

Por LUCIA SAÍ

1968 fue un año intenso en Brasil. Día tras día, los estudiantes de distintas ciudades llenaban las calles con gritos de ira y pancartas de protesta. Como sus pares en Francia, querían cambios en el sistema educativo; pero más allá de estos, su blanco político era el régimen militar que ya en su cuarto año se recrudecía cada vez más. La censura aunque no era oficial se aplicaba cada vez más intensamente. Un estudiante fue asesinado en marzo, generando protestas masivas que fueron reprimidas brutalmente. Otros cayeron asesinados en el transcurso del año y cientos de personas, a lo largo y ancho del país, fueron golpeadas y heridas con cascos de caballos, gas lacrimógeno, bolillos y armas de fuego.

Descrita de esta manera, la escena parece bastante clara: de un lado, tenemos el gobierno militar, grupos de extrema derecha que interrumpen



las obras de teatro golpeando brutalmente a los actores y actrices, y milicias de derecha que hacen estallar bombas en espacios públicos culpando a la izquierda. De otro lado, encontramos la guerrilla urbana de izquierda, estudiantes que se toman las calles y que atestan los festivales de música entonando canciones de protesta, los trabajadores que hacen huelga en varias ciudades, y los intelectuales que rechazan la censura.

¿Pero, cómo damos cuenta del hecho de que entre los trofeos recogidos por la policía en los allanamientos a "grupos subversivos" se encontraban no sólo armas de fuego, libros y pancartas de protesta, sino también cajas de pastillas anticonceptivas? Este pequeño detalle de la represión nos muestra que el viraje de los tiempos era tanto cultural como político. Tal cambio es evidente en todo

lo que concierne a *Tropicália*, un grupo polémico que transformó radicalmente la música popular y las actitudes en Brasil durante esos años.

En 1968, tanto la derecha como gran parte de la izquierda, le dieron la bienvenida al grupo *Tropicália* con hostilidad abiertamente declarada. Cuando Caetano Veloso —una de las figuras líderes del movimiento— subió al escenario ese año para cantar su canción *E proibido proibir* durante el *Tercer Festival da Canção Popular*, el público, en su mayoría estudiantes de izquierda, protestó arrojándole bolas de papel, huevos y tomates. Caetano tenía peluca y vestía zapatos de tacón alto, ropas de plástico verdes y negras, y collares hechos de cadenas rotas, pedazos de lámparas y enchufes. El arreglo de la canción incluía guitarras eléctricas y su introducción atonal fue interpretada por *Los Mutantes*, un grupo de rock brasileño. Para estos estudiantes, la utilización que Caetano hacía de instrumentos eléctricos era un golpe a la música popular brasileña, un signo de su capitulación al espíritu alienante del imperialismo cultural.



El grupo tomó su nombre de una canción compuesta por Caetano en 1968 e incluida en el disco *Caetano Veloso* de 1969. El término se adoptó además como título de un disco publicado el mismo año que incluyó la obra de varios cantantes y se convirtió, a la postre, en un hito para el movimiento. Tras su aparición, el disco fue clasificado por el poeta concreto Augusto de Campos como "Oswaldiano, caníbal y desmistificador".² Desde un comienzo fueron evidentes las conexiones entre *Tropicália* y el Movimiento Antropofágico, dirigido por Oswald de Andrade a comienzos de siglo. En el caso del disco colectivo *Tropicália*, estos vínculos saltaban a la vista: la canción *Gelêia Geral* de Gilberto Gil y Torquato Neto cita varias frases del *Manifiesto Antropófago* escrito por





Oswald en 1928³ y, a lo largo del disco, las referencias frecuentes al acto de comer están bordadas con imágenes de sangre y violencia.

Para el filósofo Benedito Nunes, la antropofagia o el canibalismo de Oswald no puede ser comprendido unívocamente: "Como símbolo del devorar, el canibalismo es al mismo tiempo una metáfora, un diagnóstico y una terapia".⁴ Oswald basó sus ideas de antropofagia en el ritual indígena Tupi en el cual, después de la batalla, se comían un enemigo valiente para adquirir su fuerza y su poder. Como metáfora de colonización cultural, el canibalismo se describe generalmente como el acto de devorar la cultura colonizadora, extrayendo durante el proceso todos los elementos útiles y escupiendo los demás. Pero comer carne humana no es exactamente lo mismo que comer uvas importadas. La escogencia de Oswald del canibalismo como concepto denota mucho más que el acto de comer: apunta a la violencia implícita en cualquier proceso de intercambio colonial. Es más, así como los Tupi admiraban profundamente a sus más odiados enemigos, los países colonizados, en su lucha eterna por la identidad cultural, también tienen un deseo inextricable de saborear las culturas que quieren matar. Como diagnóstico, el canibalismo nos permite mirar la colonización como un proceso de represión de aquellos elementos que los europeos definían como los más bárbaros de la cultura brasilera, aquellos aspectos que la *intelligentsia* del Brasil de principios de siglo también trató de eliminar en su intento desesperado por civilizar, es decir, europeizar el país. Como terapia, el canibalismo de Oswald nos pide que saquemos esas dimensiones bárbaras del armario asumiendo religiones indígenas y negras, comidas indígenas y negras, sexualidades indígenas y negras.

Cuarenta años después de su publicación, muchas de las preguntas generadas por el polémico *Manifesto* de Oswald, reaparecen en las canciones de *Tropicalia*. Una vez más, se sentía que era necesario cuestionar la identidad nacional brasilera e incluso el

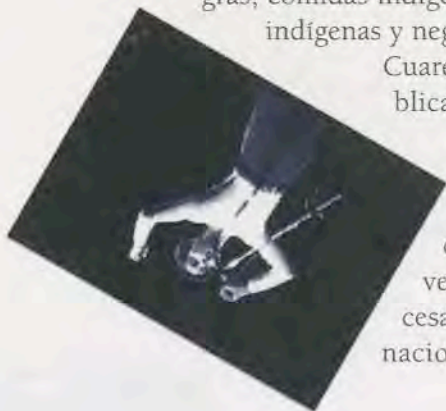
concepto mismo de identidad, por lo menos en sus versiones más simplistas y binarias de *aquí/ allá, colonizado/ colonizador, héroe/ villano*.

En 1967, Caetano escribió una respuesta al crítico José Ramos Tinhorão, quien se quejaba de la pérdida de autenticidad en la música popular brasilera: "[para Tinhorão], las interpretaciones de los artistas de clase media, son un accidente nefasto. Si no se hubieran dado, el futuro todavía nos garantizaría gente pobre auténtica cantando sambas auténticas, mientras los estudiosos de clase media como el Señor Tinhorão, se aprenderían los nombres de las tonalidades. Queda por saber: ¿para qué diablos se las quieren aprender?"⁵ Pero mientras Caetano Veloso rechaza cualquier búsqueda de una autenticidad perdida de alguna época dorada de la



cultura popular, también se siente incómodo con la importación acrítica de fenómenos culturales y con los intentos de medir la validez de la cultura nacional brasilera comparándola con los grandes nombres internacionales: "Claro que las groseras imitaciones de la peor música norteamericana y el deseo de igualar técnicamente a los mejores jazzistas son simplemente dos aspectos del mismo proceso de alienación".⁶

Para él, la solución yace en el ojo crítico que puede mirar simultáneamente a las culturas regionales y transnacionales a través de un proceso que incluye no sólo la selección, sino influencias mutuas y complejas. Según Caetano, el músico que mejor ejemplifica este proceso es el artista de Bossa Nova, João Gilberto: "Porque en João Gilberto... el jazz es nada más y nada menos que el enriquecimiento de su educación musical, el aprendizaje de nuevas posibilidades de sonido, que hacen que uno



esté mejor preparado para componer en la tradición que nos han dejado los viejos sambistas, e inclusive para interpretarla, criticarla y redescubrirla".⁷

En diciembre de 1968 el gobierno militar creó el Acto Institucional 5 por medio del cual se abolía la constitución. La censura fue instaurada oficialmente. Miles de personas fueron llevadas a prisión y torturadas. Muchas fueron obligadas al exilio, otras simplemente asesinadas. Caetano Veloso y su compañero de *Tropicália*, Gilberto Gil, fueron forzados a abandonar el país. Como sucede frecuentemente, la derecha se dio cuenta antes que la izquierda de cuán revolucionarias eran las canciones de Caetano. En 1969, el crítico marxista Roberto Schwarz, por ejemplo, se lamentaba de *Tropicália*, acusando a Caetano y sus compañeros de haber creado un pastiche frívolo de la cultura brasileña.⁸ Igualmente, Charles Perrone, en un libro publicado en 1989, se pregunta por qué el régimen militar se tomó la molestia de forzar a Caetano al exilio.⁹

De hecho, como bien lo señala Marcelo Ridenti en su *Fantasma da Revolução Brasileira*,¹⁰ afirmaciones políticas directas no son difíciles de encontrar en las canciones de *Tropicália*. *Soy loco por ti, América*, escrita por Gil, Torquato y Capinam y grabada por Caetano en su disco de 1968, es un homenaje explícito al Che Guevara. La canción de Caetano *E proibido proibir*, que generó tantas agresiones durante el Festival de 1968, es una cita de la consigna estudiantil francesa de mayo del 68. Otra canción, también de Caetano, *Enquanto seu lobo não vem* (Antes de que llegue el lobo malo), incluida en el disco colectivo *Tropicália*, habla de los movimientos sociales que se gestaban bajo tierra, bajo las calles, las bombas, las consignas, las botas, los jardines de rosas, el pantano y las camas. Sus canciones son revolucionarias no tanto por sus referencias políticas convencionales, sino por su reivindicación de que la revolución tenía que incluir tanto la cama como las calles. Para *Tropicália* cualquier cambio en la estructura política de la socie-

dad debería acoger modificaciones radicales de las dimensiones afectivas y sexuales de la vida cotidiana. La policía, que confiscaba las pastillas anticonceptivas en las conferencias estudiantiles, estaba absolutamente consciente de ello. Es más, la revolución de *Tropicália* quería llegar —y de hecho llegó— al corazón de la música popular brasileña, librándose del nacionalismo xenofóbico de la derecha y de la izquierda.

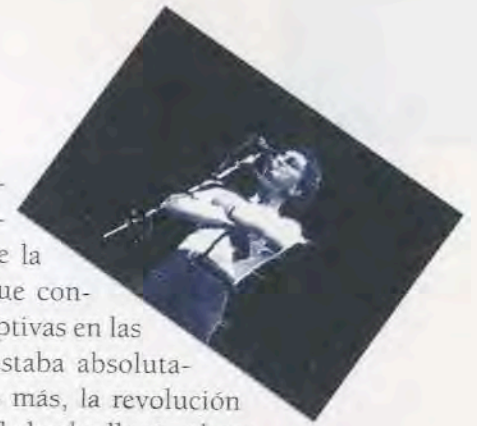
Tras pasar algunos días en prisión, Caetano y Gil salieron para Londres, ("swinging London", decía Caetano), en esos días la capital del pop. ¿Cómo se comporta un caníbal en exilio? ¿Vomita saturado por la cultura que admira, la cultura que debe ser asimilada y repudiada? ¿Muere, lejos de sus raíces, devorado por el enemigo colonizador?

En una entrevista de 1972, Caetano dice que el viaje a Inglaterra coincide con su cansancio por la música pop: "Yo estaba hastiado de la música pop, esa bulla, esa cosa del festival. No me gustaba ninguna de esas cosas, las encontraba muy desagradables, no tenía interés en nada de eso. Solo pensaba en Bahía con mucha nostalgia".¹¹ Sin embargo, al escribir sus canciones en el exilio optó por una amalgama curiosa y sin

precedentes de los modos ingleses y brasileños.

Sentimientos fuertes de dislocación y desplazamiento se pueden ver en la canción *London, London* de su primer disco inglés. Musicalmente, esta canción difiere muy poco de la balada tradicional al estilo de los *Beatles*. La letra (original en inglés) presenta una serie de temas comunes con la poesía del exilio: la soledad, el deambular sin sentido, la alienación. El cantante camina por las calles de Londres, solo y sin un sitio adónde ir:

I'm wondering round and round
Nowhere to go
I am lonely in London
and London is lovely so
I cross the streets without fear
Everybody keeps the way clear
I know I know no one here to say hello



19





*Camino sin sentido
Sin un lugar adónde ir
Estoy solo en Londres,
y Londres es hermoso
Cruzo las calles sin temor
Nadie se atraviesa en mi camino
No conozco a nadie para saludar.*

Pero es en el refrán de la canción que la sensación de dislocación alcanza su máxima expresión. En vez de añorar su tierra —como lo hacen tantos cantantes en exilio— Caetano se identifica con el desplazamiento total, con el más extranjero de los extranjeros: el extraterrestre

*While my eyes
Go looking for flying saucers in the skies*

*Mientras mis ojos
Buscan platillos voladores en los cielos*

(En los siguientes refranes el primer verso se acentúa, convirtiéndose en “pero mis ojos, oh mis ojos”).

La búsqueda de platillos voladores adquiere el significado del desespero, de la necesidad de compañía, de una comprensión que el poeta no puede encontrar en sus divagaciones por las calles ajenas de Londres.

El país de origen se define por su negación: nunca se menciona directamente pero se implica en la canción como lo opuesto a las escenas descritas. En los versos

*A group approaches a policeman
He seems so pleased to please them*

*Un grupo se acerca a un policía
El parece encantado de ayudarles*

tenemos un orden sutil de semi-retruécano, y lo opuesto a tantos episodios del régimen militar, de grupos huyendo de la policía. Y las líneas

*He seems so pleased at least
And it's so good to live in peace*

*El parece estar tan a gusto
Y es tan bueno vivir en paz*

refuerzan la imagen de un Londres pacífico que contrasta con la violencia en Brasil. Contrario a lo que sucede a menudo en la poesía de exilio, el país de origen del compositor no es el lugar ideal que se perdió y cuya ausencia se siente brutalmente en un presente amargo y desagradable. Pero, por otro

lado, Londres no es el lugar que satisface al cantante porque la paz que se siente es la paz de la resignación:

*It's good to live in peace
And Sunday Monday years and I agree*

*Es agradable vivir en paz
Y domingo, lunes, años y estoy de acuerdo*

En este sentido, Londres es la continuación de Brasil: “I came around to say yes” (Acabé diciendo sí).

It's a long way (Hay un largo camino), una canción de *Transa* —el segundo disco que Caetano hizo en Londres— comienza con una referencia a los *Beatles*:

*Woke up this morning
Singing an old Beatles song*

*Me desperté esta mañana
Cantando una vieja canción de los Beatles*



colocando el tema, de entrada, en el mundo del pop inglés. A semejanza de un salmo bíblico, los siguientes versos reiteran el sentido de alienación de *London, London*:

*We're not that strong, my Lord
You know we ain't that strong*

*No somos tan fuertes, Señor
Tú sabes que no somos tan fuertes*

Hasta este punto, tanto musical como textualmente, la canción está vinculada a los *Beatles*. Nada en ella, excepto tal vez el acento del cantante, nos haría sospechar que no estamos escuchando una



canción anglosajona. Pero a medida que el cantante pronuncia el siguiente verso, "I hear my voice among others" (Escucho mi voz entre las demás), se comienza a tocar el ritmo de *bossa nova* en los instrumentos, marcado por la entrada de la percusión brasileira, permitiendo así que la voz brasileira del compositor se infiltre en el mundo del pop inglés. El refrán de la canción:



It's a long, long, long, long, long, long, long way

Es un camino largo, largo, largo, largo, largo, largo, largo

puede tener un sentido espacial, refiriéndose a la distancia que aísla al cantautor exiliado de su tierra; o un sentido temporal, una referencia al tiempo que falta para que cambien las condiciones políticas del Brasil. A medida que repite la palabra "long" más rápidamente, el cantante la deforma, la hace incomprensible, tan nasal que se acaba pareciendo a un vocablo portugués —una canibalización clara de la lengua inglesa. El refrán se convierte en una samba y la expresión "it's a long way" se alterna con otras canciones brasileiras (folkloricas y de otros compositores), todas cantadas en portugués. La única referencia directa al Brasil aparece en una de estas últimas citas musicales: *Abaeté*, el lago oscuro de Salvador, capital del departamento en el cual nació Caetano. Las palabras de esta cita pueden ser leídas políticamente según la convención que frecuentemente se refiere a los momentos "oscuros" de la dictadura:

No Abaete tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca

En *Abaeté* hay un lago oscuro
Rodeado de arena blanca

Una lectura similar se puede hacer de la segunda cita, una posible insinuación a un cambio político en el Brasil:

A água com areia brinca na beira do mar
A água passa e a areia fica no lugar

Agua y arena juegan a la orilla del mar
El agua pasa y la arena permanece en el lugar

Las otras dos canciones citadas nos hablan de amor: una de ellas de un amor que, contrario al adagio popular, se fortalece con el paso del tiempo; la otra, un *bossa nova*, pregunta qué sería la vida sin amor, dolor, sufrimiento: "E se não tivesse o amor, E se não tivesse essa dor, E se não tivesse sofrer, E se não tivesse chorar". Ambas canciones se pueden referir, además, al amor por el país natal.

Entre una y otra canción, Caetano retorna al refrán "It's a long road", transformándolo gradualmente en "It's a long and winding road", esto es, retornando gradualmente a los *Beatles*. Pero los *Beatles* que reaparecen en ese momento, ya han adquirido un significado político concreto: el camino largo y serpenteante de la canción de Caetano es el camino que lo llevará fuera del exilio, el camino que terminará la dictadura del Brasil. En el siguiente interludio, se convierte en "The long, hard road" (El camino largo y duro) y también en "The long hard way" (El modo largo y duro). Interpretado a un *tempo* cada vez más rápido, el refrán/interludio adquiere la intensidad de un trance, y el último fragmento en portugués que tiene la canción termina con la repetición de la palabra "areia" en la rítmica del ritual *candomblé* afro-brasilero. Este trance se corta súbitamente, y se retorna (en forma rondó) a la tranquila introducción inicial al estilo de los *Beatles*, como si esta tranquilidad, de solo la voz y la guitarra sin la batería de percusión brasileira, retornara al cantautor a Inglaterra. "It's a long way" canibaliza a los *Beatles*, los devora y les da una dimensión que los cuatro de Liverpool jamás sospecharon.

Varias canciones de este disco (*Transa*), mezclan el idioma portugués y el inglés, y los ritmos de la música brasileira con los del pop anglosajón. ¿Para quién fueron escritas? La mayor parte de las copias de este disco se vendió en Brasil, donde muchas personas, inclusive intelectuales y estu-

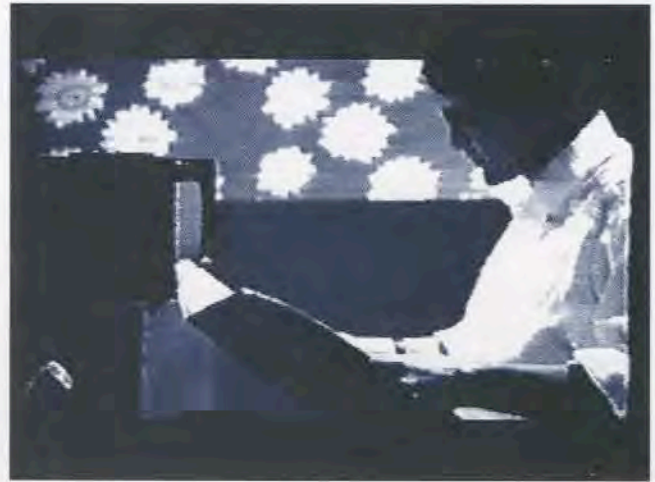
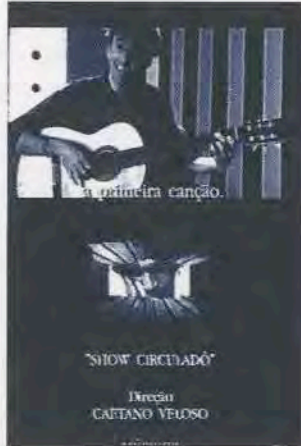


diantes, no podían entender la mayoría de los textos. Estas canciones de Caetano ocuparon una posición bastante similar a gran parte de la música pop norteamericana que entonces se consumía en Brasil. Pero como hemos visto, estas canciones se diferencian poética y musicalmente del pop anglosajón y entonces no fueron atractivas para un amplio segmento del público que consumía este estilo musical. Por otro lado, cualquier persona en Inglaterra que no hablase portugués y que se aventurara a comprar este disco, hubiera tenido que acostumbrarse a los ritmos brasileiros, la extrañeza del lenguaje, las letras en portugués y en un inglés escrito por alguien cuya lengua madre es el portugués. Caetano estaba bastante consciente de esto y en una entrevista en 1970 dijo: "Es una locura escribir letras en el idioma de otros; uno nunca sabe si está diciendo lo que uno piensa que está diciendo".¹²

Las canciones de exilio de Caetano fueron escritas para dejar perplejos a la mayoría de los oídos. Cuando las escuchamos, sentimos parte de la sensación de desplazamiento que ellas encarnan. Para citar el título de otra de sus canciones, estos "objetos no identificados" fueron compuestos por un caníbal que nunca paró de devorar, inclusive en el territorio del otro. Forman una parte central del repertorio del movimiento *Tropicália* que en 1968 había comenzado a darle un nuevo sabor a las nociones de "protesta" en el Brasil. †

Discografía

Caetano Veloso, Philips, 1969.
 Caetano Veloso, Philips, 1971.
 Caetano Veloso, Transa, Philips, 1971.
 Caetano Veloso et al, *Tropicália ou Panis et Circensis*, Philips, 1969.



Notas

¹ Traducido al español por Ana María Ochoa con autorización de la autora.

² Perrone, Charles. *Masters of Contemporary Brazilian Song*. MPB 1965-1985. Austin: University of Texas Press, 1989, p. 53

³ Andrade, Oswald. "Manifesto Antropófago" (1928). *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio: Civilização Brasileira, 1970.

⁴ Nunes, Benedito. "Antropofagia ao Alcance de Todos". *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio: Civilização Brasileira, 1970, pp. xxv-xxvi.

⁵ Veloso, Caetano. *Alegria, Alegria*. Ed. Waly Salomão. Rio: Pedra Q Ronca, 1977, p.1.

⁶ *Ibid*, p.4.

⁷ *Ibid*, p.4.

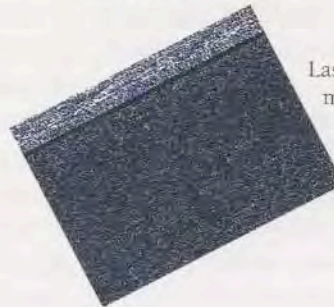
⁸ Schwarz, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969. O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92.

⁹ Perrone, Charles. *op. cit.*, p.49.

¹⁰ Ridenti, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. Assis: Editora UNESP, 1993.

¹¹ Veloso, Caetano. *op. cit.*, p.106.

¹² *Ibid*, p.59.



Las imágenes de este artículo fueron tomadas del video de Caetano Veloso *Show Circulado*. Conspiração Filmes y Video Fames, 1992.