumental de otra época, y orientarlos a competir afectiva y comercialmente en el mercado de la producción en masa de ritmos como el rap, la salsa, o hasta la timba local.

Con el hallazgo de grandes intérpretes cubanos de antaño, aparentemente olvidados en su propio contorno nacional, se abandona el proyecto de regenerar o reinventar la música cubana. No obstante, queda latente la idea de redescubrirla desde una perspectiva global, es decir, de aquilatar su nuevo valor de resistencia o alteridad en el creciente mercado global de la subjetividad afectiva. Entre los recuerdos narrados por Cooder, se escucha que su primer viaje a Cuba ocurrió en los años 70. Estaba fascinado con el son que había escuchado desde los Estados Unidos, y quería conocerlo más de cerca. Aparentemente el viaje fue un éxito, pero, según nos cuenta, en aquel momento «no sabía qué hacer al respecto», de lo cual se puede inferir que no tenía todavía la capacidad o el conocimiento para armar un proyecto comercial de alta envergadura. Obviamente, en su segundo viaje, en los 90, ya contaba con mucha más experiencia, presupuesto, y todo un equipo de trabajo proveído por World Records, pero hay un recuerdo especial que enlaza significativamente los dos viajes. De regreso a Cuba, al oír la melodía que brotaba de la guitarra de Barbarito Torres, Cooder descubre que ese sonido era el que le había llamado la atención veinte años atrás. El toque arábigo del laúd despertó la memoria de su fascinación. Nótese que la predilección por la música y los instrumentos orientales, sin duda inspirada por su interés en la etnomusicología, se había manifestado anteriormente en la carrera musical de Cooder.<sup>8</sup> Incluía ya varios experimentos internacionales con músicos indúes y africanos antes de su retorno a Cuba. Esto también explica, al parecer, el manejo de la slide guitar hawaiana que marca su participación como músico en la orquesta de Buena Vista Social Club.

Los instrumentos musicales —origen histórico, rigor de aprendizaje, magia sonora— cobran un relieve particular, a veces preponderante, a través del filme. Si bien la autobiografía de cada músico o cantante constituye una buena parte de la filmación, la atención explícita a sus instrumentos a veces la subordina. El tres de Eliades Ochoa Bustamante y el piano de Rubén González, por ejemplo, a ratos parecen protagonizar sus propios relatos, y las voces de los cantantes se escuchan como instrumentos que sobreviven fuera de sus respectivos cuerpos. Nótese también que la actuación de Joachim, el hijo de Ry Cooder, responde

directamente a esta fascinación por la génesis musicológica. Este toca un tambor udú, de procedencia nigeriana, fundamentalmente ajeno a la música cubana. Hay, sin embargo, toda una escena muy coreografiada, casi mística, a orillas del mar, que integra un trío improvisado por Joachim, Orlando «Cachaíto» López y Amadito Valdés. Este es quizá el momento más significativo del relato personal de Ry Cooder. Reclinado en una cómoda silla, fumando lentamente un sabroso puro, reflexiona sobre el éxito de su proyecto en Cuba, mientras observa a su hijo tocando el udú con los maestros cubanos de contrabajo y percusión en el trasfondo. La ficción poscolonial encuentra así su momento más introspectivo. Joachim no solo toca un instrumento aparentemente exótico; su cuerpo juvenil, el único del trío, también marca el compás de un ritmo cuyo sentido profundo solo él, o su padre, parece intuir. Cuba, observa Joachim en la siguiente escena, es la Meca de la percusión, pero nunca deja de haber baches o vacíos que su propio tambor no pueda suplir, sonidos que —según su padre— «corresponderían a una orquesta extraña de los 60, que nunca existió».<sup>9</sup>

## Ángeles y espectros

La mirada fílmica de Wim Wenders siempre se ha caracterizado por la presencia de ángeles y otros tipos de personajes que viven «fuera del tiempo», pero que son capaces de retornar o reaparecer intermitentemente. Casi todas sus películas —entre ellas *París, Texas*, *Until the End of the World*, *Wings of Desire*, y *Faraway So Close*—, sondean la dislocación temporal desde diferentes lugares y perspectivas. La más conocida y exitosa ha sido *Wings of Desire* [*Alas del deseo*], de 1987, cuyo título original en alemán *Der Himmel über Berlin* [*El cielo sobre Berlín*] recoge más claramente su interés por esa capital como índice de la experiencia alemana. El éxito de la película reclamó una versión norteamericana que se estrenó en 1998 con el título de *City of Angels*, tomando como referencia la ciudad de Los Ángeles. Wenders se acerca a estas urbes con una visión oblicua. Sus ángeles y otros personajes andan casi siempre por el mundo a la deriva, atestiguando la profundidad de deseos incumplidos, una historia inagotable cuyo archivo data desde antes del comienzo de la humanidad. En ese sentido, estos personajes no son solo testigos del deseo, sino también de la inconsolable soledad de Dios. A veces se paran en altos edificios con una mirada omnimoda; a veces se desviven por el mero deseo de sacar colores interesantes de una vida incierta. En *Wings of Desire*, por ejemplo, el personaje de Daniel quiere hacerse mortal para ver el color rojo. No son ángeles

bellos, ni querubines, sino seres mortales, en muchos casos envejecidos o marcados por el tiempo. No pueden cambiar nada, pero acompañan, dan esperanza, y son capaces de enamorarse de la gente. Habitan un cine no tanto impulsado por la trama o la acción, sino por los resquicios del ser, la ontología, y la duda sobre dónde, o cuándo, comienza el tiempo y termina el espacio.<sup>10</sup>

La realización fantasmática no es un tema nuevo para el cine, la literatura y otras artes, pero ha alcanzado una vigencia inesperada recientemente. Jacques Derrida, uno de los filósofos más influyentes de las últimas décadas, postula que el intelectual necesario hoy día no es el que se ríe de los fantasmas presuntuosamente, sino el que sabe hablarles, o hacer que hablen. En su conocido libro *Specters of Marx*, traza la historia de la modernidad partiendo de tres momentos claves articulados desde una concepción fantasmática: la dramaturgia de Shakespeare, el pensamiento político-filosófico de Marx, y el régimen massmediático global de hoy.<sup>11</sup> Observa que cada uno anuncia el síntoma de una disyunción interna en la cultura de su época: Hamlet y la precaria modernidad del siglo xvii, Marx y los espectros del comunismo del xix, y la fantasmagoría implícita a nuestra época, la cual ha visto decretado el fin de todo —historia, ideologías, cultura— dejando atrás solamente un espejismo triunfal de mercados sin textos sociales. Derrida afirma que la filosofía espectral es la única respuesta a una época que se considera a sí misma «fuera del tiempo», y que ello también exige una estética del duelo, la invocación y el encantamiento artístico, que oscilará indefinidamente entre la memoria y el deseo. Queda por ver si ello solamente implica el lamento de valores perdidos, o la reaparición de promesas incumplidas.

En Buena Vista Social Club, el lirismo etéreo de Wenders gira hacia La Habana, con un trasfondo neoyorquino que no se puede perder de vista completamente. Los personajes de otro tiempo han retornado, aparecen como del aire, en este caso acompañados de calles, edificios, y automóviles que distancian e invitan al mismo tiempo, testigos de infinitas combinaciones de verdes, azules y rosados que desvelan y enhebran los sentidos simultáneamente. No es un mundo surrealista, sino posrealista, o espectral, que prefiere no decidirse entre el pasado y el futuro. Ibrahim Ferrer sale como de la nada, lo encontraron en Centro Habana un día y en menos de 24 horas ya estaba grabando en los estudios de la EGREM. Compay Segundo aparece otro día en Marianao, trajeado y montado en un convertible, con la pretensión de buscar el viejo club, sabiendo que en realidad no importa encontrarlo. Omara Portuondo camina por las calles canturreando con sus vecinas, recordando la lírica y marcando el paso

de otra sensibilidad. Rubén González se coloca ante la cámara sosteniendo una foto suya de hace más medio siglo, por si hace falta confirmar el milagro de su reparación entre los incrédulos. Amadito Valdés entra en la pantalla como la personificación de un motivo etéreo que se ha sustentado estrictamente con la teoría de la percusión. Y hasta la misma entrada en la Habana de Ry y Joachim Cooder es toda una aparición: paseando en una moto con sidecar, vieja, pero juguetona, portan sonrisas profundamente conscientes del valor estético del anacronismo. Las escenas finales en Nueva York —Carnegie Hall, Times Square, Empire State— se prestan a varias lecturas. Una de ellas sería que la celebración en Nueva York parece anular la equilibrada ambigüedad del filme. El objeto de la cámara se traslada de la actuación estelar de los músicos, a la eléctrica monumentalidad de Nueva York, como si una cosa no se pudiera dar sin la otra. Se da a entender que el son y sus intérpretes han encontrado el destino final de la aprobación —una peregrinación a la gran megalópolis. Pero esta mirada se complica una vez que la cámara los saca a la calle a pasar revista por las zonas obligatorias del turismo, abriendo otra vez el paso a la ambivalencia que caracteriza la obra de Wenders. Algo del encanto se pierde al salir del teatro, donde se preservaba su condición de seres fuera del tiempo. De pronto la edad se hace sentir, les cuesta recordar, cancanean un poco. La burbuja del tiempo se ha quebrado en las calles de Manhattan, esa otra capital de la salsa que tiene muchos mercados, pero también sus propias exigencias. Entra la duda. ¿Qué pasaría si vivieran rodeados de la fisicalidad y el movimiento neoyorquino? ¿Hay orquestas allí parecidas, o espacios para músicos con las características de los de Buena Vista Social Club? ¿O tendrán que venir de Cuba en condición de ángeles y espectros para suplir la ficción poscolonial? La Habana que surge en las tomas del cierre ya es otra, menos encantadora, más dentro del tiempo. En cierto sentido ha cobrado más rapidez, más presente: un joven gira un barril como si fuera un trompo, otro se pasea en bicicleta con toda la cara llena de anillos, portando una joyería como si fuera una máscara.

## La nave del olvido

El contorno de la subjetividad humana ha pasado al centro de los diseños comerciales, acercando aún más la estética a la producción de capital. Se ha expandido extraordinariamente el marketing del affect —toda esa gama de sensaciones, sentimientos, actitudes, disposiciones, ondas, deseos, vibraciones y estados espirituales— que ahora participa en el imaginario del capitalismo, como nunca antes. Podría decirse que la

ontología, aquella rama de la filosofía que se encargaba de estudiar el ser, se ha vuelto una industria que desdobra constantemente los espacios de la subjetividad, facilitando la expansión del affect transnacional por medio de la red informática y de la tecnología videomusical. El interés por ciertos aspectos de las culturas del mundo —telenovelas, instrumentos, ritmos musicales, prácticas religiosas— no proviene solamente de la curiosidad antropológica, o del multiculturalismo solidario, sino también del auge súbito que ha cobrado el comercio global de sentimientos, zona en cierto modo definida por la producción cultural posmoderna y la ficción poscolonial. Esto a veces convoca elementos contradictorios con las identidades nacionales, como se puede observar en la creciente importancia de la música latina en los Estados Unidos, la cual puede expandir la importancia del español y la presencia latinoamericana en ese país, y hasta proponer una relación con el cuerpo, distinta a la cultura anglosajona. Pero, al mismo tiempo, esta contradicción obtiene valor de novedad en el plano ontológico comercializado, puesto que le insinúa al ciudadano la ventaja de una exploración más aventurada en el ámbito de la otredad, entendida ahora como territorio de la subjetividad global. Todo se vuelve materia posible para nuevos productos, siempre y cuando parta de un montaje de relatos visuales y de un imaginario afectivo.

Buena Vista Social Club provee un ejemplo singular de esta estética. Tomando a Cuba como trasfondo, postula la recuperación de un pasado afectivo, cuya relación con la fisicalidad del presente parece prescindible. Nótese que el cuerpo, las voces y los bailes de la contemporaneidad cubana quedan fundamentalmente excluidos del filme. No hay referencias a ritmos nuevos, ni cubanos jóvenes, ni historia musical reciente. La trova, Van Van, Irakere, NG La Banda, el rock, los debates en torno a la salsa, la tradición de cantautores, no existen o no importan. Solo quedan los sonidos de antaño, la gesta recuperativa de los realizadores, y las multitudes transnacionales que componen el público global. Se ven calles, edificios y autos en La Habana, en estado avanzado de deterioro, pero casi nada de la vida humana que les corresponde: Cuba y su cotidianidad han desaparecido, solo permanecen las ruinas escogidas por Wenders a partir de una estética del derrumbe que, de algún modo, compagina con la romántica dulzura de los sonidos musicales orquestados por Cooder. Se adquiere la sensación de que estamos ante un país que pertenece a otro tiempo, que sus cuerpos y sus voces significativas viven fuera del tiempo, y que su cultura sostiene una afectividad que está más allá del tiempo. Una realidad añeja, pero virtual. Aparece así un son asincrónico, liberado de sus contornos espacio-temporales, capaz

de proveer toda una serie de retos equívocos a la contemporaneidad: borrar la distancia entre la edad de los artistas y el momento originario de esa música, sostener la energía vocal e instrumental de los intérpretes por más de medio siglo, y llevar el rigor musical, la santería y la fertilidad sexual que revelan diversos personajes, a una unión indistinta de impulsos afectivos.

Podría argüirse que Buena Vista Social Club está dirigido a un público no cubano, y que ello explica la exclusión del entorno local, pero este no parece ser el caso, sobre todo si se toma en cuenta uno de los temas centrales: el olvido o abandono de los valores de antaño, tema que alude directamente a Cuba, aun si ese no es su destino principal. Primero se observa el hallazgo de músicos y cantantes que ya no tenían vida profesional en Cuba. Esta anécdota es reiterada con cierta insistencia, pero nunca se llega a explicar, porque la historia del olvido local no tiene tanta importancia como el tema de la recuperación que el filme celebra en los grandes teatros de Amsterdam y Nueva York desde las primeras tomas. El olvido se va reiterando poco a poco, sin pormenores, hasta que se da por sentado. Los testimonios autobiográficos de los músicos y cantantes confirman este delicado equilibrio. Cada hablante primero distingue su vida entre la época pre-revolucionaria, que para casi todos significó un periodo muy duro, y la actual. Esta, aunque menos dura para ellos en ciertos sentidos, también contiene sus lamentos, porque estos grandes intérpretes han sido olvidados, o han perdido la forma de ganarse la vida profesionalmente en algún momento de ese pasado indeterminado. El caso de Ibrahim es paradigmático: nos cuenta que, al llegar Cooder a Cuba, estaba limpiando zapatos, no tanto para la subsistencia diaria, sino por falta de trabajo en su oficio. La distinción entre la época revolucionaria y la anterior queda aludida, pero el énfasis principal del filme está en otro tipo de distinción: la que permite o no nutrir y avanzar la carrera musical, la que atesora o no el valor de sus tradiciones, la que maneja o no las estrategias comerciales que exige hoy el mercado global de sentimientos.

Estos equilibrios, sin embargo, eluden por completo la contemporaneidad musical cubana —gustos, prejuicios, vicios, preferencias y promociones—, rastreo que sin duda complicaría y quizá enriquecería la historia del olvido local que se presenta. Ocurre lo contrario: se da a entender que los detalles de esa historia se pueden soslayar sin mayores riesgos comerciales, debido a que esta no ha tenido suficiente acceso al mercado global. Esto se confirma con el aplauso del filme y el CD por parte de un público extraordinariamente diverso —europeo, latino, norteamericano— que parece descubrir el objeto de un viejo deseo reprimido, en la presentación de una Cuba sin presente. ¿Será el sonido

de un romanticismo perdido, el ritmo de un internacionalismo utópico, o simplemente la música cubana de los años 30? No urge escoger, puesto que el filme parece apostar que la nostalgia cultural cobra coherencia en el terreno de una ambigüedad cuyos pormenores son inaprensibles, o remiten a una historia cuya relación con el presente se ha vuelto inconmensurable. Se buscan testigos afectivos de una promesa incumplida, o espectros de una época que se creía perdida, y se han encontrado en Cuba. Al sacar del olvido esas grandes figuras que andan desatendidas por las calles de La Habana, se invoca un nuevo mesianismo que entiende la «salvación» desde una fórmula aparentemente irresistible y, por ende, sublime: éxito comercial y nostalgia cultural, otredad racial y celebración global.

La industria del affect conoce el valor de relatos musicales contemplativos como Buena Vista Social Club. Lo mismo ha ocurrido con el renacimiento del bolero —que se ha adueñado de la carrera de Luis Miguel, entre otros. Podría decirse que no hay un paralelo en la cultura musical norteamericana, a pesar de que esta siempre ha nutrido muchas variedades de música, incluyendo estaciones de radio dedicadas a los sonidos del pasado. No se encuentra, sin embargo, un fenómeno tan vital y masivo con los ritmos de hace más de cincuenta años —a no ser que se contemple que la música latina ya forma parte de esta cultura también. También se debe tomar en cuenta que la músicaailable del Caribe no es ajena a los movimientos corporales de antaño, ni presume que todo meneo anterior deba ser obsoleto. Al contrario, suele integrar los sonidos y cuerpos añejos con más cariño que el rock, o el hip-hop, por ejemplo.<sup>12</sup> En ese sentido, Cooder y Wenders, rockeros de otra época, creyendo necesario alejarse del ruido y la velocidad, expelen de la pantalla los cuerpos jóvenes que bailan y también consumen el son. Nótese que las tomas del concierto en Carnegie Hall, en Nueva York, recurren repetidas veces a la canción «Candela», cuyo ritmo se aleja bastante de la suavidad romántica, y que el público apenas se contenía en sus asientos. La calidad vocal e instrumental del son, al igual que la dulce lentitud de los sonidos y cuerpos de Buena Vista Social Club, quizá sugieran un contraste a la fisicalidad agresiva del rap y ciertas formas de la salsa, pero no debe olvidarse que la rumba, el mambo, el guaguancó, y muchos otros ritmosailables, también se han nutrido de la misma tradición musical.

¿Cómo distinguir la tradición de la comercialización y la vulgarización cultural? La defensa del arte y la cultura es un impulso urgente, pero equívoco, que responde a múltiples inquietudes artísticas e ideológicas, no siempre alineadas en formas predecibles. En parte ha sido ocasionado por el desafío de la globalización a los

imaginarios nacionales y a la cultura moderna que los albergaba, y aún más concretamente, remite a la expansión massmediática que ha transformado súbitamente lo que se entiende por cultura, incluso los gustos, la educación, y hasta las disciplinas dedicadas a su estudio. Como se puede observar en el caso de Buena Vista Social Club, es un impulso que también responde a imaginarios transnacionales de gran escala, con proyectos fundados en una estética capaz de gestar un encanto sublime, exótico y contradictorio. Sublime, por desear un objeto cuya relación con el tiempo actual solo puede ser inconmensurable; exótico, por la ficción poscolonial que nutre su utopía afectiva; y contradictorio, porque el valor cultural, a fin de cuentas, solo puede ser redescubierto en el plano del mercado global. Obviamente, este filme también confirma que la cultura cubana constituye un locus ideal para esta puesta en escena, por su gran historia musical, por su contorno de ontologías límites, y por el espacio que ella ocupa dentro de la mitología nacional e internacional de resistencia.

## Notas

1. Para una lista detallada de premios, véase, <http://us.imdb.com/Towards?0186508>.
2. Hay pocos trabajos que abordan el fenómeno Buena Vista Social Club desde perspectivas amplias y sopesadas; véase entre ellos Darien J. Davis, «Buena Vista Social Club», *The American Historical Review*, v. 105, n. 2, abril de 2000, pp. 657-9; Michael Chanan, «Play It Again, or Old-time Cuban Music on the Screen», *New Left Review*, n. 238, noviembre-diciembre de 1999; y Alma Guillermoprieto, «Cuban Hit Parade», *New York Review of Books*, 14 de enero de 1999. Para una discusión amplia y sugerente, véase también la mesa redonda «Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», *Temas*, n. 22-23, La Habana, julio-diciembre de 2000.
3. Un ejemplo sería la página [http://www.vaionet100.com/en/links/buena\\_e.html](http://www.vaionet100.com/en/links/buena_e.html). Ella sola contiene más de cien links. Otras notables son <http://www.pbs.org/whatson/press/summer/buenavista.htm>, y <http://www.bvsocialclub.com>.
4. En una entrevista con Peter Kemper, Cooder ha declarado que la música rap, para él, equivale a decir «no voy a ser una persona, de verdad me siento como un arma. Es como decir, voy a hacer desaparecer todas las cualidades humanas, la magia que puedan tener, y las voy a reducir hasta que solo tengan un elemento, algo así como el plomo o el carbón»; en «Music needs room to breathe» (Wim y Donata Wenders, eds., *The Companion Book to the Film Buena Vista Social Club*, teNeues, pp. 117-22, Nueva York, [www.teneues.com](http://www.teneues.com)), Wenders ha declarado su preferencia por la música de los años 60; sobre todo el rock de Los Beatles y los Rolling Stones. En cuanto a Cuba, no conocía la música cubana antes de que Cooder le propusiera el proyecto y al oír el disco por primera vez creyó que era una orquesta de jóvenes. Véase «The Heavens over Havana, interview with W. Wenders», *Sight and Sound*, n. 9-10, 1999.
5. Véase el Prefacio de Wim Wenders a *The Companion Book...*, ob. cit., pp. 11-15, al igual que «Behind the Scenes with Director Wim Wenders», en [www.bvsocialclub.com/production.html](http://www.bvsocialclub.com/production.html).
6. Ry Cooder provee un resumen de la importancia de Buena Vista Social Club en los siguientes términos: «Los pueblos que tocan una gran música, ¿qué los provoca a hacerlo en esta época del consumismo? ¿Por qué nos llega de la gente que ha crecido fuera del sistema global mundial?». Sam Adams, «Cuba, Cooder and the Club», [www.wsws.org](http://www.wsws.org), World Socialist Web Site.
7. Véase las dos secciones sobre Cooder en *The Companion Book...*, ob. cit. Una de ellas recoge y amplifica su propia declaración en el filme, pp. 94-5, y 117-22. Véase también Pablo Gamba, «Hora de volver al Buena Vista Social Club», [www.analítica.com/va/entretenimiento/quepasa/8974530.asp](http://www.analítica.com/va/entretenimiento/quepasa/8974530.asp) (página web del diario El Mundo, Venezuela), abril de 2000, donde se encuentra una breve discusión del interés de Cooder en la etnomusicología.
8. Entre los proyectos internacionales más conocidos de Cooder se encuentran los que realizó con Ali Farka Toure, de Mali, y Vishwa Mohan Bhatt, de la India. Véase Richard Gehr, «Havana Great Time», en [www.villagevoice.com](http://www.villagevoice.com).
9. Véase la sección dedicada a Joachim Cooder en *The Companion Book...*, ob. cit., p. 92.
10. La reseña de Rober Ebert sobre *Wings of Desire* presenta varias sugerencias valiosas, en [www.goethe.de/uk/mon/archiv/ewings.htm](http://www.goethe.de/uk/mon/archiv/ewings.htm).
11. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, Routledge, Londres, 1994.
12. Para una mirada incisiva sobre la música y la cultura neoyorquina actual, véase Juan Flores, *From Bomba to Hip-Hop*, Columbia University Press, 2000.

<https://cadenaradialjupiter.com/la-voz-de-la-nostalgia/>. View all information. La voz de la Nostalgia, La Voz de los Éxitos, transmite desde Medellín Colombia música romántica, para el mundo a través de [www.lavozdelanostalgia.com](http://www.lavozdelanostalgia.com). Twitter: <http://twitter.com/Lavoznostalgia>. Contacts: Cra 81 48A-39 Piso 2 Medellín - Colombia +57 4 4218800. MARIPOSA Mariposa de bellas alas resplandeces como el sol la finura de tu encanto embelesa el corazón. En un clavel te posaste rojo y esbelto pura pasión el aroma que desprende hace radiar todo tu amor. Largo el camino de tu destino libre al viento como el gorrión suave tus alas de todo show more MARIPOSA. Mariposa de bellas alas resplandeces como el sol la finura de tu encanto embelesa el corazón. Si en tu camino tocan tus alas sentirás el dolor de la prisión no volverás a ver los prados, ni las flores, ni el amor, sentirás morir lentamente ya no volverás a ver el sol. sol 18/5/2009. Update: Pxdasx: preciosa poesía de Becquer, como todo lo que escribe, gracias por compartirla con todos.