

SE HACE CAMINO AL TROVAR



Por ANTONIO LÓPEZ SÁNCHEZ

La inauguración de la Década Prodigiosa, los míticos 60, llegó prematuramente para los cubanos en 1959 con el triunfo de la Revolución. Comenzaba para la Isla un gigantesco proceso de cambios que también incluiría la cultura y la música. Casi a la vez del triunfo revolucionario surgió una serie de instituciones culturales. El nuevo gobierno volcaba sus esfuerzos en aras de la mejoría de artistas y del público. Es así como aparecen la Casa de las Américas, el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), las Escuelas de Arte y de Instructores del Arte y muchas otras que propiciaban, por primera vez en la historia del país, un amplio acceso del pueblo a la cultura y la creación de una infraestructura para lograr su desarrollo.

A lo largo de los años 60 este proceso empezó a rendir sus primeros frutos. Ya para la segunda mitad de esta década, una generación de jóvenes creadores en todas las esferas culturales estaba llegando a su madurez creativa y personal. Entre ellos, cercanos a poetas, escritores y otros artistas, un grupo de cantores retomaba, a través del uso de la guitarra, una nueva manera de enfocar la canción, una de las más importantes tradiciones musicales cubanas: estaba gestándose la Nueva Trova.

Tal tradición no era más que aquella de los bohemios trovadores de antaño, armados de guitarra y poesía, quienes desde finales del siglo XIX habían desarrollado una forma de expresión musical. Este movimiento se

conoce en la historia musical cubana con el nombre de Trova Tradicional. Sus principales cultores —José Pepe Sánchez, Sindo Garay, Manuel Corona y otros—, fueron en su mayoría humildes y legaron para sus continuadores un modo de hacer y, más que todo, una actitud ante la creación y ante la vida: Ser trovador.

Durante los años 40 y luego en los 50 se desarrolló una suerte de continuación de este movimiento. Otros trovadores se agruparon creando el filin, una manera de asumir la canción que, junto a los nombres de José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Ángel Díaz y otros creadores, dejaría para la música importantes obras que hoy siguen vigentes sin perder su valor y calidad ante el paso del tiempo. Esta fue, pues, la herencia que recibieron, y de la cual se apropiaron, los jóvenes que comenzaban a dar sus primeros pasos por la canción.

Con la nueva sociedad que se intentaba construir en Cuba y al producirse la elevación del nivel educacional y cultural de sus hijos, se generó una nueva manera de pensar y actuar que obviamente tuvo una sólida repercusión en la obra artística. Actitudes tales como materializar nuevas relaciones humanas, ubicar a la mujer en una óptica más avanzada con respecto a su desempeño y posición social, así como la asunción distinta del amor y de las relaciones amorosas en aquel contexto de cambio y desarrollo, fueron pilares en los que los trovadores buscaron su sostén creativo.

Al igual que sus predecesores, el canto a la Patria, esta vez proyectado desde la Revolución; al amor, sumergido ahora en la enorme ola que era la Isla en su esfuerzo por cambiarse a sí misma; y al paisaje cubano, entendido ahora como el escenario rural o ciudadano, real o imaginario, donde se estaba desarrollando y construyendo una nueva vida, fueron los temas principales que tomaron los trovadores como ejes de su creación. Esto se hizo siempre con una actitud de constante reflexión, búsqueda y crítica de su entorno que, junto a la poesía de sus textos y la experimentación e innovación musicales, caracterizan el quehacer trovadoresco.

Además, en el contexto internacional también se habían desarrollado nuevas maneras de hacer y utilizar la canción. En una década caracterizada por los enfrentamientos políticos y sociales en buena parte del mundo, no era extraño que la canción fuera parte de esa lucha. Es así como surgen y se desarrollan la *Protest*

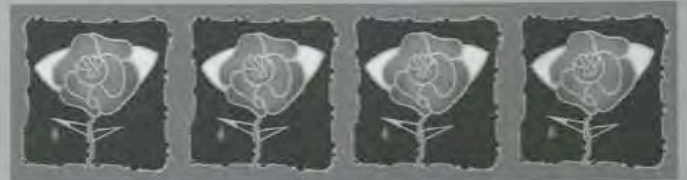
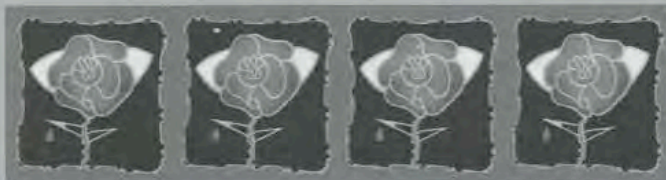
Song en los Estados Unidos, la *Nova Canço* en Cataluña, y en los países de la América un amplio movimiento de regreso a las raíces, de búsqueda creativa a partir de los valores nacionales que iniciaron los movimientos de la Nueva Canción en Chile y Argentina y que se dio en Brasil con su *Bossa Nova*.

Por supuesto que hay que dedicar al menos unas líneas para hablar de esa revolución musical que fueron *Los Beatles*. Para no repetir lo que otros acuñaron ya con más espacio y razones, sólo diremos que la influencia de este grupo británico en los trovadores cubanos ha sido probada, reconocida y asumida por ellos. Valga contar como anécdota esta noticia, aunque tenga ahora unos 30 años de atraso, o tal vez de historia. Cuando en mayo de 1967 *Los Beatles* lanzaron al mercado el LP *Sargeant Pepper's Lonely Heart Club Band* —la Novena Simfonía Hippie al decir del brasileño Roberto Mugiatti, y su obra maestra sin dudas—, un par de meses más tarde en un pequeño teatro de La Habana, un grupo de poetas brindó un recital junto a la trovadora Teresita Fernández. Allí también apareció en su primera presentación en público un joven compositor de canciones raras que Víctor Casaus, uno de los poetas participantes, recuerda amorosamente doblado sobre su guitarra. Su nombre: Silvio Rodríguez.

Ese mismo año, 1967, comenzó el proceso de nacimiento de la Nueva Trova cuando la Casa de las Américas celebró el I Encuentro Internacional de la Canción Protesta. Un poco después, en la propia Casa, se creó el Centro de la Canción Protesta, institución que tuvo un papel importante en el nacimiento de la Nueva Trova. Durante sus dos años de existencia el Centro —en particular su presidenta Haydeé Santamaría— acogió y ayudó a los jóvenes trovadores.

El mes de febrero de 1968 fue testigo de un concierto singular: por primera vez en la Casa de las Américas, y para la historia, compartían escenario Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, a quienes se unieron Vicente Feliú, Eduardo Ramos y Martín Rojas para dejar escrito, con sonido de guitarra y de aplausos, el nacimiento definitivo de la Nueva Trova Cubana como corriente artística, ética y estética.

Para 1969, Alfredo Guevara, entonces Presidente del ICAIC, propició la creación del Grupo de Experimentación Sonora de ese Instituto. El GES fue una suerte



de taller de creación en el que además de la elaboración de las bandas sonoras para el cine cubano, los trovadores tuvieron la oportunidad de enriquecer sus conocimientos técnico-musicales. Bajo la dirección de Leo Brouwer y de los profesores Juan Elosegui y Federico Smith, el GES también constituyó un paso importante en el desarrollo de la Nueva Trova. El paso por el GES de Silvio, Pablo, Noel y otros trovadores, dejó obras de indiscutible calidad y significó un gran aporte para sus carreras artísticas.

En diciembre de 1972 el Movimiento de la Nueva Trova recibió su bautizo, al decir de Noel Nicola. Nació en Manzanillo, en el extremo más oriental de la Isla, como una institución formal que desde su creación y hasta 1986 agrupó a los trovadores ofreciéndoles una organización que buscaba, entre otros propósitos, mejorar la creación artística, incorporarle nuevos valores y proyectarla a la nación y al extranjero. De esta manera se alcanzó un sólido escalón en el trabajo de recuperación de importantes tradiciones musicales y en la creación artística a contrapelo de los cánones comerciales que imperaban. Así mismo echaba a andar una nueva estética creativa apoyada en el rigor poético y musical y en la experimentación como reflejo de la vida nacional con su riqueza de matices.

Por supuesto que como toda propuesta novedosa que entrañe una nueva manera de pensar y actuar y eche por tierra esquemas caducos y dogmas a la hora de asumir las realidades y asumirse, la Nueva Trova como institución y como corriente artística, no siempre contó con el apoyo de todas las manos. Durante mucho tiempo enfrentó (y enfrenta todavía) tabúes y posiciones conservadoras que en los más diversos sitios apostaban por una cultura más inofensiva. No obstante, el sabio paso del tiempo ha probado si tenían mayor valor los conservadurismos atrasados de algunos que la obra sensible y revolucionaria de nuestros trovadores, reco-



nocida ya como un valor irrefutable de nuestra cultura nacional y americana.

Durante los años 70 y la primera mitad de los 80, la Nueva Trova fue imprescindible para la música de Cuba. Aunque su difusión y valoración por parte de algunos sectores no alcanzó la profundidad que merecía, el reconocimiento que logró la Nueva

Trova Cubana en escenarios de América y Europa, y por supuesto en la Isla, no dejan lugar a dudas acerca de la significación y calidad de esta expresión artística.

En 1986 deja de existir como institución el Movimiento de la Nueva Trova, pero su fuerza es evidente al comprobar que aparte de la hornada de fundadores, ya son varias las generaciones de trovadores que han trascendido por su trabajo dentro y fuera de Cuba. Santiago Feliú, Carlos Varela, Gerardo Alfonso, Gema Corredera y Pável Urquiza, Vanito y Alejandro, entre otros, así lo confirman.

Por lo tanto, resulta fatuo pensar que el fin de esta organización fuera también el de la Nueva Trova. Todo lo contrario. La Nueva Trova ha calado hondo en la cultura cubana y ya es parte inseparable de ella; ha revitalizado y fortalecido la canción como forma de expresión artística que puede encerrar un buen texto, un mensaje y no ser fabricada como simple objeto banal de compra-venta, sino como reflejo de la vida y para mejora de ésta. Por eso esta corriente artística marca sus modos de hacer y sigue evolucionando y transformándose al ritmo de los tiempos que le tocan.

Han pasado más de 25 años desde aquel bautizo y sin embargo cada día un nuevo ejército de hacedores sigue demostrando, desde ese país común que es la guitarra, desde la reflexión, la duda, el cuestionamiento y la crítica, desde la más profunda poesía, la incontenible fuerza de esa marea de cuerdas y sentires; esa que cantando desde nuestros amores o nuestros odios nos ayuda a seguir vivos, andando.

Más que un acto periodístico, entrevistar a Noel Nicola fue la realización amplia y plena del difícil ejercicio y arte que es la conversación. Adusto y hasta algo rispido en apariencia, parece sin embargo que ha estado toda la vida esperando para hablar sobre esa ciencia de andar hacia lo humano a la que ha dedicado su propia vida: la Nueva Trova.

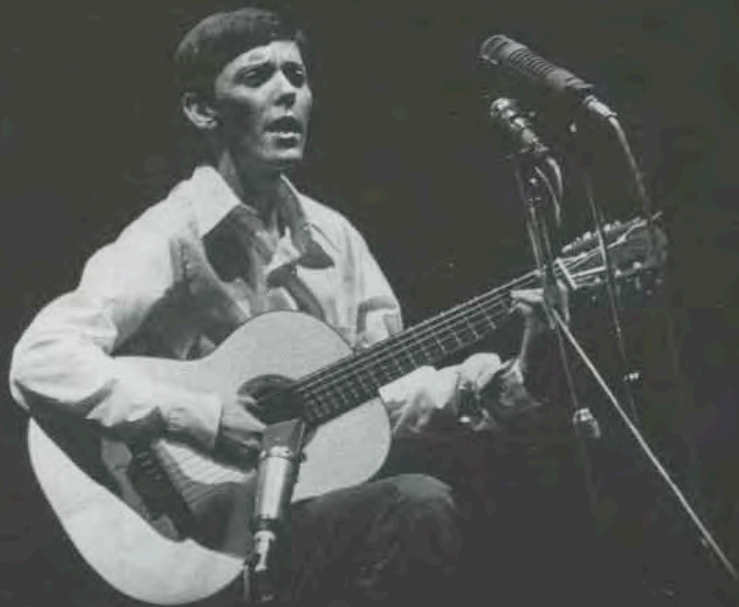
Durante algo más de tres horas desandamos por lo terrenal y lo divino de este movimiento cultural pues, una vez que Noel comienza a desempolvar y hasta a descubrir laberintos y veredas sobre el tema, toda su aparente adustez se torna brillo y mensaje. Creo que es la única manera de hablar sobre algo a lo que se ha entregado suerte y riesgo durante muchos años.

Noel Nicola, fundador del Movimiento de la Nueva Trova y directivo de esta organización, además de ser uno de sus principales exponentes musicales, es sin duda una voz que no podía faltar en esta investigación. Por un tanto de azar y otro de voluntad fue también el primer entrevistado de esta serie.

Creo haber conseguido en mi diálogo con el autor de Te perdono esa complicidad de criterios necesaria, según periodistas y teóricos, para lograr la complicada armonía que requiere el fugaz naufragio en esa isla mutua y ajena a los otros que es la entrevista. Ojala estas páginas logren atrapar y transmitir los acordes mejores de esa melodía compuesta a cuatro manos.

NOEL NICOLA

SEGUIR CREYENDO SIEMPRE



¿Cómo descubriste que hacías canciones raras o diferentes?

Debe haber ocurrido a principios o mediados del 67. No recuerdo si ya habían estrenado las cosas de Silvio por la televisión; me parece que no. Yo tuve un combito durante algunos años y ya hacía esas canciones. Empecé a hacerlas ahí. Cuando empecé era filinero; hacía canciones del filin y era una perfecta fusión entre cosas muy raras, una fusión entre César Portillo de la Luz y Adolfo Guzmán. Eran típicas canciones del filin por la música y con unas letras un poco raras.

¿Cuál era el nombre de ese combito?

El grupo se llamaba *Los Kendy*. Después hubo que cambiarle el nombre porque como grupo aficionado nos apadrinaban los CDR² y Salud Pública indistintamente. Eso fue después de que salgo del ejército; tendría unos 19 años. Hay un personaje de la amplísima dinastía de los Romeu, Armandito Zerqueira, que me llama a cantar con el grupo *Los Cinco* y me hace unas pruebas de grabación en los estudios de la EGREM³, la antigua Panart⁴, que sólo llevaba dos o tres años funcionando. Canté unas canciones que yo llamaba de arenga; arenga porque todavía no se conocía el Movimiento de la Canción Protesta. Eso fue por el 66 más o menos. Estuve cantando con ellos por un tiempo hasta que apareció Maggie Carles, que empezó a cantar con ese grupo. Creo que te he hecho la prehistoria de la anécdota, porque a la vez estoy recordando. No es algo que tenga fresco.

¿Cómo se conocen los que luego serían el núcleo de la futura Nueva Trova?

Yo no los conocí realmente sino en febrero del 68, una semana antes del primer concierto en Casa de las Américas, aunque ya nos habían presentado en el ICR⁵; a Silvio me lo habían presentado en el estudio donde yo estaba grabando, a Pablo me

lo habían presentado dos o tres veces seguidas en los pasillos de los cabarets. Yo nunca había visto a Pablo en vivo ni a Silvio tampoco. Los conozco en febrero del 68, unos días antes del concierto.

¿A qué atribuyes la ruptura que ustedes asumieron en su producción trovadoresca?

Creo que fue una necesidad. Siempre ha habido gente haciendo cosas más experimentales. A veces sucede que ese tipo de trabajo experimental se conoce tiempo después si el artista tiene una difusión muy grande. Pero fíjate si era incipiente que en ese primer concierto las canciones de contenido político se nos acabaron. Como era el Centro de la Canción Protesta hicimos esos temas, pero a Silvio se le acabaron, a Pablo se le acabaron y a mí también; entonces empezamos a cantar canciones de amor pues tampoco había otros temas en ese momento.

A propósito de la canción protesta. A lo largo de la historia del Movimiento y de la Nueva Trova en general, se ha tomado como eje principal de la producción trovadoresca la canción protesta, comprometida, política o cualquiera de sus muchos apellidos. ¿Eso es válido? ¿La Nueva Trova sólo hacía canciones comprometidas o políticas?

Por supuesto que no. Sucedió que nosotros empezamos, irrumpimos en lo profesional como colectivo, como gente que hacía una cosa común a través del Centro de la Canción Protesta. Y ese marco, para decirlo con palabras bien burocráticas, no era el apropiado para cantar canciones que no tuvieran un contenido político directo o evidente, que es como yo les digo, porque todo es política. La televisión y la radio, todas las demás puertas se cierran. Los únicos programas de televisión en los que participábamos eran los del Centro de la Canción Protesta de la Casa de las Américas. Era un pro-

grama mensual y a la Casa la televisión no le podía decir "mira, ahí no puedes poner a éste..."

¿Y después de existir el Movimiento, por qué se siguió evaluando así?

Cantarle a la vida, a la Revolución, era un derecho nuestro. Recuerdo que en varias reuniones con la gente en las provincias yo les decía "caballeros, no se conviertan en los cantores de los actos oficiales"; porque tú llegabas a los jóvenes y tenían hechas cinco canciones a cinco mártires, cinco héroes y tres fechas históricas. Y bueno, ¿tú no tienes otra vida fuera de eso? ¿lo que pasa dentro de ti es sólo eso?, porque entonces todo lo que cantas es externo, sólo estás cantando himnos.

Yo lo veo desde otro punto de vista. Creo que es mucho más revolucionario cantar lo que te pasa con la Revolución: tus dudas, tus alegrías. Por otro lado, no era ser los cantores de la Revolución vergonzante. A mí no me da vergüenza cantarle a la Revolución, pero no pueden castrarme el resto de mi obra. Cantarle a la Revolución es un derecho que me he ganado y no quiero renunciar a él porque entonces después vino el otro bandazo: no cantar canciones políticas.

Vamos al 72 en Manzanillo. Según lo que he investigado, fue la Unión de Jóvenes Comunistas la que propició este Encuentro de Jóvenes Trovadores. ¿Fue idea de la UJC crear el Movimiento de la Nueva Trova?

La idea de crear el Movimiento surgió allí en la reunión. Ahora, la idea de propiciar ese Encuentro surgió a instancias de las discusiones que tuvieron muchas veces Haydeé y Alfredo con los más altos niveles de dirección del país y se instó a la Juventud a reunirse con nosotros, a que se ocuparan de nosotros a ver qué teníamos en la cabeza, que nos atendieran. La idea era un encuentro para intercambiar opiniones, sa-

ber cómo se movían las ideas. Eso fue lo que ejecutó la UJC. Hay una anécdota que sólo puedo validar como tal: escuchar unas canciones y decir "oye, parece que esa gente es revolucionaria porque mira que la hemos maltratado y sigue cantándole a la Revolución". Y eso salió de la alta dirección del país diciéndoselo a los burócratas.

El MNT se creó con unos lineamientos y una estructura semejantes a los de una organización política como la propia UJC. ¿Por qué se tomó ese modelo? Eran los tiempos que corrían y partíamos de un programa. Eso lo inventamos nosotros mismos. Se trataba de ver cómo podíamos encarar aquello en un mecanismo que fuera capaz de llegar a todos los rincones del país.

¿No era un poco ingenuo establecer ese tipo de estructura partidista para una organización con fines culturales?

De hecho fue la manera que encontramos para llegar a todo el país. La trampa fue al revés. La UJC pensó que en la medida que el MNT tuviera más miembros era mejor; funcionaba más en lo artístico y funcionaba más como tarea política. La trampa era al revés. En cierto momento la Juventud daba unos números que no jugaban con la fuerza artística real. Nosotros conocíamos todo el material humano hasta el último aficionado, sabíamos dónde había calidad artística y dónde no; había quien tenía un par de canciones y ya.

¿Y por qué los aceptaba el MNT?

Los aceptaba esa estructura que nosotros no podíamos manejar independientemente.

Pero en determinado momento eso pudo provocar que estar dentro del Movimiento, ser un miembro de esa organización, se convirtiera en un fin y no en un medio como debía ser.

Fíjate si eso llegó a estar distorsionado. El Movimiento buscaba que

participara todo el mundo con un grado no de igualitarismo: si a una actividad iba alguna de las figuras internacionales del MNT, se buscaba al mejor muchacho del lugar y si no daba la talla, pues no. Para quien hacía las cosas bien en algún lugar de alguna provincia era un estímulo tremendo cantar en el mismo escenario donde cantaría Pablo Milanés.

Entonces en aras de salvar a gente como ésa, aceptaron a otros que sólo buscaban estar en el Movimiento como un mérito.

Es que era un mérito tonto, que no era productivo. Eso no trascendía, sólo nos enredaba los números. Había fans que lo que querían era estar cerca del Movimiento o en él. Eso no era maligno en realidad, no nos hacía daño. Lo que nos devanaba los sesos era pensar qué hacer con 600 ó 700 dentro de la organización que realmente no se iban a dedicar a la canción ni como aficionados, ése que prefería ser ingeniero pero que era un buen artista; había que cargar con el total diletante que se sabía dos canciones y tres o cuatro acordes y llegaba a pertenecer a la organización, porque en el municipio equis de la provincia equis había dos trovadores de verdad y quince en esas condiciones que te dije. El compañero de cultura del municipio de la UJC, que era nuestra vía para llegar allí, decía "si pongo veinte es mejor que diez".

¿Cómo era la crítica hacia su trabajo como trovadores?

Mira, en general la crítica sobre música popular en el país ha sido casi inexistente.

Pero en aquel momento existían muchas publicaciones.

Sí, pero las publicaciones sólo hacían crónicas y de una crónica a una crítica hay una distancia. Hablo de crítica sobre música popular. Es una cosa sobre la que todo el mundo

sabe y nadie sabe. A ver si me explico, había voces un poquito autorizadas que a veces hacían algo parecido a una crítica, pero crítica...

Me hablas de crítica especializada, pero en el caso de trabajos periodísticos para el público conocedor o seguidor de esta música pero no especializado, ¿sucedia lo mismo?

Eso tampoco. Relatar cosas no es hacer crítica.

Entonces se reducía a la información solamente...

Sí, o a decir fulano es bueno, pero ¿por qué?...

Háblame de la difusión después de la creación del MNT.

Las cosas fueron mejorando. Se empieza a sentir una mayor presencia sobre todo en la radio, empiezan a salir algunas cosas del Grupo de Experimentación Sonora.

¿Puede decirse que era una difusión sólida?

Era muy inestable. Hubo momentos un poco mejores a finales de los 70 con los programas de televisión *Te doy una canción*. En esa época hubo un difusión masiva en el sentido de la cantidad de gente que era difundida. En esos años se hicieron varios discos colectivos del Movimiento, aunque algunos fueron sobre temas históricos, fechas señaladas, en fin. En general la difusión fue muy inestable hasta principios de los años 80 con el boom de Pablo y Silvio que prácticamente se lo tragan todo. Ya entonces la radio y la televisión les ponen el énfasis.

Debido a tus responsabilidades en el MNT durante esos años, has sido una suerte de teórico del Movimiento. ¿Cuáles eran tus concepciones artísticas, estéticas sobre cómo debía ser esta organización?

Muy amplias, muy heterogéneas. Mi llamado era siempre a analizar sobre la marcha cuáles eran las solu-

ciones. Me preocupó que la gente, más que una idea sectaria de éste es mi terreno y nadie se mete, tuviera la idea al revés y viera hasta dónde podía abarcar; ver cuántos tipos de facetas, maneras de expresar o de búsquedas en determinada línea se pueden incorporar. Mira, a mí me preocupó que durante mucho tiempo no apareciera nadie que hiciera un trabajo dirigido hacia la música campesina o que no hubiera aparecido un grupo que hiciera guaguancó.

Noel, en la medida que he ido investigando sobre el tema aparecen distintos criterios que transmiten la idea de que existían fuerzas en pugna contra el Movimiento, enemigos de los propósitos de esa organización y cierto clima de hostilidad por parte de otra gente. ¿Cuáles eran las fuerzas en pugna y quiénes eran los enemigos del MNT?

Los burócratas, los sectarios, la gente que ve fantasmas y que le tiene miedo a los jóvenes. La gente que tenía intereses creados sobre todo en el mundo del espectáculo. ¿Cuántos compromisos no existían entre una serie de entidades oficiales y burócratas con artistas que cuando defendían un punto de vista estético, defendían no sólo esta posición sino sus intereses más elementales? Y veían una amenaza en estos jóvenes, que estaban locos y no le debían nada a nadie. Piensa, si tú eras un funcionario que manejaba los medios y estabas por los *Bravos*, *Los Fórmula V* o estabas demasiado vinculado al mundo de la lentejuela y al gran espectáculo, estabas comprometido con toda esa gente. Nosotros éramos un acorde disonante.

Como dice Silvio en Canciones del mar, eran urticantes.

Éramos incómodos, en el mejor sentido. Imagínate, gente que no se maquillaba, que no se vestía para ir al espectáculo. Mi idea de cómo ir vestido a un recital era ir como pudiera hacerlo el mejor vestido de nuestro público. Y casi nada de lo

que cantábamos se podía hacer de cuello y corbata o con un frac.

¿Qué significación le otorgas al hecho de integrar el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC?

Eso fue una verdadera escuela. Era Leo Brouwer, que es un genio, poniendo su cerebro abierto en la pizarra para nosotros hacer taller y que cada cual tomara todo lo que pudiera. Era una escuela, no una academia. Ahí aprendimos cosas que no sabíamos lo útiles que iban a resultarnos no sólo con respecto a la música, a la teoría musical o a orquestar, sino también las preocupaciones de Leo porque aprendiéramos acústica, técnicas de grabación y a conocer el sonido; tener una noción de cómo se trabaja la música en función del cine o del teatro. Y bueno, también hay que recordar a Elosegui, a Smith como profesores.

Hazme una valoración del significado del Movimiento para la sociedad y la cultura cubanas y para otras artes en general.

Hay algo curioso en esto. Los mejores años del Movimiento coinciden con los peores años de la literatura. El famoso Quinquenio Gris de la literatura es quizás el más activo de la Trova como movimiento. Nosotros aparecimos en la palestra en un momento en el que había más contradicciones en el terreno de la literatura; era un terreno más candente porque es donde mayor presencia tiene la ideología. Éramos un terreno escabrosísimo porque estábamos haciendo una canción que decía cosas y estábamos muy cerca de la literatura, pero como habíamos salido frescos y era muy nuevo el fenómeno, pues no teníamos el pecado original. La música se oye, tú no tienes que esperar por el papel. Si no nos dejaban cantar por la radio o la televisión, cantábamos por todas partes. Yo cantaba todos los días en dos o tres lugares, en lugares que no eran ni cabaret, ni teatro; era en una

fábrica, una unidad militar, un comité, directo con la gente, con el público y era imparable esa retroalimentación, ese contacto directo con el pueblo. No hacíamos televisión ni radio pero todos los días cantábamos. Y mira, yo no quiero mejor auditorio que una fábrica de tabaco con los tabaqueros.

Y ahora que han pasado más de 25 años?

No hay que sobrevalorarlo tampoco, pero era una puerta en la cultura cubana que debía abrirse y mantenerse abierta.

¿Crees que sea el movimiento cultural más fuerte después del triunfo de la Revolución?

Diría que es el movimiento cultural más original, el más nuestro, producido de la historia, del desarrollo de nuestra historia, de la cultura del país.

En el Coloquio Nueva Trova 25 celebrado en La Habana en 1997 decías que el Movimiento había muerto de muerte natural. ¿Cumplió los objetivos propuestos al momento de su creación o se desvirtuó?

Las dos cosas. Cumplió su objetivo en el sentido que los objetivos para los que fue fundado se realizaron. Los presupuestos originales, que eran darle vida a este movimiento cultural, que más nunca se cuestionara todo eso como una posibilidad de hacer dentro de la canción y la música cubanas, ya eso quedó establecido. La puerta abierta a la experimentación, el rescate de las raíces y cualquier tránsito intermedio entre las dos ideas está igualmente respetado. En eso hay una gama.

El desvirtuarse parece ser entonces un fenómeno extra-artístico. ¿Se explicaron alguna vez las causas de la desaparición del Movimiento?

A algunos no les importó porque tenían su carrera establecida, pero a otros se les removió el piso cuando

el Movimiento desapareció, sobre todo en el interior del país pues tenían en el MNT un vínculo, un respaldo. El Movimiento funcionaba pero estábamos duplicando funciones; funciones del Ministerio de Cultura, de organismos políticos. Nosotros no teníamos por qué mantener una vigilancia, una discusión ideológica sobre ningún artista; podíamos alertar a la UJC como organismo político. Podía haber un excelente artista con determinadas preocupaciones hablando de este y este problema; pues trabajen políticamente con él, educándolo; pero nos pedían reunirse con el artista y hablar con él. Y el trabajo ideológico no es mío, es tuyo como organización; nosotros hacemos ideología pero eso desborda lo que debemos hacer.

Casi que el Movimiento se hizo mayor que sí mismo...

El Movimiento implotó. Cada vez se separaba más quien con su nombre y prestigio artístico le daba fuerza al Movimiento con respecto a quien buscaba fuerza y prestigio al pertenecer al Movimiento. Cada vez eso se fue separando más. Uno trataba de buscar un lenguaje común, que se entendiera que como estructura ya no funcionaba, pero había resistencia a un cambio, a un ajustar aquello. Entonces surgió la idea de la UJC de agrupar a los jóvenes de menos de 30 años en la Asociación Hermanos Sainz⁶.

¿Hasta dónde eran válidas tus concepciones?

Creo que siguen siendo válidas: que la canción puede ser una cosa seria, pues aunque sea un arte menor no deja de ser arte, yo sigo creyendo en eso y voy a seguir creyendo siempre; que hay que conocer la historia de uno para saber de dónde salió, con qué se identifica, lo sigo creyendo igual; que uno tiene que tener la posibilidad de cantarle a lo que le dé la gana y de la manera que le dé la gana. Y hay patrones, hay medi-

das de que lo que uno hace lo hace en serio, con una calidad, con una seriedad, con un oficio.

¿Y hasta dónde las has visto realizarse?

Creo que el legado más importante y por el que estos muchachos de ahora se sienten tan distintos a nosotros, es por una cosa en la que insistimos mucho, quizá porque no nos pasó, y es poder llegar a donde están sus compañeros con un lenguaje muy personal. Nosotros formamos un lenguaje y lo hicimos estando juntos; tenemos muchas cosas en común sobre todo en los primeros tiempos, muchas canciones que se parecían. La gente se fue ubicando pero siempre estuvimos buscando la originalidad. Yo no quiero que una canción mía se parezca ni siquiera a otra canción mía. La era ruptura ya pasó y no fue culpa nuestra sino de una circunstancia histórica. Ahora, esa misma ruptura nos dio la posibilidad de hacer una crítica al pasado y rescatar todo lo que servía y ponerlo a la orden del día.

Para terminar. Si tuvieras que organizarlo todo de nuevo, ¿cómo lo harías?

Trataría de no hacer un reglamento copiado de una organización política para que no pareciera tal. Si le daría un carácter de algún modo partidista a partir de un programa, de un conjunto de ideas; tal vez una organización al estilo del Partido Revolucionario Cubano que fundó José Martí, un grupo de células independientes, de grupos afines, que digan "bueno, yo soy parte de ese gran todo pero tenemos nuestra manera de funcionar y operar". Y tener toda la independencia para hacer lo que se les ocurra. †

Ciudad de La Habana,
enero 15 de 1998

¹ La presente entrevista al trovador cubano Noel Nicola forma parte de un libro aún en proceso que, además de una historia de la Trova en Cuba desde sus orígenes, incluye una serie de entrevistas cuyo objetivo es analizar y profundizar algunas de las más importantes aristas del proceso de creación del Movimiento de la Nueva Trova como institución formal y de la Nueva Trova como corriente artística y estética. Las entrevistas hacen hincapié en el contexto histórico en el que surge el MNT, la crítica a la obra trovadoresca a lo largo de su desarrollo, así como la difusión de la misma, la evolución y desarrollo de dicha organización y otros aspectos en torno a su existencia. A pesar de que esta entrevista por sí sola no basta para revelar todos los aspectos de esta historia, creemos que es un acercamiento, digamos un aperitivo, para empezar a conocer de manera más profunda cómo fue el devenir de esta institución que tan valiosos aportes dejó a la cultura cubana y americana.

² CDR: Comités de Defensa de la Revolución. Organización de masas creada para la vigilancia y otras tareas desde inicios de los años 60.

³ EGREM: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales. Institución cubana creada para atender todo lo referido a la grabación, producción y promoción musical y discográfica.

⁴ Panart: Nombre de una antigua empresa disquera nacionalizada luego del triunfo de la Revolución de 1959. En el edificio que le servía de sede se radicó luego el ICR.

⁵ ICR: Instituto Cubano de Radiodifusión. Creado en los primeros años del triunfo de la Revolución, más tarde pasa a ser el Instituto Cubano de Radio y Televisión, ICRT.

⁶ Asociación Hermanos Sainz: Agrupación cultural surgida a finales de los años 80 para atender institucionalmente a todos los artistas cubanos menores de 30 años.

