

UNA TRAYECTORIA DE NUESTRO TIEMPO*

Roberto Schwarz

Universidade de São Paulo
schwarz.r@uol.com.br

RESUMEN / RESUMO / ABSTRACT

La lectura crítica de la autobiografía de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, analiza la posición cultural y política de la Tropicália, movimiento en que este artista tuvo un papel decisivo con su música y sus shows. Se problematiza su distanciamiento de la izquierda tradicional y las críticas que hace de ésta: por un lado, su ilusión sobre la existencia de un ‘populismo’ y, por el otro, su complacencia con medidas dictatoriales tomadas en el nombre del pueblo. El artículo sostiene que esta actitud prepara el descompromiso social que caracteriza el post-modernismo, no obstante admite que tampoco la izquierda –hasta hoy– ha encontrado una respuesta sobre el periodo que apunte a una reevaluación de lo popular y del pueblo como sujeto políticamente viable.

PALABRAS CLAVE: Tropicália, Caetano Veloso, *Verdade tropical*, izquierda política, dictadura militar.

A leitura crítica da autobiografia de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, analisa a perspectiva cultural e política da Tropicália, movimento no qual este artista teve um papel decisivo com sua música e seus shows. Problematiza-se o seu afastamento a respeito da esquerda tradicional e as críticas que faz dela: de um lado, a sua ilusão com a existência de um ‘populismo’ e, do outro, a sua complacência com medidas ditatoriais tomadas em nome do povo. O ensaio assinala que a atitude da Tropicália antecipa a desobrigação social que caracteriza o pós-modernismo, não obstante admite que a esquerda não foi capaz até hoje de propor uma nova avaliação tanto do período quanto do popular e do povo como sujeito politicamente viável.

* Traducción de Mónica González García.

PALAVRAS-CHAVE: Tropicália, Caetano Veloso, Verdade tropical, esquerda política, ditadura militar.

This critical approach to Caetano Veloso's autobiographic book *Verdade Tropical*, analyzes the cultural and political dimensions of Tropicália, a movement in which this artist played a decisive role with his music and shows. This article questions the distance Tropicália took from traditional left-wing positions, as well as its criticism of the latter: on the one hand, Tropicália's misleading depiction about populism and, on the other, its unconcern with measures taken by the dictatorship in the name of the people. Although he sustains that this position anticipates the social disengagement that characterizes post-modernism, the author admits the political left-wing has not been able to propose a critical analysis of the period nor of the people as a politically viable subject.

KEYWORDS: Tropicália, Caetano Veloso, Verdade tropical, political left-wing, military dictatorship.

El lugar desde el cual el crítico brasileño Roberto Schwarz lee la “autobiografía de artista” *Verdade tropical* (1997) de Caetano Veloso, historia del movimiento tropicalista y “crónica de la generación de 1964”, es el de la crítica literaria y también el de un colega de generación –aunque no de pensamiento– del icónico cantante brasileño. Uno de los aspectos que más le llama la atención es que Caetano se percibe “como parte responsable de la escena contemporánea, tanto poética y musical como política”. Es decir, para Schwarz resulta notable que un pop star se imponga la tarea de realizar un análisis intelectual serio de una época crucial para Brasil. Aunque Schwarz dice que el método de Caetano de absorber lo popular y lo erudito de su entorno –a la Oswald de Andrade– no es algo nuevo en la cultura brasileña, su novedad radica en que el lugar epistémico de Caetano no es el tradicional, o sea, el del erudito que intenta dialogar con las esferas más “bajas” de la cultura. Schwarz inicia su exhaustivo análisis reconociendo el valor literario, cultural e intelectual del ensayo de Caetano, para luego entrar a cuestionar la construcción algo autocomplaciente que Caetano hace de su posición como artista en el contexto de la dictadura militar y consecuente derrota de la izquierda. Critica, por ejemplo, su alianza con los “santamarenses sensatos” que reprobaban a la juventud hechizada con el rock'n'roll y la moda “high school” estadounidense. Para Caetano, dice Schwarz, el problema no radicaba en que el rock fuera una influencia “extranjera”, sino en su manera acrítica de utilizarlo pues, para el artista, cualquier herramienta que estimulara “la rebeldía” constituía un ingrediente indispensable para sacudir el atraso del país. Caetano sugiere que, en la medida en que su rebeldía lograra remover los cimientos patriarcales y católicos de Santo Amaro, su ciudad de origen, se produciría también

un cambio a nivel nacional. Así, las heterogéneas influencias del artista fueron proporcionadas por el nuevo programa cultural de la Universidad Federal de Bahía, que les permitió a jóvenes como Caetano familiarizarse con Stravinski, Eisenstein, Antonioni y Godard, al tiempo de participar en las fiestas populares de Bahía. De allí la naturaleza antropofágica de sus provocaciones, las cuales, en opinión de Schwarz, contaban con la ingenuidad de querer ser percibidas como gestos bien intencionados que los mismos adversarios debían reconocer como beneficiosos para todos. Sin embargo, lo más problemático para Schwarz es la idea de que el clima “revolucionario” propiciado por la dictadura militar constituía, junto con la Nouvelle Vague, la música popular bahiana y el rock'n'roll, un impulso modernizador tan aprovechable como los otros. De allí que la sección que la Revista Chilena de Literatura transcribe a continuación sea la más cáustica del análisis total que Roberto Schwarz realiza de *Verdade tropical*.

El juego de avances y retomadas entre Santo Amaro, Salvador, la cultura internacional y la bossa nova, con Brasil de fondo, sugería una trayectoria democrática de modernización. Es como si, por un momento (increíble), el progreso y la internacionalización se hicieran para el bien de todos, en un “tomar de aquí y de allá” armonioso, y no a costa de los débiles y atrasados. La vida popular y la provincia parecían tener algo especial que decir, lo cual no sería hecho a un lado por las transformaciones que se aproximaban. Retomando el viejo deseo de Caetano, el cambio se iba a deber también a Santo Amaro. Para tener una idea de ese espejismo de modernización feliz y acogedora, véase un inicio de frase que captura el deslumbramiento de la época: “La Caravelle de la Cruz del Sur –aeronave cuya modernidad de líneas me encantaba tanto como un samba de Jobim o un edificio de Niemeyer [...]” (Veloso, *Verdade* 277). Asociadas a partir de su misma aspiración a la elegancia, ahí estaban la tecnología francesa, la música popular brasileña y la arquitectura vanguardista de Brasilia, como si el país entero estuviese a punto de despegar. La euforia se derrumbó en 1964 con el golpe, momento estelar de la Guerra Fría, cuando se unieron contra el ascenso popular y la izquierda, casi sin encontrar resistencia, los militares proestadounidenses, el capital y la inmensa reserva de conservadurismo del país, todo con ayuda de los mismos estadounidenses. Como la posición de Caetano cambiaría poco después, resulta interesante citar su primera reacción, perfectamente a tono con la izquierda de la época: “[...] veíamos en el golpe la decisión de suspender el proceso de superación de las horribles desigualdades sociales

brasileñas y, al mismo tiempo, de mantener la dominación norteamericana en el hemisferio” (177). En otras palabras, quedaba interrumpido un vasto movimiento de democratización, que venía de lejos, sustituido ahora por el país antisocial, temeroso de cambios, partidario de la represión, socio tradicional de la opresión y la explotación, que salía de la sombra y fuera tímidamente subestimado. Las desigualdades internas y la sujeción externa dejaban de ser residuos anacrónicos, en vías de extinción, para tomar la forma deliberada, garantizada por la dictadura, del presente y del futuro. Al mismo tiempo, para una parte de los brasileños, la realidad acababa de adquirir un aspecto inaceptable y absurdo.

Las consecuencias estéticas para Caetano, que hicieron de él una figura indefinible, costaron en aparecer. Según explica él mismo, el catalizador fue una escena crucial de *Tierra en transe*, la gran película de Glauber Rocha que lidia con el golpe militar de 1964 y con el papel de los intelectuales durante la ocasión. El protagonista, Paulo Martins, es un poeta y periodista hijo de la oligarquía, convertido a la revolución social y aliado al Partido Comunista y al populismo de izquierda. Exasperado por la duplicidad de los líderes populistas, y también por la pasividad apolítica de las masas populares, incapaces de enfrentar a los dirigentes que las engañan, Paulo Martins tiene una recaída en la truculencia oligárquica (es cierto que con un propósito brechtiano, de distanciamiento y provocación). Tapándole la boca a un líder sindical con la mano, quien lo trata de doctor, él se dirige directamente al público: “¿Están viendo quién es el pueblo? ¡Un analfabeto, un imbécil, un despolitizado!”. Entre sádico y autoflagelante, el episodio subraya entre otras cosas la vacilación del intelectual que se compromete con la causa popular mientras mantiene veredictos conservadores –raramente explicitados como aquí– con respecto al pueblo. Dictada por la evidencia de que no habría revolución, la descalificación de los trabajadores es un desahogo histórico, que en seguida lleva a la aventura de la lucha armada sin apoyo social. Desde el punto de vista de la izquierda, la escena –una invención artística de enorme fuerza– era un compendio de sacrilegios, haciendo una especie de chacota dolorosa de las certezas ideológicas del período. Los trabajadores estaban lejos de ser revolucionarios, su relación con los dirigentes era pautada por el paternalismo, los políticos populistas hacían arreglos con el campo adversario, la distancia entre las tesis marxistas y la realidad social era desesperanzadora y los intelectuales confundían las razones de la revolución política y las urgencias de la realización personal. Aun así, no se atenuaban los rasgos grotescos de los grupos dirigentes ni de las clases dominantes, los

cuales continuaban de pie, espléndidamente acentuados. La revolución no se había tornado superflua; muy por el contrario: se encontraba en un callejón histórico y no dio el paso al frente que era necesario. La nota general era de desesperación¹.

Tan desconcertantes como la escena misma, las conclusiones de Caetano seguían el rumbo opuesto, casi se diría que eufórico, dando continuidad a la recomposición ideológica postgolpe. Vislumbraban oportunidades y salidas donde la película de Glauber desembocaba en frustración nacional, autoexamen político y muerte. Digamos que ellas acataban sin más las palabras devastadoras de Paulo Martins, pasando por alto los rasgos problemáticos del personaje, esenciales para entender la complejidad artística de la situación. “Viví esa escena –y las escenas de reacción indignada que ella suscitó en rondas de bar– como el núcleo de un gran acontecimiento cuyo nombre breve que le puedo dar hoy no se me ocurrió con tanta facilidad entonces (y por eso yo buscaba mil maneras de decírmelo a mí mismo y a los otros): la muerte del populismo [...] era la fe misma en las fuerzas populares –y el mismo respeto que los mejores sentían por los hombres del pueblo– lo que aquí era descartado como arma política o valor ético en sí. Yo estaba preparado para enfrentar esa hecatombe. Y emocionado de examinar sus fenómenos íntimos y entrever sus consecuencias. Nada de lo que vino a llamarse ‘tropicalismo’ habría tenido lugar sin ese momento traumático” (104-105). “Por lo tanto, cuando el poeta de Tierra en transe decretó la falencia de la creencia en las energías libertadoras del ‘pueblo’, yo, en la platea, vi, no el fin de las posibilidades, sino el anuncio de nuevas tareas para mí” (116).

Conviene notar que “populismo” aquí no está según su acepción sociológica usual, latinoamericana, de liderazgo personalista ejercido sobre masas urbanas poco integradas. En el sentido que le da Caetano, el término designa algo de otro orden. Se trata del papel especial reservado al pueblo trabajador en las concepciones y esperanzas de la izquierda, que reconocen en él a la víctima de la injusticia social y, por eso mismo, al sujeto y aliado necesario para una política libertadora. El respeto que “los mejores” sentían –¿y que ya no sienten?– por los hombres del pueblo, semi excluidos y excluidos, en quienes contemplaban la dura verdad de nuestra sociedad de clases, se vincula a esta convicción. “O tal vez sea yo mismo el que me desprecio a sus ojos”, escribía Drummond en 1940, pensando en el obrero (Andrade 2012). Así, cuando

¹ Para un análisis excelente de la figura de Paulo Martins, ver Ismail Xavier (1993).

Caetano hace suyas las palabras de Paulo Martins, constatando y saludando a través de ellas la “muerte del populismo”, del “mismo respeto que los mejores sentían por los hombres de pueblo”, es el comienzo de un nuevo tiempo que él desea marcar, un tiempo en que la deuda histórico-social con los de abajo –tal vez el motor principal del pensamiento crítico brasileño desde el abolicionismo– dejó de existir. Se desvinculaba de los recién derrotados de 1964, que en esa acepción eran todos populistas. El cambio era considerable y lo oponía a su propio campo anterior, a socialistas, nacionalistas y cristianos de izquierda, a la tradición progresista de la literatura brasileña desde las últimas décadas del siglo XIX, y, también, a las personas simplemente lúcidas, para las cuales hacía mucho tiempo la ligazón interna, para no decir dialéctica, entre riqueza y pobreza era un dato de la consciencia moderna. La desilusión de Paulo Martins se había transformado en descompromiso. Ésta es la ruptura, salvo engaño, que está en el origen de la nueva libertad traída por el tropicalismo. Si el pueblo, como antípoda del privilegio, no es portador virtual de un nuevo orden, éste desaparece del horizonte, el cual se acorta notablemente.

Forma parte del vigor literario del libro una cierta naturalidad en torno a la fricción ideológica, por momentos mordaz y turbulenta. A ojos de la izquierda, que, mal que mal, centralizaba la resistencia a la dictadura, dejar de creer en la “energía liberadora del pueblo” era lo mismo que alienarse y tirar la toalla. A ojos de Caetano, significaba librarse de un mito súbitamente viejo, que cercenaba su libertad personal, intelectual y artística. Ya desde el ángulo de la evolución ulterior de las cosas en un libro escrito décadas después resulta importante que, digamos, el artista haya presentado la inversión de la marea histórica en el mundo, la cual hasta una segunda orden dejaba sin piso la lucha por el socialismo, como la misma izquierda notaría poco después. Además, conforme sugiere Nicholas Brown, un estudioso estadounidense de Brasil, la globalización, la bossa nova y el tropicalismo, la victoria de la contrarrevolución en 1964-1970, con la consecuente supresión de las alternativas socialistas, había propiciado el pasaje precoz de la situación moderna a la posmoderna en el país, entendida esta última como aquella en que el capitalismo ya no es más relativizado por un posible horizonte de superación. En diálogo con este esquema, la bossa nova sería un modernismo tardío y la tropicalia un posmodernismo de primera hora, nacido en el campo de la derrota del socialismo (Brown 176-177).

Sea como fuere, el cambio no hizo de Caetano un conformista. El impulso radicalizador previo a 1964 continuaba actuando dentro de él y se

acentuaría luego a través de la adopción del traje ultra rebelde y polémico de la contracultura y del pop, en diálogo vivo con el momento estético y político nacional. La oposición al orden establecido era ahora completa, incluida en ésta la izquierda convencional –léase el Partido Comunista y los estudiantes nacionalistas que frecuentaban festivales de música–, la cual hablaba de antiimperialismo y socialismo pero que era biempensante y “nunca discutía temas como sexo y raza, elegancia y gusto, amor o forma” (116). Ambigua al extremo, la nueva posición se consideraba “la izquierda de la izquierda”, simpatizando discretamente con la lucha armada de Guevara y Marighella, sin perjuicio de defender la “libertad económica” y la “salud del mercado”. Adorando divinidades antagónicas, Caetano generaba interés y escándalo – otra manera de interesar– en las diversas religiones de su público, tornándose una referencia controvertida pero obligatoria para todos. La despreocupación por la coherencia era ostensiva y tenía algo de fanfarronería: “Una política unívoca, degustable y simple no era lo que podía salir de ahí” (446)². Paralelamente, el abandono de la fe “populista” se traducía en un notable aumento de la irreverencia, de cierta disposición a poner para romper, que entraba en conflicto con el ya mencionado buen-mocismo de los progresistas y, ciertamente, con los gestos mínimos de disciplina exigidos por la acción política. Así, la posición liberadora y transgresora postulada por Caetano rechazaba igualmente –o casi– los establishments de la izquierda y la derecha, los cuales trataba de sacudir al máximo en el plano del escándalo escénico, resguardando entretanto al mercado. Sumándose a la “anarquía comportamental” (418 y 385-6), las ropas y cabelleras desafiantes, concebidas para minar convenciones, la provocación llegaba al extremo, en plena dictadura, de exhibir en el palco la bandera con que Helio Oiticica homenajeara a un bandido asesinado por la policía: “Sea marginal, sea héroe”. Como era de prever, aunque la idea no fuera esa, terminó todo en meses de cárcel por iniciativa de un juez de derecho que asistía al espectáculo con la novia (306-307). Quizás formara parte de ese cuadro una competencia dislocada y suicida con los compañeros de generación que estaban optando por la lucha armada, también ellos contrarios a la dictadura y a la esclerosis histórica del Partido

² “En nuestro propio campo, hacíamos las dos cosas: empujábamos el horizonte del comportamiento cada vez más lejos, experimentando formas y difundiendo invenciones, al mismo tiempo que ambicionábamos la elevación de nuestro nivel de competitividad profesional –y mercadológica– a los patrones de los estadounidenses y los ingleses” (id.).

Comunista³. Sin esconder una satisfacción de amor propio, Caetano relata su complicidad con el mayor que lo interrogó en la prisión, el cual denunciaba “el insidioso poder subversivo de nuestro trabajo” y reconocía “que lo que Gil y yo hacíamos era mucho más peligroso [para el régimen] que lo que hacían los artistas de protesta explícita y compromiso ostensivo” (401). La declaración de peligrosidad por parte de los militares venía a compensar las insinuaciones de los adversarios de izquierda, para los cuales el tropicalismo de esos melencidos no pasaba de alienación. Dicho esto, y a despecho del alto costo que muchos pagaron, además de la acrimonia, la rivalidad entre contracultura y arte comprometido tenía algo de comedia de desencuentros, sobre todo porque no era necesaria, pues nada obligaba a la izquierda (en realidad solo a una parte de ella) a ser convencional en materia de estética y costumbres, así como era evidente el impulso antiburgués de la contracultura. Por otro lado, la simetría en el rechazo de los dos establishments no era perfecta, como explica Caetano con sinceridad desarmante. Habitado a la hostilización pública por parte de la izquierda, que lo llamaba alienado y americanizado, además de abuchearlo en público, se consideraba por lo mismo a salvo de la represión policial-militar, que no lo veía como enemigo y lo dejaría en paz (349). “[El movimiento tropicalista] era también una tentativa de encarar la (¿mera?) coincidencia, en este país tropical, de la ola de la contracultura con la boga de los regímenes autoritarios” (17). ¿Qué pensar de ese cálculo espinoso y secreto —una imaginaria licencia informal, que además probó estar equivocada—, viniendo de alguien que se quería peligroso para el régimen? El hecho es que Caetano sentía una doble injusticia, una vez por haber sido encarcelado por la derecha sin haber hecho gran cosa (el juicio es de él, a pesar de los juicios contrarios en otros momentos) (306-307), y otra, por no ser reconocido como revolucionario por la izquierda.

Geraldo Vandré, figura cabecilla de la canción de protesta, en cierto momento les pide a los tropicalistas que no compitan con él, pues el mercado solo admite un nombre fuerte a la vez y el Brasil de la dictadura, para no decir el socialismo, necesitaba concientizar a las masas. Con perspicacia, Caetano observa que tal vez se trataba de un embrión de aquel mismo oficialismo que

³ “Nosotros no estábamos del todo inconscientes de que, paralelamente al hecho de que coleccionábamos imágenes violentas en las letras de nuestras canciones, sonidos desagradables y ruidos en nuestros arreglos, y actitudes agresivas en relación a la vida cultural brasileña en nuestras apariciones y declaraciones públicas, se desarrollaba el embrión de la guerrilla urbana, con la cual sentíamos, de lejos, una especie de identificación poética” (50-51).

mataba la cultura de los países socialistas en nombre de la historia. Nótese la ironía dudosa de su comentario, que jugaba con lugares comunes de la Guerra Fría y confluencias inaceptables para dar forma literaria al carácter envenenado de la situación: “Libres del peligro rojo desde que nuestros enemigos militares tomaron el poder, nosotros no veíamos la más remota posibilidad de realizar ese deseo de Vandré” (282). Con la irrisión del caso, inclusive autoirrisión, todavía aquí los enemigos de derecha parecían garantizar, contra los semi compañeros de izquierda y de oficio, un cierto espacio de libertad —esto hasta probar lo contrario, lo que no tardaría en ocurrir. Contra algunos de la izquierda que soñaban en asegurarse del mercado por medio de alegatos políticos, los tropicalistas apostaban “a una pluralidad de estilos convergiendo en las mentes y las cajas registradoras” (281). El cinismo alegre de estas últimas, funcionando, por así decir, como agentes de la democracia y la cultura, en cierto plano era menos hipócrita que el encuadramiento propuesto por los adversarios; en otro plano, en tanto, era peor, pues la idea de convergencia “en las mentes” silenciaba la presencia del Estado policial, que a fin de cuentas era el hecho relevante. Escogidas a dedo para humillar a los socialistas, las “cajas registradoras” explicitaban el aspecto comercial del enfrentamiento ideológico-musical en los programas de televisión, aspecto que los artistas comprometidos, por ser anticapitalistas, preferían pasar por alto⁴. Así puesta, aunque manipulada y explotada por el show business, la colisión artístico-ideológica era un verdadero fenómeno social. Trasladaba al espectáculo la nueva etapa de enfrentamiento con la dictadura, enfrentamiento que estaba en preparación y poco después terminaría en una nueva masacre de la izquierda. Digamos que la rivalidad exaltada en las plateas, una disputa simbólica por el liderazgo del proceso, aludía a la lucha en las calles y a la realidad del régimen, aunque de manera indirecta y distorsionada. Formaría parte de un discernimiento intelectual más exigente que distinguiría entre antagonismos secundarios y principales, adversarios próximos y enemigos propiamente dichos.

La confusión en esta materia era grande. La devastación causada por la dictadura, que suspendió las libertades civiles y desbarató las organizaciones populares, ¿sería del mismo orden que las ofensas e incluso agresiones del público estudiantil o de los colegas del oficio? ¿La mera comparación no sería

⁴ “Las cuestiones de mercado, muchas veces las únicas decisivas, no parecían igualmente nobles para entrar en discusiones acaloradas” (177-178).

una falta de juicio? Véase al respecto un amigo libertario de Caetano, que no lamentaba el incendio de la Unión Nacional de Estudiantes justo después del golpe. “Me estremecí al oírlo decir que el edificio de la Unión Nacional de Estudiantes debía ser quemado. El incendio de la UNE, un acto violento de grupos de derecha que siguió inmediatamente al golpe de abril de 1964, era motivo de revuelta para toda la izquierda, para los liberales asustados y para las buenas almas en general [¿por qué la ironía?]. Rogério [el amigo] exponía con vehemencia razones personales para no cantar en ese coro: la intolerancia que la complejidad de sus ideas había encontrado entre los miembros de la UNE hacía de éstos una amenaza a su libertad. El extraño júbilo de entender con claridad sus razones, e incluso de identificarme con ellas, fue mayor en mí que el choque inicial producido por la afirmación herética. No tardé en descubrir que Rogério exhibiría una violencia todavía mayor contra los reaccionarios que apoyaron en primera instancia la agresión a la UNE. Esto, que para muchos parecía absurda incoherencia, era para mí prueba de firmeza y rigor: él detectaba embriones de estructuras opresivas en el seno mismo de los grupos que luchaban contra la opresión, pero no por eso se confundiría con los actuales opresores de éstos” (107).

En perspectiva histórica, se trataba de la revaloración del pasado reciente. El ascenso socializante previo a 1964, de cuyo impulso superador y democrático deriva la belleza de los capítulos sobre Santo Amaro y Salvador, era revisto ahora bajo la luz contraria, como un período incubador de intolerancia y amenaza a la libertad. Después de ser motivo de orgullo, los grupos que se erguían contra el imperialismo y la injusticia social pasaban a ser portadores de “embriones de estructuras opresivas”, contra los cuales incluso un incendio no sería una providencia fuera de lugar. Aunque pensemos que el incendio pueda ser aquí una figura retórica, el cambio de posición era radical. Véase un ejemplo del nuevo tono, que no quedaría mal en editoriales de la prensa conservadora: “Hoy son muchas las evidencias de que [...] cualquier intento de no-alineamiento con los intereses del Occidente capitalista resultaría en monstruosas agresiones a las libertades fundamentales [...]” (52). ¿Qué pensar de esa voltereta, referida a un momento en que las libertades fundamentales habían sido en efecto canceladas, pero por la derecha? Ahora es la lucha por una sociedad mejor la que es puesta bajo sospecha. En términos de consistencia literaria, de coherencia entre las partes de la narrativa, que en una autobiografía casi-romance tiene valor estético-político, el nuevo punto de vista anti-izquierda desentona y no encuentra apoyo en la presentación—tan notable—del período anterior a 1964. Según el propio libro, fueron justamente

años en que la libertad de experimentación social y artística brilló en toda área, con fuerza tal vez inédita en el país. Sea dicho de paso que la vitalidad de ese experimentalismo se debía en parte al hecho de que el mismo capitalismo estaba en juego, y, con él, las coordenadas de la realidad, en un grado que no se repetiría más. Así, cuando aparece, la insistencia en el carácter anti-democrático de la lucha por la democracia es un cuerpo extraño en el relato, cuya dinámica interna no parece funcionar. Sin mayor base en el pasado, puede en tanto reflejar la correlación de fuerzas post-golpe, las que, después de derrumbar y prohibir las aspiraciones sociales de la fase previa, las pintó con los colores del terror estalinista. Es cierto que la sombra de la Unión Soviética pesaría sobre cualquier tentativa socializante, pero transformarla en impedimento absoluto a la insatisfacción con el capitalismo era y es otra forma de terror o de paralización de la historia. En un plano más evidente, el nuevo anti-izquierdismo magnificaba desentendidos antiguos, en cuestiones de arte y estilo de vida, que hasta donde cuenta Caetano no llegaban a ser indescifrables. “Si yo me identifiqué con Rogério luego de conocerlo, fue porque mi situación entre mis colegas de izquierda en la Universidad de Bahía era semejante a la de él entre sus amigos de la UNE en Rio. Sin que diera motivos para enfrentamientos del tipo que él tuvo que enfrentar, mi actitud reticente ante las certezas políticas de mis amigos suscitaba en ellos una irónica desconfianza. Yo era uno de esos temperamentos artísticos al que a los más responsables les gusta llamar ‘alienados’. Mis relaciones con los colegas de izquierda eran incluso tiernas” (114)⁵.

El júbilo ante el incendio de la UNE, una emoción “extraña” y “herética”, entre inconfesable y perversa, es pariente del entusiasmo por la escena traumática de Tierra en transe. También ésta fue una “hecatombe” bienvenida, que deponía las aspiraciones de la izquierda y, con ellas, en la opinión del nuevo Caetano, una prisión mental. En los dos casos, bajo el manto de reacciones tabú, que requieren cierto coraje para ser afirmadas –aunque el campo vencedor las apruebe–, asistimos a una conversión histórica, o mejor, a la revelación de que la izquierda, hasta entonces estimada, es opresiva y no vale más que la derecha. Más adelante veremos en funcionamiento esa equidistancia. Sea dicho de paso que las iluminaciones pueden tanto aclarar

⁵ “Nosotros [Gil y Caetano] nos encontrábamos en la música [...]: saludábamos el surgimiento del CPC y de la UNE –aunque lo que hacíamos fuera radicalmente diferente de lo que se proponía allí– y amábamos la entrada de los temas sociales en las letras de música, sobre todo lo que hacía Vinicius de Moraes con Carlos Lyra” (288).

como obscurecer, y que a veces hacen las dos cosas. Por ahora, notemos algunas de las razones que hicieron que Caetano festejara el derrocamiento de la izquierda –pero no la victoria de la dictadura– como un momento de liberación. Mal que mal, es la declaración de un artista poco común sobre el malestar que la propia existencia de la izquierda, con su terminología, sus tesis y posiciones, le vino a causar.

La incomodidad comenzaba por el lenguaje. ¿Por qué llamar proletarios a los trabajadores pobres y “miserablemente desorganizados” del Recóncavo de Bahía, a quienes ese nombre no se les ocurriría y a quienes además les gustaría mucho usar casco y ser asalariados? En el mismo orden de objeciones, ¿no sonaba fuera de lugar y poco “estimulante”, dadas las circunstancias, hablar de dictadura del proletariado? (115). En otro plano, ¿el socialismo sería en efecto la solución para todos los problemas, como una panacea? “La solución única ya era conocida y había llegado aquí prescrita: alcanzar el socialismo” (87). Con sentido común, Caetano había notado el desajuste entre la vulgata marxista y la realidad local, así como cierta ceguera correspondiente. La pobreza, en tanto, sí existía, y la incomodidad con las palabras no la hacía desaparecer. “Claro que las ideas generales respecto de la necesidad de justicia social me interesaban y yo sentía el entusiasmo de pertenecer a una generación que parecía tener delante de sí la oportunidad de cambiar profundamente el orden de las cosas” (115). Apartada la camisa de fuerza de la jerga, la sociedad de clases regresaba por la ventana del fondo e imponía sus problemas, como un horizonte colectivo. Súmase que la alergia a los esquemas del marxismo tenía ella misma un sesgo de clase, a su vez susceptible de crítica –¿marxista? “Yo sinceramente no creía que los obreros de la construcción civil en Salvador [...] –tampoco las masas obreras vistas en películas y fotografías– pudieran o debieran decidir el futuro de mi vida” (116). ¿Cómo no ver el grado de desdén y exclusión política en esa formulación, sin hablar de la fantasía ideológica de un futuro personal incondicionado? ¿Acaso las clases dirigentes que nosotros, intelectuales y artistas, acostumbramos a tolerar o a adular no influyen en nuestra vida? Y la restricción a los obreros, ¿sería igualmente hecha a empresarios, banqueros, políticos profesionales o dueños de estaciones de televisión?

Después de haber sido el partido de la transformación social, de la crítica al orden burgués y al atraso, la izquierda pasaba a ser considerada, tal vez por la fuerza de la derrota, un obstáculo a la inteligencia. Sin ser una refutación en el plano de las ideas, la victoria del capital sobre el movimiento popular afectaba las cotizaciones intelectuales y estimulaba la sustitución de las

agendas, con ventaja discutible. “El golpe al populismo de izquierda [Caetano se refiere a la escena central de *Tierra en transe*] liberaba la mente para encuadrar a Brasil en una perspectiva amplia, permitiendo miradas críticas de naturaleza antropológica, mítica, mística, formalista y moral con las que ni se soñaba” (105). Las ausencias conspicuas en esta lista de perspectivas amplias son el análisis de clases, la crítica al capital y el antiimperialismo, sin hablar del prisma de la desmitificación. Así, salvo engaño, la nueva libertad consistía en dejar de lado los ángulos propiamente modernos o totalizantes que habían conquistado el primer plano antes de 1964, cuando habrían sido la causa –¿pero será verdad?– del encogimiento mental. Repitamos que no es lo que el libro cuenta en los capítulos dedicados al período, en los cuales, al contrario, se ve un momento inteligente y abierto de la vida nacional, notable por el ascenso popular y mucho más libre de lo que vino después. En otras palabras, volviendo al argumento de Caetano, la sacudida causada por la voltereta militar y política habría tenido también su aspecto positivo, abriendo perspectivas intelectuales nuevas, antes inaccesibles (¿pero alguien las vedaba?), que “buscaban revelar cómo somos y preguntaban por nuestro destino” (105). Ya un materialista dirá que, lejos de ser novedad, la consideración “antropológica, mítica, mística, formalista y moral” del país, así como la pregunta por “nuestro destino”, marcaba un regreso al pasado, a las definiciones estáticas por el carácter nacional, por la raza, por la herencia religiosa, por los orígenes portugueses, que justamente la visión histórico-social venía a redimensionar y traducir en términos de la complejidad contemporánea. Resulta claro, por otro lado, que la reconfiguración general del capitalismo, de la cual 1964 formó parte, exige una respuesta que los socialistas continúan debiendo.

La caracterización de la izquierda como un bloque macizo, anti-democrático en política y retrógrado en estética, no correspondía a la realidad. Aunque minoritaria, la fina flor de la reflexión crítica del período era, además de socializante, anti-estalinista con conocimiento de causa y amiga del experimentalismo en el arte. Basta recordar a Mario Pedrosa, Anatol Rosenfeld, Paulo Emilio Salles Gomes y Antonio Candido. Con las diferencias de cada caso, algo parecido valía para los artistas de punta, como Glauber y sus compañeros del Cinema Novo, el grupo de la Poesía Concreta, los signatarios del manifiesto de la “Música Nueva”, el personal del Teatro de Arena y Taller,

incluyendo al mismo Caetano antes del viraje⁶. ¿Por qué entonces la prisa en abandonar el barco, en el que no faltaban aliados? Arriesgando un poco, digamos que Caetano generalizó para la izquierda el nacionalismo superficial de los estudiantes que lo abucheaban, así como la idealización atrasada de la vida popular que el Partido Comunista propagaba. La generalización erraba el blanco y no dejaba de sorprender, pues mucho del éxito del artista se debió a sectores más radicalizados de la misma izquierda, que se sentían representados en el lenguaje pop, el comportamiento transgresivo, los acordes atonales y, de modo más general, en la experimentación vanguardista y la actualización internacional. Así, hasta donde veo, no fue la limitación intelectual de la izquierda lo que llevó a Caetano a hacer de ella su adversario. La razón de la hostilidad habrá estado simplemente en sus reservas generales al capitalismo vencedor, en la negatividad arruina-placeres ante la vorágine de mercantilización que se anunciaba.

En un pasaje inolvidable del libro –también éste un júbilo dudoso–, Caetano baja a la calle para ver de cerca una marcha estudiantil y su represión por los militares (317-319). A la manera de los hippies, que entonces era nueva, el artista ostentaba una melena enorme, vestía una capa de general sobre el torso desnudo y usaba jeans y sandalias, además de “un collar indio hecho de dientes grandes de animal”. Caminando a contracorriente de la manifestación, mientras los estudiantes huían y eran golpeados, la extraña figura se apodera de una “ira santa”, quizás con algo de beato, e interpela a los transeúntes, “protestando contra su indiferencia miedosa [y, ¿quién sabe?, su apoyo íntimo] a la brutalidad policial”. La escena es intrincada y vale una discusión. Los protagonistas centrales naturalmente eran los estudiantes y los militares, que disputaban el dominio de la calle y del “ser o no ser” de la dictadura. Caetano no toma partido directo en el conflicto, no alineándose con los manifestantes ni hablando con ellos, a fin de cuentas su gente, ni tampoco dirigiéndose a los soldados. En vez de eso inventa para sí una figura de poseído, o de profeta, y comienza a emitir bufidos –“bufidos fue lo que oyeron”– a las personas de la calle que no quieren saber de nada y solo piensan en salir de allí lo más rápido posible. “Hombres y mujeres apurados tenían miedo de los manifestantes, de los soldados y de mí. Yo estaba seguro de que, en aquella situación, nadie me tocaría un dedo”. Entre paréntesis, sería interesante, para

⁶ Ver al respecto la buena documentación reunida en *Arte em Revista* n° 1. São Paulo: Kairós, 1981.

profundizar el episodio, conocer el tenor de las recriminaciones. Sea como fuere, la participación a la que el profeta incita en los transeúntes no vale para él mismo, quien, vestido para la ocasión, en realidad busca más declamar que ser oído. La misma “ira santa” tenía un tono relativo, pues venía acompañada de cálculos de seguridad poco airados, que hacían de ella un teatro de uso particular. “Por otro lado, los soldados difícilmente centrarían su atención en mí: yo andaba en sentido contrario a los estudiantes fugitivos, en realidad tangenciando el ojo del huracán, y mi apariencia no sería computada como la de uno de los manifestantes. Yo hablaba alto y exaltadamente, pero ningún soldado se acercó a mí lo suficiente para oírme”. Con aires de loco, de esos que las situaciones de caos y la religiosidad popular hacen aparecer, el personaje se sentía a salvo de la represión, que no lo vería como adversario. En suma, una intervención arriesgada pero ni tanto, que en el fondo no es una intervención, aunque creara una posición fuera de norma, posible en tal circunstancia (¿para qué?). De innegable interés, debido sobre todo a la complicación de los motivos, el episodio es difícil de clasificar. Caetano lo tiene en alta estima, como happening, teatro político y poesía.

Tan raras como esta escena son las consideraciones en torno a ella. Principalmente, se trata de valorizarla como un lance de arte de vanguardia, o neo-vanguardia de los años 60. Las marcas distintivas están ahí: el rechazo a la separación entre arte y vida práctica, la performance improvisada a la luz del día, con dimensión política, involucrando al ciudadano común, la propuesta de un quehacer artístico sin obra durable, la poesía totalmente desconvencionalizada, que no se limita al espacio del poema, y, finalmente, la inspiración liberadora general. “Pero en ese extraño descenso a la calle, yo me sabía un artista realizando una pieza improvisada de teatro político. De, con permiso de la palabra, poesía. Yo era el tropicalista, aquél que está libre de amarras políticas tradicionales y por eso puede reaccionar contra la opresión y la estrechez con gestos límpidos y creadores. ¿Narciso? Yo me encontraba en ese momento necesariamente por encima de Chico Buarque o Edu Lobo, de cualquiera de mis colegas considerados grandes y profundos”. El autoenaltecimiento algo cómico de ese final, que combina aspiraciones a la genialidad con la voluntad algo infantil de estar por delante de colegas muy aplaudidos, da el tono. Es cierto que el episodio llena los requisitos del vanguardismo, con los cuales está al día, pero eso no es todo, pues existen también disonancias internas que lo categorizan en otra línea. La ira santa fingida, el profeta que asusta a los asustados, en lugar de iluminarlos y persuadirlos, la escenificación de un happening mientras sus compañeros de

generación y resistentes a la dictadura sufren, la duda –alimentada a lo largo del libro entero– en relación con qué son y de qué lado están la opresión y la estrechez, la posición superior aunque indefinida del tropicalista “libre de amarras políticas tradicionales” (¿cuáles?), los dividendos puramente subjetivos de la operación vanguardista, despojada del sentido transitivo o explosivo que le es propio, nada de esto en fin es límpido, aunque haya invención. Digamos que la verdad de esta página extraordinaria, quizás el clímax del libro, no está donde su autor supone. La riqueza de la escena no deriva de la integridad de su gesto central –¿un acto de poesía?– sino de la afinidad de éste con el descompromiso que se desprende de él, representativo del momento, como en una novela realista. Al comienzo del capítulo, Gilberto Gil prueba un té de ayahuasca y descubre que puede “amar, encima del temor y de sus convicciones o inclinaciones políticas, al mundo en todas sus manifestaciones, inclusive a los militares opresores” (308). El carácter regresivo del amor a los hombres de la dictadura dispensa comentarios, y además no deja de ser un documento de lo que puede la droga según las circunstancias. En seguida, confirmando el clima de inestabilidad y conversiones vertiginosas, la narrativa retoma los días anteriores al golpe, cuando Caetano era todavía empático a la transformación social, al método Paulo Freire de alfabetización de adultos y al Comité del Partido Comunista (CPC), que poco después abominaría al punto de aplaudir el incendio de la UNE. Regresando, en fin, al presente postgolpe, tan exaltantes como la droga son las situaciones de multitud en las reuniones de auditorio y en las manifestaciones callejeras, cuando “Dios está suelto” (301), con las correspondientes invitaciones al ego trip y al mesianismo, al heroísmo y al miedo, que son otros tantos viajes. “Es en este clima de ánimos exaltados y calles enardecidas que la ayahuasca [...] hizo su aparición” (319). En lo que se refiere al valor literario, que es real, todo está en percibir la totalidad turbulenta, históricamente particular, compuesta por estas referencias tan diversas –planes de conquista de la primacía artística, dictadura militar, agitación y militancia revolucionaria, indiferencia de los transeúntes, clima psicodélico, arte de vanguardia, palizas de calle y auditorio, celebridad mediática, miedo, coordenadas de la Guerra Fría, etc.–, en que se objetiva con fuerza memorable, sin paralelo tal vez en la literatura brasileña reciente, el costo espiritual de la instalación del nuevo régimen.

De manera metódica, el tropicalismo yuxtapone trazos formales ultramodernos, tomados de la vanguardia internacional, y aspectos característicos del subdesarrollo del país. La naturaleza desencontrada y humorística de la combinación, con algo de realismo mágico, salta a los ojos. En el episodio

de la marcha, por ejemplo, están reunidas la apariencia hippie y la exaltación religiosa del predicador popular, el patrón del happening y el collar indio con sus grandes dientes de fiera. Son elementos con fecha y proveniencia heterogéneas, cuyo acoplamiento compone un disparate ostensivo, que reitera los descompases de la historia real. La incongruencia, en tanto, –y ahí la sorpresa– es un hallazgo estético, y no una deficiencia de la composición. El contraste estridente entre las partes sin combinar agrade el buen gusto, pero aun así, o por eso mismo, su absurdo se muestra funcional como representación de la actualidad de Brasil, de cuyo desbaratamiento interno, o modernización precaria, pasa a ser una alegoría de las más eficaces. Venida del campo del arte del consumo, la ambición del proyecto, que visaba alto, era sorprendente. En tesis, la canción tropicalista programada por Caetano quería conjugar superioridades con órbita diversa: la revolución del canto traída por João Gilberto, el nivel literario de los mejores escritores modernos de la lengua (João Cabral y Guimarães Rosa), la vasta audiencia de los éxitos comerciales, inclusive los vulgares (los Beatles, Roberto Carlos y Chacrinha), la fuerza de intervención del pop star, cuyas posturas públicas pueden hacer diferencia (especialmente en dictadura), actuando “sobre el significado de las palabras” –todo a modo de influenciar “inmediatamente el arte y la vida diaria de los brasileños”. En suma, “nosotros intentábamos descubrir una nueva instancia para la poesía” (141-144). La intención revolucionaria de ese programa, que buscaba aliar primacías que las especializaciones artísticas y las realidades de orden burgués mantenían separadas, no era evidente solo porque el escándalo la encubría. Están ahí, convincentes o no, el desconfinamiento de la poesía, liberadora de los “ritos tradicionales del oficio” e interfiriendo en la vida real; la entrada de la canción comercial, hasta entonces plebeya, al club del gran arte; el derrocamiento de las divisiones entre arte exigente e industria cultural, experimentalismo y tradición popular, que dejarían –¿pero será cierto?– de repelerse; el tránsito libre entre la excelencia artística y la vida diaria de la nación, viabilizado aquí por los buenos servicios del mercado, como si viviésemos en el mejor de los mundos y los mecanismos alienadores del capital no existieran. Por otro lado, tomando distancia, notemos que el deseo de eficacia transformadora y la falta de ceremonia ante las divisiones corrientes daban continuidad, en otra clave, a tendencias sociales y artísticas anteriores a 1964. Aunque oculta, esta prolongación configuraba y problematizaba el pasaje de un período a otro, siendo un factor de fondo de la fuerza romancesca que el libro tiene. También en los años antes de la revolución –basta recordar el capítulo de Caetano sobre Salvador– estuvieron

a la orden del día la invención de nuevas formas de militancia cultural, la exposición de las formas artísticas a un debate politizado, la redefinición subversiva de las relaciones entre cultura exigente y cultura popular, la incorporación del repertorio erudito y vanguardista, nacional e internacional, a las condiciones peculiares de la lucha social en el país, etc. No obstante, la diferencia entre los dos momentos no podía ser mayor. Bajo el signo del ascenso popular, la convergencia entre innovación artística y descompromiso social anticipaba, ilusoriamente o no, alguna forma de superación socialista que colocaba la experimentación estética en el campo de la búsqueda de una sociedad nueva y mejor. Ya bajo el signo contrario, de la derrota del campo popular, los mismos impulsos adquirirían una nítida nota de escarmiento, inclusive de autosarcasmo, ciertamente indispensable a la verdad del nuevo cuadro. Éste también es un resultado artístico fuerte, que da forma crítica a un momento de la historia contemporánea, a saber, el truncamiento de la revolución social en Brasil. De manera sesgada, la carnavalización tropicalista aludía a la autotransformación que el país había quedado debiendo.

“La palabra clave para entender el tropicalismo es sincretismo”, con sus implicaciones anti-puristas de heterogeneidad y mezcla, o de integración deficitaria (292). En efecto, el encolado de elementos que no combinan, disonantes por los respectivos contextos de origen, es el trazo formal distintivo del arte tropicalista, contrario en todo al patrón de la forma orgánica. La agresión contra las separaciones establecidas tenía significado ambiguo, expresando tanto el anterior impulso revolucionario como la victoria subsecuente de la comercialización, también ella destradicionalizadora. El procedimiento daba contorno a la mezcla de los nuevos tiempos en que el país entraba, a los que las formas populares tradicionales, con su universo convencional y circunscrito, no tenían acceso. El paso al frente, en términos de modernización de la música popular, de aproximación de ella al vanguardismo estético, era indudable. Las discrepancias –o montajes– ocurrían en el interior de las canciones, o también entre las canciones de un mismo disco. Así, por ejemplo, comentando los planes para uno de los primeros trabajos de Gal Costa, Caetano observa que se trataba de superar “tanto la oposición Música Popular Brasileña (MPB) / Jovem Guarda como esa otra oposición, más profunda, que se daba entre bossa nova y samba tradicional, o incluso entre música sofisticada moderna (ya fuera bossa nova, samba-jazz, canción neo-regional o de protesta) y música comercial vulgar de cualquier extracción (versiones de tangos argentinos, boleros de prostíbulos, sambas-canciones sentimentales, etc.)” (126). Obsérvese el sentido inesperado que tiene aquí la idea de superación.

En todos los casos, ella implicaba algún grado de afrenta (“escándalos que yo mismo quería desencadenar” (136)), pues mezclaba géneros o rúbricas rivales, satirizando las razones y los prejuicios involucrados en su diferencia. En cada una de las oposiciones recordadas estaban en pauta, como es fácil ver, hostilidades de línea política, o también de clase o generación, las cuales condimentaban las divergencias artísticas. Al agitar y transformar en tema ese sustrato de animosidades estético-sociales, altamente representativas, el tropicalismo innovaba y profundizaba el debate. Estaba en juego también el rumbo que las cosas tomarían: la bossa nova se colocaba delante del samba tradicional, la vulgaridad comercial quedaba aquende la música sofisticada, y la MPB, según el punto de vista, estaba al frente o detrás de la Jovem Guarda del ié-ié-ié, cuestión que por un momento pareció tener implicaciones para el futuro del país. Acentuando la paradoja, digamos entonces que las oposiciones que el tropicalismo buscaba superar eran ellas mismas portadoras de ambición superadora, y que en este sentido era la misma superación la que estaba siendo superada, o, incluso, la noción misma de progreso que estaba siendo desactivada por una modalidad diferente de modernización.

Así, la superación tropicalista dejaba y no dejaba atrás las oposiciones por encima de las cuales procuraba planear. La distancia tomada era suficiente para permitir que los términos en conflicto coexistieran y colaboraran en la misma canción, en el mismo disco y, sobre todo, en un mismo gusto; pero no tanta que se perdiera la chispa antagónica, sin la cual se perdería de vista el escándalo de la mezcla, que también era indispensable y debía ser conservado. A su modo, era una distancia que, aunque cambiando el paisaje, dejaba todo como antes, con la dinámica superadora en el debe. En el haber, había un punto de vista superiormente actualizado, por sobre el bien y el mal, un nuevo sentimiento de Brasil y del presente, que se rehusaba a tomar partido y que encontraba en el impasse su elemento vital, reconociendo valor tanto al polo adelantado como al retrógrado, inclusive a lo más inconsistente y kitsch. Lo que se instalaba, a despecho del alarido carnavalesco, era la estática, o, en otras palabras, una instancia literal de revolución conservadora. Veremos que ésta no es la palabra final sobre el tropicalismo, aunque contenga muchas de sus intenciones principales.

La figuración del país a través de sus contrastes estereotipados, en estado ready-made, se torna una fórmula sarcástica, de connotación vanguardista. Ahí están la selva virgen y la capital hipermoderna, la revolución social y el pueblo bestializado, el ié-ié-ié de los roqueros y la familia patriarcal rezando a la mesa, el más que antiguo Vicente Celestino y el avanzadísimo João

Gilberto, el mal gusto superlativo de Doña Yolanda, la mujer del general dictador, comparada a la dignidad de Indira Gandhi, líder tercermundista que nos visitaba, etc. etc., todo realzado por el envoltorio pop de última moda. Lejos de ser un defecto, la facilidad de la receta era una fuerza productiva al alcance de muchos, que permitió a una generación hablar de manera ingeniosa y reveladora “de la tragicomedia de Brasil, de la aventura al mismo tiempo frustrada y reluciente de ser brasileño” (184). Con altas dosis de ambivalencia, la funcionalidad por así decir patriótica de esas oposiciones estacionarias, que no tendían a la resolución, hacía que ellas cambiaran de señal. De descompases y vejámenes, pasaban a retrato asumido y divertido de la nacionalidad, verdaderos logotipos con toque ufanista, en suma, a la revelación festiva, aunque embarazosa, de lo que “somos” (105). Una ideología carnavalesca de la identidad nacional armonizaba y caucionaba los desencuentros de nuestra formación social, desvestiéndolos de la negatividad que habían tenido en el período anterior de lucha contra el subdesarrollo. Los términos opuestos ahora existían alegremente uno al lado del otro, igualmente simpáticos, sin perspectiva de superación. Saltando a otro plano, distante pero correlativo, esta acomodación del presente a sí mismo, en todos sus niveles, sin exclusivas, era la imitación o asimilación subjetiva —¿más satírica que complaciente?— del punto de vista de la programación comercial de la cultura. También las estaciones de radio o de televisión trabajan con todos los segmentos de interés del público, del regresivo al avanzado, con tal de que sean rentables. El mundo lleno de diferencias y sin antagonismos toma el aspecto de un gran mercado.

Para sugerir algo de las diferentes posibilidades involucradas en una coyuntura como ésta, véanse dos indicaciones curiosas sobre “Alegría, alegría”, el primer gran éxito de Caetano. Según señala el autor, la canción retoma en el título un refrán de Chacrinha e incluye en la letra una formulación de Jean-Paul Sartre —“nada en las manos, nada en los bolsillos”—, colocando juntos al animador clownesco de televisión, autoritario y comercial, ídolo de las empleadas domésticas, y al filósofo de la libertad, ídolo de los intelectuales (166-167). La broma habría pasado inadvertida si Caetano, interesado en ejemplificar el espíritu sintetizador del tropicalismo, no llamara la atención hacia ella. Su irreverencia se puede leer de muchas maneras, lo que solo le aumenta el interés. Por un lado, el artista deja claro que la imaginación tropicalista es libérrima y se alimenta donde bien quiere, sin respeto a la jerarquía (¿elitista? ¿prejuiciosa?) que coloca al gran escritor por encima de la popularidad televisiva. Por otro, la inspiración igualitaria no convence, pues

en la asociación de Chacrinha y Sartre existe también la alegría ridiculizadora de nivelar por lo bajo, según el signo del poder emergente de la industria cultural, que rebaja tanto a la gente pobre como a la filosofía, sustituyendo por otra, no menos opresiva, la jerarquía de la fase anterior. ¿Sería el abismo histórico entre cultura erudita y popular el que comenzaba a considerarse cosa del pasado? ¿Sería la descalificación del pensamiento crítico por parte de las nuevas formas de capitalismo la que estaría en movimiento? ¿O sería la fuerza “saneadora” de la “inmunda” industria del entretenimiento la que se hacía sentir? (19). El gusto dudoso que la jugarreta deja en la boca es un sabor de nuestro tiempo.

Dicho esto, la imagen 1997 que Caetano propone del tropicalismo, como un movimiento más positivo que negativo, antes a favor que en contra, no deja de sorprender. A despecho del autor, no es eso lo que el libro muestra al hacer la crítica de una radicalización artística y social vertiginosa, tal vez mal calculada, con punto de fuga en la provocación y la muerte. En la última serie de programas de televisión que antecedió la prisión, que tenía como título “Divino, maravilloso”, la exacerbación ya llegaba al límite: el palco estaba detrás de las rejas, los artistas cantaban en jaulas y asistían al entierro del movimiento, mientras que Caetano se apuntaba un revólver a la cabeza (342-343). La afinidad siempre negada con el arte de protesta no podía ser mayor. Así, una apreciación equilibrada del conjunto debería resaltar líneas de fuerza contradictorias. La yuxtaposición cruda y estridente de elementos disparatados, inspirada en cierto sentimiento de Brasil, daba espacio a lecturas divergentes. Puestos uno al lado del otro, en estado de inocencia pero referidos a la patria, los términos de la oposición pueden significar un momento favorable, de descompartimentación nacional, de destemor ante la diversidad extravagante y caótica de lo que somos, la cual por fin comenzaría a ser asumida en un nivel superior de conciliación. Difícil de compaginar con la dictadura, ese aspecto eufórico existía, aunque recubierto por una ironía que hoy no se adivina más. La frecuente actitud de orientador cultural adoptada por Caetano, destinada a regenerar la música popular brasileña, se relaciona con esa perspectiva. En tanto, si nos fijamos en la dimensión temporal que a fin de cuentas organiza y anima las yuxtaposiciones, en que lo ultra nuevo y lo obsoleto, casi una basura, componen una aberración constante e ineluctable, algo como un destino, el referente pasa a ser otro, históricamente más específico y francamente negativo. En lugar del “Brasil tierra de contrastes”, amable y pintoresco, entra el Brasil marcado a hierro por la contrarrevolución, con su combinación esdrújula y sistemática de modernización capitalista y reposición

del atraso social –la oposición detrás de las demás oposiciones–, del que la fórmula tropicalista es la notable transposición estructural y crítica. En este sentido, sin perjuicio de las convicciones políticas contrarias del autor, el absurdo tropicalista formaliza y encapsula la experiencia histórica de la izquierda derrotada en 1964, y su verdad. No siempre las formas dicen lo que los artistas piensan.

El paralelo entre el tropicalismo y la poesía antropófaga de Oswald de Andrade, cuarenta años más vieja, es evidente. Esta última canibalizaba soluciones poéticas del vanguardismo europeo y las combinaba con las realidades sociales de la excolonia, cuya fecha y espíritu eran de orden muy diverso. El resultado, increíblemente original, era casi una broma euforizante, que dejaba entrever una salida utópica para nuestro atraso entre delicioso e incurable. En esta hipótesis del antropófago risueño, Brasil sabría casar su fondo primitivo con la técnica moderna, a fin de saltar por encima del presente burgués, quemando una etapa triste de la historia de la humanidad. Análogamente, el tropicalismo conjugaba las formas de la moda pop internacional con materias características de nuestro subdesarrollo, pero ahora con efecto contrario, en el que predominaba la nota grotesca. Ésta apuntaba a la eternización de nuestro absurdo desbaratamiento histórico, que acababa de ser reconfirmado por la dictadura militar. Digamos que en su propia idea, la antropofagia y el tropicalismo tenían como presupuesto el atraso nacional y el deseo de superarlo; es decir, en términos de hoy, el cuadro de la modernización retardataria. En un caso, planteado al inicio del ciclo, la perspectiva está llena de promesas (“La alegría es la prueba de los nueve”, decía Oswald de Andrade (18)). En el otro, suscitado por la derrota del avance popular, la tónica recaía en la persistencia o en la renovación de la antigua malformación, que por tanto no estaba en vías de superación como se suponía. “Así, digan lo que dijeren, nosotros, los tropicalistas, éramos pesimistas, o por lo menos enamoramos el más sombrío pesimismo” (Velo, *Diferentemente* 49-50)⁷. “[...] de hecho, nunca canciones hablaron tan mal de Brasil como las canciones tropicalistas, ni antes ni después” (id. 52). Con sentidos diferentes, siempre con fuerza e inserción histórica, digamos que tanto la antropofagia como el tropicalismo fueron programas estéticos del Tercer Mundo.

⁷ Se trata de una conferencia de 1993, un poco anterior, por tanto, a *Verdade tropical*.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Carlos Drummond de. “O operário no mar”. Sentimento do mundo. 1940. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto antropófago”. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- Brown, Nicholas. Utopian generations. Princeton: Princeton UP, 2005.
- Veloso, Caetano. “Diferentemente dos americanos do Norte”. O mundo não é chato. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Xavier, Ismail. “O intelectual fora do centro”. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1993.