

IRIDISCENCIA POLÍTICA

Los colores cambiantes de Caetano Veloso

La autobiografía de un cantautor emblemático como es Caetano Veloso posiblemente exija el concurso de un crítico experto en musicología, y ha de decirse desde un comienzo que yo no poseo tales conocimientos¹. Pero *Verdad tropical* me sorprendió como una obra de auténtico interés literario cuando la leí por primera vez en 1997; y con el paso del tiempo llegué a sentir que este libro de memorias de la escena musical brasileña de las décadas de 1960 y 1970, el momento del *tropicalismo*, era tan importante como las canciones de Caetano y merecía una lectura en profundidad². *Verdad tropical* se lee, en parte, como una novela de ideas en la que las circunstancias históricas, los debates de la época y la figura del narrador, a la vez protagonista e intelectual comprometido, se combinan para ofrecer nuevas ideas sobre una etapa clave de la vida nacional. Como en la mejor prosa realista, la química entre el propósito del autor y las estructuras latentes en la materia narrada asegura que la composición sea más que la suma de sus partes. Caetano posee un don para el retrato, y sus caracterizaciones de otros artistas —a veces aderezadas por la rivalidad profesional— constituyen una animada galería contemporánea, en la que las figuras interactúan para producir una vívida visión panorámica de la «generación del 64» en su conjunto: su hermana Maria Bethânia, una cantante famosa por méritos propios; el cineasta Glauber Rocha; músicos como Chico Buarque y el íntimo colaborador de Caetano, Gilberto Gil; el director de teatro Augusto Boal; el poeta modernista Augusto de Campos; y muchos más.

¹ Esta es una versión ligeramente abreviada de «Verdade Tropical. Um percurso de Nosso tempo», en *Martinha versus Lucrecia. Ensaio e entrevistas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012. Los medios de comunicación estadounidenses y británicos describen habitualmente a Caetano Veloso como un Bob Dylan brasileño; una estrella de las décadas de 1960 y 1970, cuyas canciones han combinado política radical y lirismo poético, ritmos de samba y guitarras eléctricas. El texto de Schwarz pone de manifiesto cuán errónea es semejante comparación. Profundamente marcadas por las divisiones sociales del país, las tradiciones de la música popular estadounidense de principios de la década de 1960 —el blues, el folk y el country-western— no podrían haber producido un movimiento cultural hegemónico nacional y de masas, con un gran seguimiento televisivo, que se pudiera comparar con la Música Popular Brasileña (MPB). En Brasil, la efervescencia cultural de la década de 1960 estaba mucho más politizada. [NLR]

² Caetano Veloso, *Tropical Truth. A Story of Music and Revolution in Brazil*, Nueva York, A. A. Knopf, 2002; publicado originalmente como *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [ed. cast.: *Verdad tropical: música y revolución en Brasil*, trad. de Violeta Weinschelbaum, Barcelona, Salamandra, 2004].

Las memorias, que tratan la formación temprana, la fama, el encarcelamiento por el régimen militar, el exilio y el retorno a Brasil de Caetano, son también una crónica del *tropicalismo*, la fuerza iconoclasta musical y contracultural que floreció en plena dictadura —el histórico álbum colaborativo *Tropicália, ou Panis et Circencis* se publicó en 1968— escrita en una prosa estilísticamente virtuosa. Las interrelaciones entre la vida privada, la vida pública y la creación artística —los desafíos político-culturales a los que se enfrenta una estrella del pop en el Tercer Mundo— le proporcionan una unidad estructuradora al conjunto. Resultaría menos sorprendente encontrar un libro de memorias de este tipo escrito por un profesional de la «alta cultura», esto es, un arquitecto, un poeta o un director de orquesta. Como señala Caetano, «esa nítida distinción entre intérpretes de música clásica y de música popular les roba a estos últimos el derecho (y la obligación) de responder a cuestiones culturales serias»³. Pero *Verdad tropical* también demuestra la emancipación intelectual de la música popular brasileña como un componente autorreflexivo del panorama de la época; y su discusión de las opciones estéticas y sociales a las que se enfrentaban los músicos eleva estas cuestiones al nivel de una práctica artística crítica, sin abandonar o poner en peligro su público de masas. El interés de este difícil y quizá insostenible posicionamiento habla por sí mismo.

En Brasil, como en otros países de la periferia, coexisten dos acepciones del término «popular»: un significado más antiguo, que expresa analfabetismo y exclusión social, y otro más reciente, que se refiere al mercado de masas y a la industria cultural. Dado que las condiciones que sustentan la antigua acepción no han desaparecido aun cuando la nueva ha triunfado, ambas se experimentan simultáneamente; la exclusión social (¿el pasado?) y el mercado globalizado (¿el progreso?) no resultan incompatibles. Este doble sentido de lo «popular» estructura el ámbito musical más que cualquier otro; la representación que Caetano hace de este viene entrelazada con una realidad de clase más amplia, cuyas proyecciones políticas y estéticas van más allá de cualquier idea general de «pop». La alianza de la estética de vanguardia con la cultura popular de los marginados y analfabetos es un programa que viene de antiguo. Ensayada por los círculos modernistas de Río de Janeiro en la década de 1920, se tornó un movimiento social más amplio a principios de la década de 1960 cuando, bajo el signo de una radicalización política al borde de la prerrevolución, el experimentalismo se convirtió en una parte, y en una metáfora, de la inminente transformación social; aunque con el golpe militar de 1964, Brasil giraría hacia la derecha, no la izquierda.

Durante este periodo, la vida artística perdió su carácter esotérico y se convirtió en lo que realmente es: la intervención de la imaginación en la realidad social. Escrito treinta años más tarde, *Verdad tropical* debe mucho de su tino a la fidelidad de Caetano para con ese tiempo, «que sólo resulta

³ *Ibid.*, p. 275.

remoto y anticuado para aquellos que temían los desafíos surgidos en aquel entonces, y que aún los temen con razón, porque saben que están más que presentes en su nueva latencia»⁴. Sin embargo, como veremos más adelante, el libro también refleja el momento en que fue escrito, finales de la década de 1990, cuando la «normalización» del capitalismo global se encontraba en pleno apogeo. Un sentimiento muy vivo de los conflictos, que confiere al libro su excepcional envergadura y profundidad, coexiste con una perspectiva más conciliadora y complaciente, e incluso mistificadora; como la seda tornasolada, la prosa puede cambiar de color dependiendo del punto de vista. No obstante, como sucede con toda la gran literatura realista, el poder de la composición general de la narración puede dotar a sus contradicciones internas de significado, enriqueciendo la complejidad del conjunto.

Santo Amaro

La hermosa y felliniana crónica de la juventud de Caetano en Santo Amaro —una pequeña ciudad de Bahía, cerca de Salvador— toma como punto de partida la tendencia a la americanización de la década de 1950, que dio al atraso de la región una nota contemporánea. La combinación de la vida familiar provinciana —el padre de Caetano era el encargado de la oficina de correos local— con tendencias globales más amplias resulta reveladora: ni Bahía, ni la grande y afectuosa familia Veloso se encuentran tan alejadas de la realidad contemporánea como se podría suponer, aunque esta última sea más compleja de lo que con frecuencia se la hace parecer. El capítulo comienza con el recuerdo de un puñado de adolescentes de Santo Amaro «atraídos por la vida estadounidense del *rock'n'roll* y su estilo: los chicos con pantalones vaqueros y botas, y las chicas con coletas y mascando chicle». El autor no formaba parte de este grupo que, desde el punto de vista de sus quince años, no consideraba ni inteligente ni interesante: «aunque eran exóticos, eran mediocres». Lo que lo separaba de ellos no era su diferencia, sino su «claro signo de conformismo», pues la «tendencia hacia la americanización» carecía de cualquier «rastros de rebeldía»⁵. Aunque Caetano se posicionaba en este aspecto del lado de la «gente sensata de Santo Amaro» —una categoría poco sociológica, pero posiblemente real—, su descripción de los roqueros está llena de ironía, muy diferente de los estereotipos nacionalistas desplegados contra el imperialismo estadounidense. La imitación de las novedades estadounidenses no le parece inauténtica en sí misma: lo que importa no es la procedencia de los modelos culturales, sino su funcionalidad para la rebeldía; la autenticidad se define por oposición a la conformidad más que a lo extranjero. El problema de la influencia de Estados Unidos, por lo tanto, se convierte en uno de monopolio y de imposición. ¿Cómo debe uno situarse frente a ella, sin perder la libertad, y menos la libertad de servirse de un modelo interesante y más avanzado? La cues-

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

ción se retomará desde muchos ángulos diferentes, politizando y complicando la narración, estrechamente entretejida con las relaciones de poder del siglo americano.

En líneas generales, los capítulos iniciales de *Verdad tropical* contraponen dos actitudes diferentes frente a la americanización. Por un lado, la aceptación subalterna, ya sea de un roquero de la década de 1950 o de un ministro de Relaciones Exteriores —Caetano se refiere aquí a Juracy Magalhães, quien pronunció la célebre frase: «Lo que es bueno para Estados Unidos es bueno para Brasil»—. Por otro lado, una rebeldía integrada en el contexto local, pero abierta al mundo: la experiencia de Santo Amaro puede ayudar a evaluar las novedades importadas, mientras que las innovaciones extranjeras se pueden emplear para hacer frente a la estrechez de miras de la provincia. La franqueza desacomplejada de esta actitud —que se resiste a concederle preeminencia a la metrópoli, pero consciente de las limitaciones de la vida pueblerina— es una proeza intelectual considerable. En parte, esta se debe a la independencia de espíritu de un niño inconformista, que posee grandes ambiciones pero que no está dispuesto a abandonar su universo primario. «Yo me aferraba a la convicción de que, si quería ver la vida cambiar, esta tenía que cambiar en Santo Amaro, realmente a partir de Santo Amaro», escribe Caetano. Sin embargo, hay otro aspecto de su iconoclastia del que aquí se ha de dejar constancia. En un momento dado, Caetano decide comunicarle a su familia de católicos practicantes que él no cree en Dios. No obstante, «no lo anuncié oficialmente, ni siquiera con mucha claridad, ya que les había oído a mis hermanos que eso representaría un disgusto terrible para mi tía Ju». Esta mezcla de ruptura y apego —o, posteriormente, de provocación y deseo de conciliación— será un tema recurrente en este libro⁶.

El Santo Amaro que necesita un cambio radical —opresivo y querido al mismo tiempo— es patriarcal, católico, *mestizo*; conservador sin fanatismo; y con rasgos de excolonia. El chico diferente, que no cree en Dios, que considera erróneos los tabúes sexuales y las prerrogativas masculinas, que lleva calcetines desparejados, que no se resigna a la pobreza circundante, que interviene en la educación de su hermana menor, al que le gusta cantar *fados* portugueses llenos de arabescos verbales, y que no ve por qué las niñas negras deben alisarse el cabello, es un portador de inquietud. Sus insatisfacciones están interrelacionadas: las cuestiones de raza, gusto musical, sexo, clase, familia, atraso, inciden todas en el conjunto de la formación social. Caetano asume este rol vanguardista de crítica y cambio desde muy temprano. Como aspirante a reformador, inicialmente de su familia, des-

⁶ Incluso en los momentos de conducta intencionadamente escandalosa, con el lanzamiento del *tropicalismo* durante la dictadura, Caetano esperaba que sus adversarios reconocieran que carecía de cualquier mala intención y que «nosotros creíamos que, con el tiempo, todos verían que nuestro gesto beneficiaba a todo el mundo». En el plano literario, la tranquilidad con la que el autor reconoce el malestar causado por sus iniciativas resulta muy eficaz, aunque parece extraño suponer que, en última instancia, las partes en conflicto estuvieran en el mismo bando. Véase *ibid.*, pp 33, 15, 164.

pués de la ciudad y más tarde de la cultura brasileña, él naturalmente no quería que lo confundieran con aquellos chicos cuya máxima ambición era participar en concursos de *rock'n'roll*.

A pesar de que parecía anclado en el pasado, incluso Santo Amaro evolucionaba. El día en que terminó la Segunda Guerra Mundial, el padre de Caetano salió a la calle ondeando la bandera soviética, para mostrar sus simpatías socialistas, compensadas por un retrato de Roosevelt en el comedor. Una prima de mayor edad, harta de la mezquindad de su vida en Santo Amaro, anhelaba la libertad de los filósofos existencialistas franceses. Los programas de radio eran otra ventana abierta hacia el mundo contemporáneo: «La música popular estadounidense siempre se encontraba aquí con la competencia no sólo de la rumba cubana, del tango argentino y del fado portugués, sino también y sobre todo de la música brasileña, a la que nunca ha vencido ningún producto de importación en el mercado nacional»⁷. En las salas de cine locales, Hollywood competía con productos franceses, italianos y mexicanos, a menudo de excelente calidad. Así, la política y la cultura extranjeras constituían una parte normal de la vida cotidiana de provincias; el contraste operativo no se encontraba entre lo nacional y lo extranjero, como si se tratara de categorías cerradas, sino entre el consumo alienante y la apropiación viva, ya sea de lo interno o de lo externo. Los excelentes pasajes que describen la coexistencia de producciones estadounidenses y europeas en los cines de Santo Amaro resultan ilustrativos a este respecto. La seriedad social de las películas italianas y la franqueza sexual de las francesas hizo que las norteamericanas parecieran, en comparación, convencionales y pobres, aunque sus musicales eran deslumbrantes. La evocación de Caetano de sus reflexiones juveniles sobre la belleza, el caché y la fuerza emblemática de Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida y Marilyn Monroe, tan diferentes entre sí, capta algo del carácter socio-estético de la época, incluida la dimensión de la rivalidad geopolítica, de la cual los cinéfilos de Santo Amaro formaban una parte pequeña pero real. Libres de los preceptos de la hegemonía, los modelos extranjeros se convirtieron en un medio de autocomprensión, y no de alienación. Y así fue que Caetano y sus compañeros del colegio sorprendieron al corpulento carnicero de la ciudad, que tocaba el trombón, llorando cuando salía de ver *I vitelloni* de Fellini: «Un poco avergonzado, se justificó, limpiándose la nariz con la camisa: «¡Esa película es nuestra vida!»⁸.

Salvador

La búsqueda de un presente más libre y más en línea con los tiempos adquiere una nueva dimensión cuando Caetano y Maria Bethânia cambian Santo Amaro por la capital provincial, Salvador de Bahía, para proseguir sus estudios. Aquí se encuentra en marcha un momento histórico de desprovincianización y de emancipación. Gracias a la iniciativa de Edgar Santos,

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

un inteligente rector, la Universidad Federal de Bahía abre escuelas de música, danza y teatro, así como un museo de arte moderno, e invita «a los artistas experimentales más innovadores en todas estas áreas, ofreciendo a los jóvenes de la ciudad un amplio repertorio vanguardista»⁹. El libro evoca fielmente la ebullición cultural y social anterior a 1964. El explosivo –y formativo– encuentro de la experimentación artística, el subdesarrollo, la radicalización política y la cultura popular, con la posibilidad del socialismo en el horizonte, proporciona un contexto más amplio, no explícitamente tratado, para todo lo que sucede. Salvador se perfila como un microcosmos de Brasil, en vísperas de grandes cambios. Lo que hicieron la radio, los discos y las películas para abrir la mente de Caetano en Santo Amaro se repetía ahora a una mayor escala. La universidad en expansión lo puso en contacto con obras revolucionarias del arte moderno, desde Stravinski, Eisenstein y Brecht a Antonioni y Godard, combinadas con la agitación estudiantil, con la naturaleza no burguesa de las fiestas populares de Bahía, con las esperanzas vinculadas al gobierno popular de Miguel Arraes en Pernambuco y con la experimentación izquierdista de los Centros de Cultura Popular. Paralelamente, la vida que había que transformar ya no era la de la familia o la de la pequeña ciudad, sino la del país, con sus indefendibles estructuras de clase, su paralizante atraso cultural y su sumisión al imperialismo:

Hablábamos de literatura, de cine, de música popular; hablábamos de Salvador, de la vida en las provincias, de la gente que conocíamos; y hablábamos de política. La política no era nuestro fuerte, pero en el año 1963 [...] nos veíamos movidos a escribir obras de teatro y canciones políticas. El país parecía estar a punto de implementar las reformas que transformarían su faz profundamente injusta y que permitirían a Brasil superar el imperialismo estadounidense¹⁰.

Llegados a este punto, puede que merezca la pena señalar, de manera preliminar, el escepticismo retrospectivo que ofrece el punto de vista de Caetano en 1997. «Más tarde», continúa el pasaje, «veríamos que esa transformación ni siquiera se acercaba. Y hoy tenemos buenas razones para pensar tal vez que ni siquiera fuese deseable. Pero la ilusión se vivió con intensidad, una intensidad que más tarde serviría como catalizador para el golpe militar». Más adelante retornaremos al realineamiento que conlleva esta revisión de que ir más allá del imperialismo norteamericano no fuera tal vez ni siquiera deseable.

En retrospectiva, de hecho, existe un patrón común a las tres situaciones: la familia decorosa y tolerante con sus hijos excéntricos; la pequeña ciudad conservadora, en donde se respetan las tradiciones, pero que simpatiza con el entusiasmo de los jóvenes hacia las tendencias modernas; y la universidad progresista, que importa elementos de la vanguardia para estimular el ambiente cultural de la ciudad. En cada caso, la licencia para experimentar venía de arriba: de la familia Veloso, de Santo Amaro, del rector; y, más allá

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

de ellos, del propio Estado desarrollista brasileño, que ya no se identificaba, bajo el mandato de Goulart, con el atraso, ya desfasado por aquel entonces. El tono político de esta inesperada y modernizadora apertura era definidamente anticapitalista, aunque tal vez más moral que político, en una vena pequeñoburguesa. Caetano escribe: «En el ambiente familiar y en el círculo de amigos, nada parecía indicar la posibilidad de que alguien, en su sano juicio, no estuviera de acuerdo con el ideario socialista. La derecha solamente existía debido a intereses oscuros e inconfesables»¹¹. Quizá también existía una manera en la que el aspecto de su personalidad señalado anteriormente –a gusto con la provocación, pero reacio al antagonismo como tal– se adaptaba a la situación anterior al golpe de Estado, cuando por un momento parecía como si las contradicciones del país se pudieran llevar al límite y aún así encontrar una solución armoniosa, sin traumas, que sacaría a Brasil de su atraso y lo convertiría en objeto de la admiración del mundo entero.

Este ilustrado punto de vista provinciano, para el cual el socialismo resultaba razonable y el capitalismo un error, no llegaba a ser mayoritario, pero su amplitud bastaba para crear la ilusión de que representaba la verdadera tendencia de las cosas, en tanto que el campo contrario sería un triste anacronismo en vías de ser superado. Esto creó una especie de euforia por el rumbo del progreso, que más tarde demostró ser ingenua; pero que explica la atmósfera casi utópica de los capítulos de Caetano sobre el Salvador de principios de la década de 1960, cuando los estudiantes podían reinventar libremente el mundo, echando mano de la vida popular y de la alta cultura, a la sombra de las autoridades y, sobre todo, alejados de las presiones del capital. Por razones históricas en las que el libro no entra, que tenían que ver con el auge y la crisis del nacionalismo desarrollista, las simpatías izquierdistas se esparcían por todos los niveles de la sociedad, incluido el gobierno. Gracias a este apoyo, que tenía un alcance tanto moral como práctico, estaba en curso una recombinación, ajena al mercado, de las fuerzas intelectuales, políticas e institucionales que ensayaba soluciones socialistas, como si el capital no existiera. La hipótesis resultó ser fantasiosa, pero la belleza de estos capítulos se debe a la plenitud de vida que esta prometía y que, en algunos aspectos, posibilitaba.

La educación musical

Los primeros pasos de la profesionalización musical de Caetano –una expresión suya– resultan ilustrativos en este sentido. Lejos de las alienaciones del *show business*, estos primeros pasos obedecían a estímulos diversos, todos estimables y curiosamente desprovistos de cualquier carga negativa: intensas amistades de juventud, una notable inteligencia estética, ansias de modernidad, el impacto de la voz de Maria Bethânia, su insatisfacción

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

–afectuosa– con el estado de la provincia y de Brasil, el deseo de hacer contemporáneo el arte de la canción, aunque sin romper con la línea central de la música popular brasileña; y, por último, una conjunción de «la responsabilidad intelectual y el compromiso existencial». Recordando los comienzos de su educación estética, él sentía que «vivía en un país homogéneo cuyos aspectos de inautenticidad –y las distintas versiones del rock sin duda representaban uno de ellos– eran el resultado de la injusticia social (que fomentaba la ignorancia) y de su macromanifestación, el imperialismo, que imponía estilos y productos»¹². Aunque brevemente, el inaceptable orden mundial, las desigualdades de Brasil y cuestiones de arte se interrelacionaron, estableciendo una base dialéctica para la reflexión. *Grosso modo*, esta era la posición del nacionalismo de izquierdas de la época, o de los comunistas, con sus méritos y limitaciones: los latifundios y el imperialismo se percibían como la fuente de la inautenticidad cultural (lo que sin duda era cierto), al mismo tiempo que se les percibía como algo externo al propio país, como cuerpos extraños en una nación esencialmente buena y fraterna (lo cual era una ingenuidad). El joven Caetano soñaba con una purificación del sonido: el saxofón era burdo; los tambores, «una atracción de circo»; por no mencionar el mal gusto del acordeón. El objetivo de este proyecto, que iba más allá de lo musical, era la expresión de un Brasil verdadero, liberado de las imposiciones extranjeras y de la ignorancia nativa. Esta radicalización, si la hemos entendido correctamente, no tenía nada que ver con el esteticismo, con el deseo de escapar de una realidad degradante. Por el contrario, se trataba de una especie de perfeccionamiento, de condensación y estilización de los mejores aspectos de Brasil, que con suerte podría impulsar al resto.

Escasamente deudoras de una formación profesional, e incluso menos del mercado, las primeras iniciativas de Caetano eran las de un estudiante con talento que deseaba participar, junto a su generación, de un momento de transformación nacional que permitiría a todos la posibilidad de realizarse. Algo parecido les sucedía a la mayor parte de aquellos individuos activos en el movimiento cultural de la época, lo cual no suponía ninguna disminución de la ambición intelectual, sino todo lo contrario. El ejemplo más sobresaliente, aunque con una mayor carga de radicalismo y de negatividad, sería Glauber Rocha. La dinámica histórica y la fuerza de los debates produjeron una educación extraordinaria, un proceso intensivo de formación, para muchas de las figuras que pronto pasarían a ocupar la vanguardia de distintos campos creativos: el turbulento ambiente cultural, el compromiso con la lucha social, las influencias de la universidad, la fidelidad a las experiencias previas, se combinaban con un dominio del oficio a menudo precario, que no fue impedimento alguno para la experimentación y que, hasta cierto punto, la favorecía. Caetano, que tenía una conciencia clara de estas paradojas, observa que la originalidad de sus primeras grabaciones «muchas veces provenía más de nuestras limitaciones que de nuestra inven-

¹² *Ibid.*, p. 161.

tiva». En la misma línea, escribe sobre el trabajo de algunos amigos: «El disco, como de costumbre, no es bueno; pero, por otro lado, es maravilloso». La falta de experiencia musical cambiaba su significado, o adquiriría uno nuevo. Memorablemente, escribe a propósito de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha: «No era tanto el caso de que Brasil estuviera tratando de hacer las cosas bien (y probando que podía hacerlas), sino intentando equivocarse o acertar en sus propios términos»¹³.

Bossa nova

Los pasajes sobre la *bossa nova* y João Gilberto son el punto álgido de *Verdad tropical*. La rara vez capturada dialéctica entre la creación artística y su momento histórico ha sido siempre el objetivo de la crítica de izquierdas; aquí, la reciprocidad viva entre la reflexión estética y la crónica histórica –y la alternante relación entre análisis y narración– adquiere una calidad formal con sus propias características. La dialéctica, que se desdobra en planos diferentes, sugiere una revolución cultural. En la magnífica exposición de Caetano, la innovación técnica de la *bossa nova* responde a un punto muerto tanto social como musical. El «nuevo latir» de la guitarra inventado por João Gilberto en la década de 1950 se basaba en su «interpretación muy personal y muy penetrante del espíritu de la samba», vinculada «al dominio de los procedimientos del *cool jazz*, que era entonces el último grito en Estados Unidos». Gilberto asoció una tradición brasileña, marcada social y racialmente, a una innovación de vanguardia, dándole una dimensión internacional que la desprovincianizó, por así decirlo, haciéndola viable para los mercados extranjeros y también para un nuevo público en Brasil. El resultado es un «proceso radical de transformación cultural, que nos llevó a reevaluar nuestros gustos, nuestro acervo y, lo que es más importante, nuestras posibilidades»¹⁴. La innovación formal, fruto de una reflexión simultánea sobre la samba y el jazz, poseía tanto una lógica interna como unas mayores implicaciones sociales: la reconfiguración del campo de la música popular brasileña podría sugerir un nuevo modelo para las relaciones entre clases sociales y razas, y proponer un compromiso más productivo con la cultura dominante de la época.

Caetano descubrió la música de Gilberto con diecisiete años: «Una sucesión de delicias para mi inteligencia». El cantante era un «redentor de la lengua portuguesa, violador de la inmovilidad social brasileña –de su estratificación inhumana y poco elegante– [... un] arquitecto de las formas refinadas y burlador de las estilizaciones absurdas que las empequeñecen»¹⁵. En medio de la reflexión sobre las repercusiones de la *bossa nova* en *Verdad tropical* se encuentra un verdadero órdago dialéctico: una frase de cerca de 32 líneas, cuya sintaxis tiene como objetivo captar la complejidad del pro-

¹³ *Ibid.*, pp. 94, 115, 58-59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 22, 326.

ceso mismo. Su amplitud de miras, su potencia organizadora, su capacidad de paradoja y su habilidad para concebir el presente como un momento en el tiempo histórico lo convierten en un *tour de force*. La revolución que llevó a cabo la reinterpretación de la samba de João Gilberto —a través de un ritmo de guitarra mecánicamente simple pero musicalmente desafiante, que sugería una variedad infinita de maneras sutiles para hacer que el fraseo vocal oscilara sobre una armonía de acordes que avanzan en un fluido equilibrio— no sólo haría posible «toda la evolución» de los músicos de su generación y «abriría el camino» para los nuevos intérpretes, sino que además le permitiría a uno escuchar con nuevos oídos las exploraciones de sus predecesores en la década de 1940, que habían «intentado una modernización a través de la imitación de la música estadounidense». João Gilberto «los superó a todos por el uso que supo hacer del *cool jazz*» —y, fundamentalmente, fue capaz de lograrlo de una manera que «lo reconectaba con lo mejor de la tradición brasileña»; «en suma, todo el universo que los “modernizadores” habían considerado necesario dejar atrás». Por último, «estableció una posición desde la cual innovar sin dejar de disfrutar de las tradiciones de la música popular en Brasil que sugerían un futuro diferente y que colocaban al pasado bajo una nueva perspectiva, lo cual llamó la atención de los músicos clásicos, de los poetas de vanguardia y de los maestros de percusión de las escuelas de samba»¹⁶.

Como es propio de la dialéctica, el sujeto de la oración —en este caso, la revolución de la *bossa nova* de João Gilberto— emplea verbos muy dispares, cuyos objetos a su vez son también muy variados, pertenecientes a diferentes dominios, a veces antagónicos, que de esta manera se articulan internamente. Tanto los sujetos como los verbos actúan en varias dimensiones a la vez, refiriéndose de nuevo al punto de partida, que existe a través de ellas y adquiere una unidad ampliada e imprevista. En la prosa de Caetano, como en la realidad, las figuras separadas por diferentes especializaciones o por el abismo de las clases sociales se unen a través de la *bossa nova*, en un movimiento productivo. El flujo se torna vertiginoso cuando la innovación de Gilberto no afecta sólo al presente y al futuro, sino además al pasado —los experimentos de la década de 1940—, un pasado que ahora se recompone ante nuestros ojos. Resumiendo su impacto, Caetano escribe:

Haber conocido el rock como algo relativamente despreciable durante los años decisivos de nuestra formación y, por otro lado, haber tenido la *bossa nova* de banda sonora de nuestra rebeldía, significa para los brasileños de mi generación el derecho de imaginar una intervención ambiciosa en el futuro del mundo. Un derecho que de inmediato pasa a vivirse como un deber¹⁷.

La observación captura el espíritu de la revolución benigna e incruenta que rodeaba a la *bossa nova*; el siguiente paso sería, para esta generación —que, gracias a la riqueza del ambiente musical nacional, no sufriría la llegada de

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

la música rock como una avalancha cultural demoledora–, influir en el futuro del mundo.

La lógica cultural de la contrarrevolución

Esta euforia se vio interrumpida por el golpe militar de 1964, que unió a las fuerzas armadas brasileñas proestadounidenses, al capital y a las inmensas reservas de conservadurismo del país, con el apoyo de Washington, contra el ascenso popular y la izquierda, casi sin encontrar resistencia. Como la posición de Caetano iba a cambiar poco después, resulta interesante observar su reacción inicial, en perfecta sintonía 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»¹⁸. Se vio interrumpido un vasto movimiento de democratización. Un Brasil antisocial, temeroso del cambio, a favor de la represión y aliado tradicional de la explotación, surgió de las sombras. Las desigualdades internas y la dominación externa ya no eran residuos anacrónicos en vías de extinción, sino que se convirtieron en la forma deliberada, elegida por la dictadura, del presente y del futuro. Para otra parte de la sociedad brasileña la realidad acababa de adquirir un carácter inaceptable y absurdo.

Fueron las conclusiones estéticas que Caetano extrajo del golpe de Estado las que lo transformaron en una figura destacada de la vida cultural brasileña; aunque tardaría en alcanzarlas. El catalizador, tal y como él mismo explica, fue una escena crucial de *Tierra en trance*, la gran película de Glauber Rocha de 1967, que trata del papel de los intelectuales ante el golpe de Estado. El protagonista de la película, Paulo Martins, es un poeta y periodista de una familia de la clase dominante, del bando de la revolución social y próximo al Partido Comunista. Exasperado por la pasividad de las masas, que parecen incapaces de enfrentarse a sus tramposos líderes, Martins reincide en la barbarie oligárquica; un efecto brechtiano de distanciamiento y provocación. Tapándole la boca a un líder sindical que respetuosamente se dirige a él como «Doctor», Martins se dirige directamente al público: «¿Ven ustedes quién es el pueblo? ¡Un analfabeto, un imbécil, un apolítico!». Medio sádico, medio autoflagelante, el episodio pone de relieve la posición ambivalente del intelectual comprometido con la causa del pueblo, a la vez que mantiene opiniones reaccionarias –pocas veces tan explícitas– sobre las clases populares; de hecho, el rechazo a los trabajadores aduciendo que estos no hacían la revolución conduciría a la aventura de la lucha armada sin apoyo popular. Para la izquierda, esta escena –una invención artística de primera categoría– era un compendio de sacrilegios, una dolorosa burla de las certezas ideológicas del momento. Los trabajadores estaban lejos de ser revolucionarios, su relación con los dirigentes era paternalista, los políticos

¹⁸ *Verdade Tropical*, p. 177. Este pasaje se omite en la versión inglesa.

populistas estaban confabulados con el bando enemigo; la distancia entre las tesis marxistas y las realidades sociales resultaba desalentadora; nada de esto atenuaba el carácter grotesco de la elite gobernante y de la dominación de clase, que se mantuvieron intactos, espléndidamente acentuados. La revolución no era superflua, sino todo lo contrario: se encontraba en un histórico punto muerto. El tono general era de desesperación¹⁹.

Tan desconcertantes como la situación, las conclusiones de Caetano iban en otra dirección. Eran casi eufóricas, al ver las oportunidades y las salidas, mientras que la película de Glauber Rocha terminaba en frustración política, autocuestionamiento y muerte. Se podría decir que aquellas simplemente aceptaban las palabras devastadoras de Paulo Martins sin tener en cuenta los aspectos problemáticos del personaje, que constituyen una parte fundamental de la complejidad artística de la obra.

Yo viví esa escena, y la discusión que suscitó en los bares, como el núcleo de un gran acontecimiento cuyo nombre breve le puedo dar ahora, pero que no se me había ocurrido con tanta facilidad en aquel entonces (y por eso buscaba mil maneras de expresarlo para mí y para los otros): la muerte del populismo [...] la propia fe en las fuerzas populares –y el propio respeto que los mejores de nosotros sentían hacia los hombres del pueblo– era lo que se descartaba aquí como arma política o valor ético en sí. [...] Nada de lo que más adelante se denominaría «tropicalismo» habría sucedido sin ese momento traumático.

Por lo tanto, Caetano explica: «cuando el poeta de *Tierra en trance* declaró la falta de fe en la energía liberadora del “pueblo”, yo, desde la platea, no vi el fin de las posibilidades, sino el anuncio de lo que ahora tenía que hacer»²⁰.

Conviene señalar que aquí «populismo» no se emplea con su habitual acepción sociológica de liderazgo personalista ejercido sobre masas urbanas poco integradas. En el sentido que Caetano le da, el término designa el papel especial reservado para el pueblo trabajador en las concepciones y en las esperanzas de la izquierda: ser víctima de la injusticia social y, por ese mismo motivo, sujeto y aliado necesario de una política de liberación. El respeto que «los mejores de nosotros sentían» –y que ya no sienten?– «hacia los hombres del pueblo» está vinculado a esta convicción. «O tal vez sea yo mismo el que me desprecie ante sus ojos», escribió Drummond sobre los trabajadores en 1940²¹. Así, cuando Caetano se apropia de las palabras de Paulo Martins como un medio para afirmar y saludar «la muerte del populismo», lo que quiere señalar es el comienzo de una nueva época; una época en la que la deuda histórico-social contraída con los de abajo dejaría de existir. Caetano se desliza así de los derrotados en 1964, que en ese sen-

¹⁹ Para un excelente análisis del personaje de Paulo Martins, véase Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1993.

²⁰ C. Veloso, *Tropical Truth*, cit., pp. 61 y 67.

²¹ Carlos Drummond de Andrade, «O operário no mar», en *Sentimento do mundo*, Río de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1940.

tido eran todos «populistas». Este fue un cambio considerable, que lo oponía a su anterior bando, a los socialistas, a los nacionalistas y a los cristianos de izquierdas, a la tradición progresista de la literatura brasileña desde finales del siglo XIX, e incluso a los suficientemente ilustrados como para pensar que el vínculo orgánico existente entre la riqueza y la pobreza era un presupuesto de la condición moderna. La desilusión de Martins se transformó en una negación de la obligación.

Esta ruptura se encuentra en el origen de la nueva libertad traída por el *tropicalismo*. A ojos de la izquierda, que centralizaba la resistencia a la dictadura, dejar de creer como Martins en la «energía liberadora del pueblo» equivalía a venderse. Para Caetano, significaba liberarse de un mito repentinamente anticuado que cercenaba su libertad personal, intelectual y artística. Teniendo en cuenta la evolución posterior de los acontecimientos –que es importante en un libro escrito en la década de 1990–, se podría decir que el artista había intuido el cambio de la marea histórica en el mundo, que dejaba varada la lucha por el socialismo. Tal como sugiere Nicholas Brown, un estudioso estadounidense, la victoria de la contrarrevolución y la supresión de las alternativas socialistas en Brasil entre 1964 y 1970 propició el paso precoz de la modernidad a la posmodernidad, esta última con la condición de que el capitalismo ya no se relativizaba mediante la posibilidad de su superación. En esta línea, la *bossa nova* podría leerse como una expresión tardía de la modernidad y *tropicália* como una temprana posmodernidad, nacida de la derrota del socialismo²².

Transgresiones libertarias

Dicho esto, este cambio no había transformado a Caetano en un conformista. El impulso radicalizador del periodo anterior a 1964 no haría más que acentuarse cuando adoptó el papel ultrarrebeldé y polémico de roquero contracultural. Su completa oposición al orden establecido incluía ahora a la izquierda convencional, que «hablaba de antiimperialismo y de socialismo» pero que «jamás abordaba temas como el sexo o la raza, la elegancia o el gusto, o el amor o la forma»²³. Ambigua en extremo, su nueva postura se autopercibía como «a la izquierda de la izquierda», simpatizando discretamente con la lucha armada de Guevara y Marighella, mientras que a la vez defendía la «libertad económica» y la «salud del mercado». Caetano atraía y conmocionaba –otra forma de atraer– convirtiéndose en una referencia controvertida pero obligatoria para todos. Su desprecio de la coherencia era ostentoso, y casi una bravuconada: «Una política unívoca, palpable y sencilla no era lo que podía salir de ahí»²⁴. El abandono del «populismo» se tradujo en un notable aumento de su irreverencia y de una disposición a destrozarse cosas, que chocaba con el espíritu benefactor de los progresistas

²² Nicholas Brown, *Utopian Generations*, Princeton, Princeton University Press, 2005, pp. 176-177.

²³ C. Veloso, *Tropical Truth*, cit., p. 67.

²⁴ *Ibid.*, p. 286.

y, ciertamente, con el mínimo de disciplina necesaria para la acción política. La posición libertaria y transgresora que adoptó rechazó igualmente –o casi– a la izquierda y a la derecha oficiales, escandalizando a ambas con sus gamberradas en el escenario, a la vez que no perdía de vista el mercado. Estas provocaciones –la «anarquía del comportamiento», como él la llama, o el pelo y la ropa estrafalarios– llegaron hasta el extremo, en plena dictadura, de aparecer en el escenario con una bandera realizada por el artista Hélio Oiticica que rendía homenaje a un bandido al que había matado la policía: «Sé marginal, sé un héroe». Como era de esperar, aunque esa no fuese su intención, todo terminó en varios meses en la cárcel, por iniciativa de un juez que estaba en el concierto con su amante²⁵.

Caetano escribe sin disimular su satisfacción sobre su complicidad con el funcionario que lo interrogaba en la cárcel, que denunciaba el «insidioso poder subversivo» de la obra de los *tropicalistas* y reconocía que «lo que Gil y yo estábamos haciendo era mucho más peligroso que el trabajo de artistas metidos en protestas explícitas y en la actividad política». Tal y como nos explica con una sinceridad cautivadora, el rechazo de Caetano de las dos posiciones oficiales nunca fue perfectamente simétrico. Habitado al acoso público de una parte de la izquierda, que lo acusaba de estar demasiado «americanizado» y que lo abucheaba en el escenario, pensó que por este mismo motivo iba a estar a salvo de la represión político-militar, que no lo vería como un enemigo y que lo dejaría en paz. Consecuentemente, Caetano se sintió juzgado erróneamente por partida doble; por un lado, arrestado por la derecha sin haber hecho gran cosa –a su parecer, aunque en otros momentos opina de diferente manera– y, por otro, porque la izquierda no lo reconocía como revolucionario²⁶.

En un momento dado, Geraldo Vandré, uno de los abanderados de la canción protesta, le pidió a los *tropicalistas* que no compitieran con él, ya que el mercado solamente podía tratar con un gran nombre de cada vez, y el Brasil de la dictadura necesitaba que se despertara su conciencia colectiva. Caetano perspicazmente señala que puede que se tratara de un embrión de aquel burocratismo que mataba la cultura de los países socialistas en nombre de la historia. A diferencia de algunos izquierdistas, que soñaban con conquistar el mercado a través de alegatos políticos, los *tropicalistas* apostaban por «una pluralidad de estilos compitiendo en la mente de la gente y en las cajas registradoras»²⁷. Por un lado, este cinismo alegre, que retrataba a sus proponentes como unos agentes de la democracia cultural, resul-

²⁵ Había aquí un elemento de identificación rivalizante con los miembros de su generación que tomaban la ruta de la lucha armada. Caetano escribe: «Aunque yo no estaba seguro de lo que podría traer consigo la revolución armada, el heroísmo de los guerrilleros se ganó mi respeto aterrorizado como única respuesta a la perpetuación de la dictadura. En el fondo, sentíamos una especie de identificación romántica con ellos, algo que nunca habíamos sentido hacia la izquierda convencional o hacia el Partido Comunista». *Ibid.*, p. 272.

²⁶ *Ibid.*, pp 255, 219, 193.

²⁷ *Ibid.*, p. 272; *Verdade Tropical*, p. 281.

taba menos hipócrita que las rigideces propuestas por sus adversarios. Por otro, era peor, ya que la idea de competir «en la mente de la gente» ignoraba la presencia de un Estado policial, que a fin de cuentas constituía el factor determinante. Elegida a propósito para molestar a los socialistas, la metáfora de las «cajas registradoras» explicitaba el aspecto comercial del enfrentamiento ideológico-musical en los programas de televisión; el cual los artistas comprometidos, al ser anticapitalistas, preferían pasar por alto. Dicho esto, la batalla político-cultural era un verdadero fenómeno social, a pesar de ser manipulada y explotada por los medios. La rivalidad en el escenario, una lucha simbólica por el liderazgo del proceso, estaba relacionada con la batalla en las calles y con la realidad de la dictadura, aunque fuera de un modo indirecto y distorsionado. Formaba parte de un proceso más difícil de discernir entre contradicciones secundarias y principales y entre los adversarios próximos y los verdaderos enemigos.

Había una gran confusión en torno a esta materia. ¿Era la devastación causada por la dictadura, que suspendió las libertades civiles y dismanteló las organizaciones populares, del mismo orden que las burlas, o incluso las agresiones, del público estudiantil o de sus compañeros de oficio? La reacción de Caetano a un comentario de un amigo libertario, Rogério, resulta ilustradora:

Temblé al oírle decir que el edificio de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) debería haber sido quemado. Algunos grupos de derecha habían incendiado la UNE inmediatamente después del golpe de abril de 1964, un acto de violencia que contó con la repulsa de toda la izquierda, de los liberales asustados y de cualquier buena persona. Rogério expresaba con vehemencia sus razones personales para no unirse al coro de la indignación: la intolerancia con la que sus ideas complejas se habían encontrado entre los miembros de la UNE le hacía percibir al grupo como una amenaza a su libertad. El extraño júbilo de entender sus motivos con claridad [...] fue mayor en mí que el choque inicial producido por su afirmación herética²⁸.

Para Caetano, esto equivalía a una cruda reevaluación del pasado reciente. El avance de la izquierda democrática anterior a 1964, que llenó de belleza los capítulos de Santo Amaro y Bahía, se percibía ahora como una incubadora de intolerancia. A veces, las pontificaciones de Caetano sobre el golpe de Estado no estarían fuera de lugar en un editorial de la prensa conservadora: «Hoy en día hay muchos indicios de que cualquier intento de no alineamiento con los intereses del Occidente capitalista resultaría en monstruosas violaciones de las libertades fundamentales»²⁹. Esto con respecto a un momento en el que las libertades fundamentales, de hecho, habían sido canceladas, pero por una dictadura de derechas. En cuanto a la consistencia literaria –de coherencia entre las distintas partes de la obra–, el punto de vista antiizquierdista desentona, ya que carece de apoyo en la representa-

²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

ción en la narración del periodo anterior a 1964, cuando, tal como Caetano lo describe, existía una libertad sin precedentes para la experimentación artística y social. La discordancia formal que representa la nueva insistencia en el carácter antidemocrático de la lucha por la democracia debería entenderse tal vez en términos de la correlación de fuerzas después del golpe cuando, tras haber suprimido y prohibido las aspiraciones sociales de la época anterior, el régimen las pintó con los colores del terror estalinista.

¿Cuáles son las razones que llevaron a Caetano a celebrar la caída de la izquierda –aunque no la victoria de la derecha– como un momento de liberación? Su malestar comienza con el lenguaje de clase. ¿Por qué los trabajadores pobres y «miserablemente desorganizados» de Recôncavo recibían el sobrenombre de «proletarios», un nombre que no se les ocurriría a ellos, y a quienes de todos modos les encantaría llevar casco y tener un salario fijo? Del mismo modo, ¿era el socialismo realmente «la única solución» para todos los problemas, una panacea? Con sentido común, Caetano había notado el desajuste entre el marxismo vulgar y la realidad local. La pobreza seguía existiendo, sin embargo, y el descontento con las palabras no la iba a hacer desaparecer. «Claro que me interesaban las ideas generales en torno a la necesidad de justicia social y que yo sentía el entusiasmo de pertenecer a una generación que parecía tener ante sí la oportunidad de cambiar profundamente las cosas», recuerda Caetano. Pero, «sinceramente no creía que los trabajadores de la construcción de Salvador [...] , ni tampoco las masas obreras de las películas y de las fotografías, pudieran o debieran decidir cuál sería mi futuro»³⁰. Él no explica si sus reservas con respecto a que los trabajadores influyeran sobre su futuro también se aplicaban a los banqueros, empresarios, políticos de carrera o a los propietarios de los canales de televisión.

Conceptualmente, la izquierda –en un tiempo considerada el foco crítico contra el orden burgués y el atraso– se percibía ahora como un obstáculo para el intelecto. El triunfo del capital sobre el movimiento popular no estuvo acompañado de ninguna refutación en el plano de las ideas, sino que trajo consigo una sustitución de las agendas intelectuales. Como dice Caetano: «Este asalto al tradicional populismo de izquierdas liberaba la mente para observar a Brasil desde una perspectiva más amplia, lo que permitía miradas críticas nunca soñadas de naturaleza antropológica, mítica, mística, formalista y moral»³¹. Brillan por su ausencia en esta lista de «perspectivas más amplias» cualquier análisis de clases y cualquier crítica al capital y al antiimperialismo, por no hablar de cualquier proyecto de desmitificación. La nueva libertad consistía, al parecer, en el abandono de cualquier perspectiva específicamente moderna. La convulsión causada por la derrota militar de la izquierda se percibe con un lado positivo, al abrir nuevos horizontes intelectuales que antes eran inaccesibles (pero, ¿los había prohibido alguien?), que «trataban de revelar algo acerca de nuestra condición y pre-

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 61.

guntaban sobre nuestro destino». Uno podría señalar aquí que, lejos de ser novedosa, la consideración «antropológica, mítica, mística, formalista y moral» de Brasil y de su «destino» se remontaba al pasado, a las definiciones estáticas de la esencia nacional y racial, de la herencia religiosa, del colonialismo portugués, que precisamente la perspectiva historicista de la década de 1960 había intentado reconfigurar y traducir en términos de complejidad contemporánea.

Por lo demás, la izquierda no era en absoluto un bloque homogéneo. Los mejores pensadores críticos del momento, tales como Mário Pedrosa, Anatol Rosenfeld, Paulo Emilio Salles Gomes y Antônio Cândido, no sólo eran socialistas, sino antiestalinistas, y tenían una buena disposición hacia la experimentación en las artes. Parece que Caetano generaliza a toda la izquierda el nacionalismo de los estudiantes que lo habían abucheado en los conciertos, así como la rancia idealización de la vida popular propuesta por el Partido Comunista. Esto resulta sorprendente dado que gran parte del éxito del artista se debía a los sectores más radicalizados de esa misma izquierda, que se sentían representados por el lenguaje del pop, por el comportamiento transgresor, por las armonías atonales y, en general, por la experimentación vanguardista. Por lo tanto, parece poco probable que fueran las limitaciones intelectuales de la izquierda lo que habría llevado a Caetano a volverse contra ella. El motivo de esta hostilidad quizá radique simplemente en las reservas generales de la izquierda con respecto a un capitalismo triunfante, su negatividad aguafiestas ante la llegada del torbellino de la comercialización.

El profeta

En un pasaje inolvidable, Caetano describe cómo baja a la calle para ver la represión militar de una manifestación de estudiantes de cerca³². Va vestido de manera *hippie* –novedosa en aquel momento– con el capote de un general sobre el torso desnudo, vaqueros y sandalias, una cabellera espesa y «un collar indio de grandes dientes de animales». Caminando a contracorriente de los estudiantes, que huían y eran golpeados, esta extraña figura se llena de una «ira santa». Empieza a increpar a los transeúntes, «desafiando su indiferencia miedosa a (o tal vez su apoyo tácito de) la brutalidad policial». ¿Cómo debería interpretarse esta extraña escena? Los protagonistas centrales, naturalmente, eran los estudiantes y los militares, que luchaban por el control de las calles y por la existencia de la propia dictadura. Caetano no participa directamente en el conflicto, ni se pone del lado de los manifestantes, ni habla con ellos, a pesar de que son, a fin de cuentas, su pueblo, ni tampoco se dirige a los soldados. En lugar de hacer eso, se inventa un papel para sí mismo de hombre poseído, y empieza a despotricar contra los transeúntes, que solamente piensan en alejarse lo más rápido

³² *Ibid.*, pp. 200-201.

posible. Su ira santa se ve matizada también por algunos cálculos sensatos sobre su seguridad personal en el curso de esta actuación: «Los soldados apenas me prestaban atención: me movía en el sentido contrario de los estudiantes, en realidad con una trayectoria tangente al ojo del huracán, y no tenía pinta de ser un manifestante. Yo hablaba alto y exaltadamente, pero ningún soldado se acercaba lo suficiente como para escucharme». En suma, su papel era menos arriesgado de lo que podría haber parecido y no se trataba realmente de una intervención como tal, puesto que adoptaba una posición fuera de la lucha. El episodio, difícil de clasificar, es probablemente el más interesante debido a las complejas motivaciones en juego. Caetano lo ve como un *happening*, como teatro político o como poesía:

En medio de ese extraño descenso a la calle, yo era conscientemente un artista realizando una pieza improvisada de teatro político, de poesía. Yo era el *tropicalista*, libre de las ataduras políticas tradicionales, y por eso pude reaccionar contra la opresión y la estrechez con gestos límpidos y creativos.

Pero si bien es cierto que este episodio cumple todas las características del vanguardismo de la década de 1960 —la *performance* improvisada al aire libre con una dimensión política; la poesía en contra de las convenciones; la inspiración libertaria—, su dinámica sugiere una caracterización alternativa. El profeta que asusta a los asustados en lugar de intentar aclarar la situación y razonar con ellos; la realización de un *happening* mientras que sus contemporáneos, oponiéndose a la dictadura, reciben palos; las dudas sobre en dónde se encuentran ahora la opresión y la estrechez de miras; la posición de superioridad y mal definida del *tropicalista*, «libre de las ataduras políticas tradicionales» (¿cuáles?); los beneficios puramente subjetivos de la *performance*, sin que importe lo inventiva que sea; nada de esto es tan sencillo como su autor supone. La verdad de estas páginas extraordinarias no se encuentra en la arenga del artista, como supone Caetano, sino más bien en su afinidad con la desintegración que tiene lugar a su alrededor y, por lo tanto, en su ejemplificación del momento histórico, tal como sucede en la dinámica interna de una novela realista.

El marco textual del episodio hace que esto resulte todavía más claro. Al principio del capítulo, Gilberto Gil experimenta con la infusión de ayahuasca y descubre una capacidad de «amar [...] el mundo en todas sus manifestaciones, incluso a los militares opresores»³³. Poco después de la descripción de la manifestación, y subrayando el clima de inestabilidad y las conversiones vertiginosas, la narración retorna a los días previos al golpe de Estado, cuando Caetano aún simpatizaba con los proyectos de transformación social, como la estrategia para la alfabetización de adultos de Paulo Freire y los Centros de Cultura Popular, de los que poco después abominaría hasta el punto de aprobar el ataque incendiario contra el edificio del sindicato de estudiantes, UNE. Cuando la narración vuelve, finalmente, al

³³ *Ibid.*, p. 194.

periodo posterior al golpe, Caetano nota que las multitudes que acuden a sus conciertos y que se manifiestan en las calles, donde «Dios está suelto», resultan tan estimulantes como las drogas. Las tentaciones de mesianismo son colocones en sí mismos. Fue «en este clima de ánimos exaltados y de conflagración en las calles que la alucinógena ayahuasca [...] hizo su aparición»³⁴. El valor literario de estos pasajes radica en su representación de la turbulenta totalidad histórica compuesta por estas experiencias tan dispares: las ambiciones artísticas, el régimen militar, la militancia revolucionaria, la indiferencia del público, la psicodelia, el arte de la *performance*, la fama, las coordenadas de la Guerra Fría; el coste moral de la instalación del nuevo régimen son retratados con una fuerza sin precedentes en la literatura brasileña reciente.

Una nueva estética

El *tropicalismo*, nacido en 1968 con el icónico álbum *Tropicália*, yuxtapone elementos muy de moda con aspectos del subdesarrollo del país. Las combinaciones, de manera semejante al realismo mágico, eran inesperadas y frecuentemente humorísticas. Al igual que en la *performance* de Caetano, que combinaba el *happening* de estilo *hippie* con la exaltación de un predicador popular y con el collar de dientes, el *tropicalismo* juntaba referencias de tiempos y lugares heterogéneos en la misma canción; su asociación era un absurdo, y, sin embargo, resonaba como una representación funcional de las realidades de Brasil, una alegorización eficaz de sus desequilibrios internos y de su modernización precaria. Las ambiciones estéticas del *tropicalismo* resultaban todavía más sorprendentes debido a que el origen del proyecto radicaba en la cultura de consumo. Caetano pensaba en canciones que combinarían los logros de la revolución de la *bossa nova* de João Gilberto con las grandes obras modernistas de João Cabral y Guimarães Rosa, a la vez que se dirigirían al gran público de los grandes éxitos comerciales, incluso de los más vulgares –la estrella del rock Roberto Carlos o el presentador de televisión Chacrinha–, utilizarían el poder de la figura de la estrella del pop, cuyos posicionamientos públicos podían cambiar las cosas, especialmente bajo una dictadura, a la hora de influir en el arte y en la vida cotidiana.

La atmósfera escandalosa que rodeaba al *tropicalismo* servía en cierta medida para ocultar la intención revolucionaria de un proyecto que trataba de convertir las canciones pop en gran arte y establecer el libre intercambio entre la excelencia estética y la vida cotidiana, mediante los buenos oficios del mercado. Por supuesto, los movimientos artísticos y sociales previos al golpe de Estado también tenían como objetivo la redefinición subversiva de las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular a través de nuevas formas de militancia cultural, de la adaptación de los repertorios de van-

³⁴ *Ibid.*, pp 189, 201.

guardia, tanto nacionales como extranjeros, a las condiciones específicas de las luchas sociales de Brasil. No obstante, la diferencia existente entre el momento anterior a 1964 y el *tropicalismo* no podía ser mayor. Con la derrota del movimiento popular, estos impulsos político-culturales adquirieron un tono claramente de escarnio, incluso de autoparodia, que parecía indispensable para la verdad del nuevo orden. Esto tuvo unas consecuencias artísticas de gran alcance, ya que ofrecía un punto de vista crítico sobre el truncamiento de la revolución social en Brasil, un momento determinante de la historia contemporánea. De manera sesgada, el carnaval *tropicalista* hacía alusión a la transformación que el país debería haber tenido.

Existe un paralelismo evidente entre el *tropicalismo* y la poesía «antropofágica» de Oswald de Andrade, cuarenta años atrás. Andrade propuso «canibalizar» las soluciones poéticas de la vanguardia europea y combinarlas con las muy diferentes realidades sociales de la excolonia. El resultado, sorprendente por su originalidad, era una especie de broma alegre que permitía vislumbrar una solución utópica al atraso de Brasil. En esta alentadora hipótesis caníbal, el país uniría su base primitiva a la tecnología moderna para sortear el presente burgués, y evitar así una etapa triste de la historia de la humanidad. El *tropicalismo* también conjugaba las formas de la moda pop con aspectos del subdesarrollo, pero con el efecto contrario, en el que lo que predominaba era lo grotesco. En este sentido, la absurda dislocación histórica del país parecía eterna, tal como había afirmado la dictadura. Cada uno a su manera daba por supuesto el atraso de Brasil; pero para Andrade en la década de 1920 la perspectiva estaba llena de promesas, mientras que los *tropicalistas*, en palabras de Caetano, «coqueteábamos con el más sombrío pesimismo».

Para Caetano, «la clave para entender el *tropicalismo* es la palabra “sincretismo”, con sus implicaciones antipuristas de heterogeneidad y también de integración deficiente; esta concienzuda oposición a la idea de la forma orgánica constituía tal vez su rasgo más distintivo³⁵. El significado de la hostilidad del movimiento hacia las distinciones establecidas era ambiguo, y expresaba tanto el impulso revolucionario anterior como el posterior triunfo de la comercialización, que también era destradicionalizadora a su manera. El *tropicalismo* dio forma a la era discordante en la que el país se adentraba, a la cual los géneros populares tradicionales, con su universo convencional y circunscrito, no tenían acceso. El avance, en términos de modernización de la música popular y de su aproximación a la vanguardia estética, era indudable. Como dice Caetano, la idea consistía en «superar» las oposiciones entre los géneros, «entre la música moderna y sofisticada (ya se trate de la *bossa nova*, la samba-jazz, la nueva canción regional o la canción protesta) y la música comercial vulgar de cualquier origen (tangos argentinos, boleros de prostíbulo, *sambas-canções* sentimentales, etc)»³⁶. Merece la pena destacar las connotaciones del término «superación». En

³⁵ *Ibid.*, p. 183.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

todos los casos, se trataría de conferir un cierto grado de ofensa —escándalo— al mezclar géneros o rúbricas rivales, atacando los prejuicios, entre los cuales estaban las cuestiones de clase y de generación, sobre los que se basaban sus diferencias. Al agitar y reconceptualizar este sustrato de animosidades socioculturales, el *tropicalismo* renovaba y hacía más profundo el debate. Estaba también en juego la cuestión de cuáles serían las nuevas relaciones entre ellas: ¿la *bossa nova* por encima de la samba, la vulgaridad comercial debajo de la música culta? Las oposiciones que el *tropicalismo* proyectaba superar tenían sus propias ambiciones hegemónicas, y en este sentido fue la idea misma de superación la que estaba siendo superada, o, mejor dicho, la propia idea de progreso la que estaba siendo desactivada por una modalidad diferente de modernización.

Así, el *tropicalismo* superaba y no superaba los elementos opuestos sobre los que esperaba elevarse. El distanciamiento que logró fue suficiente como para permitir que las proposiciones contradictorias coexistieran en una misma canción, pero no tan grande como para que la chispa antagonica se extinguiera, lo cual también habría eliminado el aspecto escandaloso de su mezcla, un ingrediente indispensable. Era un distanciamiento que cambiaba nuestra visión del paisaje, a la vez que lo dejaba todo como estaba antes, excepto la dinámica de superación, que disminuía. En el mejor de los casos, ofrecía un punto de vista más contemporáneo, un nuevo sentimiento sobre el presente, más allá del bien y del mal, que se negaba a tomar partido y que encontraba en este punto muerto su elemento vital, valorando tanto la vanguardia como lo retrógrado o lo *kitsch*. A pesar del alboroto carnavalesco, lo que establecía era una especie de inmovilismo estático, un caso de revolución conservadora.

Se le dio un giro sarcástico y vanguardista a la representación del país a través de sus estereotipos prefabricados: la selva virgen y la capital hipermoderna, la militancia social y las masas descerebradas, los roqueros yeyés y el patriarca de la familia bendiciendo la mesa, el superlativo mal gusto de Dona Iolanda —la esposa del dictador—, todo recubierto de un envoltorio pop de última moda. Lejos de ser un defecto, la simplicidad de la receta le concedía un gran atractivo, lo cual le permitió a una nueva generación hablar, en términos ingeniosos y reveladores, de lo que Caetano denomina «la tragicomedia que es Brasil, de la aventura, a la vez frustrante y brillante, de ser brasileño»³⁷. Funcionalmente, y con un alto grado de ambivalencia, el efecto consistía en hacer que los contrastes estáticos cambiaran de señal: las disonancias y las humillaciones pasaron a formar parte de un retrato divertido y medio patriótico de la vida nacional, una revelación festiva de «lo que somos». Esta ideología carnavalesca de la identidad nacional armonizaba y reivindicaba las divisiones sociales del país, desvistiendo a la carga negativa que habían tenido en el periodo de lucha contra el subdesarrollo anterior al golpe. Flagrantes contrastes sociales coexistían ahora feliz-

³⁷ *Ibid.*, p. 116.

mente lado a lado, igualmente simpáticos, sin ninguna perspectiva de superación. En otro nivel, distinto pero relacionado, esta reconciliación del presente histórico consigo mismo era la imitación, o la asimilación subjetiva –tal vez más satírica que complaciente– de la lógica de la cultura comercial: los programas de radio y de televisión también trabajaban con toda una franja de intereses del público, retrógrados o progresistas, con tal de ser rentables. Había diferencias en abundancia, pero no antagonismos, y el mundo adquiriría la forma de un gran mercado.

Dicho esto, el propio texto ofrece un relato de la dinámica del *tropicalismo* más oscuro que la visión positiva, conciliadora, que Caetano retrospectivamente ofrece; es la crónica de una radicalización social y artística vertiginosa, tal vez mal calculada, que culminó en la provocación y en la muerte. En *Divino, Maravilloso*, la última serie de programas de televisión antes de su detención, la provocación llegó a su límite: el escenario estaba detrás de unos barrotes, los músicos asistían al entierro del movimiento y tocaban en jaulas, y el propio Caetano cantaba mientras se apuntaba con una pistola a la cabeza. La afinidad (siempre negada) con el arte de protesta no podría haber sido más evidente. Una evaluación equilibrada del *tropicalismo* debe, por lo tanto, captar su dinámica contradictoria, que permite lecturas divergentes. Por una parte, sus chirriantes contrastes podrían significar un momento positivo de descompartmentalización, una especie de audacia frente a la diversidad extravagante y caótica de Brasil, que quizá finalmente alcanzaría la etapa de la reconciliación. A pesar de que no encajaba fácilmente con el gobierno militar, esta actitud eufórica existía en ese momento, aunque recubierta de una salvaje ironía difícil de imaginar hoy en día. El papel de Caetano como redentor de la música popular brasileña estaba estrechamente asociado con esta perspectiva. Si, sin embargo, nos centramos en la dimensión temporal que a fin de cuentas estructura y anima estas yuxtaposiciones, en las que lo ultramoderno y lo obsoleto, casi basura, componen una especie de destino, una aberración ineludible, entonces el significado se vuelve más históricamente específico y decididamente negativo. A la pintoresca «tierra de contrastes» la sustituye un país marcado con el hierro de la dictadura; una combinación desequilibrada pero sistemática de modernización capitalista y reinstauración del atraso social –la yuxtaposición que subyace a todas las demás– de los cuales la fórmula *tropicalista* es la notable manifestación estructural y crítica.

Funciones del mito

Después de los capítulos de la cárcel, la libertad vigilada en Salvador y posteriormente casi tres años de exilio en Londres –un conjunto de castigos nada pequeños– llega el retorno a Brasil. Son páginas llenas de interés, cuyo carácter deliberadamente apolítico llama no obstante la atención. En especial, la sección de la prisión es desconcertante. Muy literaria, llena de ejercicios proustianos, se concentra en las perturbaciones del sueño, de la libido, del estado de ánimo y de la razón causadas por la pérdida de la li-

bertad; no existe ningún deseo de resistencia, ni ninguna reflexión sobre el movimiento de oposición, al cual, para bien o para mal, el narrador todavía pertenecía. En donde las tradiciones del género de los escritos de presos políticos mandan hacer balance del pasado del movimiento y de sus perspectivas de futuro, Caetano adopta una postura poco convencional y subjetiva, concentrándose en su incapacidad para llorar o para masturbarse, y en la revelación de que las lágrimas y el semen son semejantes. ¿Cómo hemos de entender la elección del narrador, tres décadas más tarde, de centrarse en sus debilidades y en su incapacidad para resistir? Parece como si se presentara como una forma de heroísmo a la inversa, demostrando su superioridad sobre la estrechez de miras de los militantes, tal vez, o sobre una rebeldía de segundo grado. Sin embargo, este largo descenso a los infiernos se puede leer no únicamente como un testimonio o un recuerdo fiel, sino también como un desvío, que libera al escritor de tener que retomar la postura militante en la que el régimen lo había detenido. Comentando sobre «Aquele abraço», la canción con la que Gilberto Gil se despidió de Brasil, tras su paso por la cárcel y antes de partir hacia el exilio —sin el más mínimo rencor», «con el amor y el rencor imponiéndose sobre el dolor»— Caetano elogia su sabiduría: «“Aquele Abraço” era, en este sentido, lo contrario de mi estado de ánimo, y yo comprendía conmovido, desde el fondo de mi depresión, que esta era la única manera de seguir hacia adelante sin forzar la situación»³⁸. La lección de la dictadura militar había surtido efecto.

La reconciliación se completó con el regreso de Caetano a Brasil en 1972, en pleno auge de la dictadura, para tocar de nuevo en el carnaval de Bahía. La descripción, llena de melodrama, coincidencias mágicas y apoteosis, raya en lo exagerado. Al enterarse de que su canción, «Chuva, suor e cerveja», compuesta en el exilio, estaba teniendo un enorme éxito comercial, Caetano no sabía si reír o llorar. La atmósfera de pansexualidad en las calles, la mezcla de juerguistas disfrazados y *hippies* auténticos, travestis carnavalescos y gais de la revolución sexual, parecía ser la materialización popular del programa *tropicalista*, que disolvía las fronteras entre lo tradicional y lo moderno, entre lo local y lo cosmopolita o entre lo masculino y lo femenino. Se respiraba «una sensación de libertad enorme». De casualidad, la lluvia comenzó a caer en el preciso momento que la banda empezaba a tocar, y la multitud continuó cantando y bailando: «Todo me parecía una gran fiesta de bienvenida que Brasil me había preparado y que hablaba con lo más profundo de mi imaginación». Montado en el camión en el que tocaba la banda había un modelo de un cohete espacial con la inscripción «Caetanave», y Caetano se sube al mismo para dar las gracias al público:

Algo que no era una gota de lluvia me golpeó la cara. Cuando acerqué la mano para ver qué era, la cosa voló a mi pecho, y fue entonces cuando Roberto y yo nos dimos cuenta de que se trataba de una efímera [en portugués *esperança*, que significa también «esperanza»]. A pesar de la fuerte lluvia, esta efímera verde

³⁸ *Ibid.*, pp. 266-267.

había volado hacia las luces del camión y se posó en mí. Le dije a Roberto: «¿Significa esto que hay esperanza?» Y él respondió con la alegría tranquila de quien no espera nada menos: «¡Por supuesto!».

La nave espacial se dirige hacia la casa en donde dormía el amigo y colaborador de Caetano, Gilberto Gil. Pensando en un primer momento que se trataba de un platillo volante, Gil tarda un momento en darse cuenta de lo que está pasando:

Cuando me vio descender del extraño objeto del que salía un sonido trémulo, comprendió enseguida que la magia y lo ordinario se reafirmaban mutuamente, que lo simbólico y lo empírico no necesitaban diferenciarse y que, en este gran momento, la realidad estaba preñada de mito. El rechazo que había significado el exilio no sólo se disipaba, sino que daba paso a una compensación cariñosa³⁹.

Como en un cuento de hadas, la lluvia torrencial, criaturas aladas y el pueblo de Bahía se unen para dar la bienvenida, en nombre de Brasil, al artista que había sido rechazado, y que ahora vuelve a casa. Es comprensible recurrir a la magia como cumplidora de deseos, pero como explicación del curso de los acontecimientos constituye una verdadera abdicación. La personificación mitificada del país sustituye a un análisis sereno de los hechos, con evidentes efectos negativos: la narración borra los miedos y la fragilidad de los perseguidos políticos, los cálculos miserables de una dictadura en busca de legitimación cultural o las negociaciones entre bastidores que un caso como este necesita. Por encima de todo, desaparece el juego de fuerzas en conflicto, las alianzas de clase y los antagonismos que subyacen en la invención estética, sin los cuales la belleza se ve privada de su significado social. Caetano tiene una percepción y una comprensión analítica magistrales de estas relaciones, lo que hace que su conversión al mito resulte aún más decepcionante. Dicho esto, el libro sería menos representativo sin estas páginas.

¿Lo malo es bueno?

Aunque quizá los pasajes más desconcertantes de *Verdad tropical* se encuentren en su introducción, que es muy extraña –que está llena de fintas, entre las cuales se halla un intencionado despliegue de necedades, como si se propusiera desorientar al lector–, el empleo del malestar como recurso literario problematizador constituye una de las originales características del libro. Tomando posiciones que no concuerdan con el consenso civilizado –tales como tolerar un ataque incendiario, despreciar o representarse a sí mismo como un personaje mítico–, Caetano convierte el espacio de la lectura en un campo de provocaciones, conflictos e inseguridades. La incertidumbre resulta de lo más incómoda ya que no se trata de un libro de fic-

³⁹ *Ibid.*, pp. 301-302.

ción, sino de un testimonio; aún con todo, este enfoque, interesante en sí mismo, puede que sea más fiel a la realidad contemporánea que las certezas manidas que aseguran la aprobación literaria de los biempensantes. El libro comienza con algunas chocantes reflexiones sobre la singularidad de Brasil: en el año 2000 se conmemorará no sólo el cambio de milenio, sino también el 500 aniversario del descubrimiento de Cabral de las costas brasileñas, «una acumulación de significados no compartidos con ningún otro país del mundo». Caetano se distancia, en parte, de esta banalidad numérica atribuyendo su superstición a sus compatriotas: «la sobrecarga de presagios desencadenados por semejante conjunción está estrechamente relacionada con la psicología de una nación fallida que se avergüenza de haber sido denominada alguna vez como “el país del futuro”». Este movimiento resulta de nuevo muy dudoso, ya que el problema no es que la «nación fallida» carezca de una visión realista de sí misma, sino que no tenga fuerza para creer en otros presagios más favorables: «feliz e infelizmente [...] estamos muy lejos de un realismo sensato»⁴⁰.

Esto no llega hasta el punto de exaltar la superstición de la esencia nacional, pero se le acerca mucho. La relativización de las ventajas y desventajas se repite a propósito de otras polaridades, siguiendo un procedimiento familiar que considera el estado de lo imaginario –esto es, el mito, el sueño, la superstición– y la realidad, el nombre y la cosa, como igualmente aceptables y deseables. Esto puede conducir a declaraciones que parecerán, dependiendo del punto de vista de cada uno, sugerentes o vacuas; tales como que Brasil es «el *otro*» para los Estados Unidos: «el doble, la sombra, la imagen negativa de la gran aventura del Nuevo Mundo», y cosas por el estilo. Se trata de colocaciones de un patriotismo fantasioso, medio poético, medio mítico, que nos invita a considerar nuestras debilidades como una riqueza propia. Sin embargo, el lector pronto descubrirá que el elogio de lo absurdo y la licencia de ser inconsecuente tienen una función retórica, que es establecer el ambiente intelectual cambiante y complaciente que Caetano necesita para hablar del golpe de 1964, el centro neurálgico del capítulo. Su generación, observa, soñaba en la adolescencia con revertir el «legado brutal» de las desigualdades brasileñas, pero:

En 1964, los militares tomaron el poder, motivados por la necesidad de perpetuar las desigualdades que han demostrado ser la única manera de hacer que la economía brasileña funcione (mal, naturalmente); y, en el ámbito internacional, para defender el libre mercado de la amenaza del bloque comunista (en la Guerra Fría)⁴¹.

Hace falta una lectura detallada para apreciar los bandazos ideológicos de esta frase, que busca capturar –¿con distanciamiento? ¿Con sarcasmo? ¿Como una justificación?– el punto de vista de la derecha vencedora. En el proceso, la tarea histórica de revertir el «legado brutal» de la desigualdad da

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 4-5.

paso a la «necesidad de perpetuar» el mismo. El uso del término es sumamente ideológico: ¿la necesidad de quién y para qué? Del mismo modo, la necesidad de una acción militar provoca una situación de grandiosidad patriótica, desmentida por sus sórdidos objetivos. El sofisma, con un giro materialista, de que la perpetuación de las desigualdades constituye una necesidad para un país cuya economía no puede funcionar sin ellas, todavía no se ha demostrado; lo que sí es cierto es que el país es realmente la patria de quienes se benefician de la desigualdad. Por último, el golpe de Estado era necesario para defender el libre mercado a nivel internacional, en el contexto de la Guerra Fría. Hay, sin lugar a dudas, algo de verdad en esta frase, que tiene el mérito de señalar los limitados horizontes de la contrarrevolución, sin dejar de ser una denuncia de la realidad del mercado. La vacilación inicial y algo frívola entre mito y realidad –¿qué sería mejor?– se prolonga en estas idas y venidas entre las razones de la izquierda y las de la dictadura. Las escaramuzas continúan en los párrafos siguientes, que sugieren que la izquierda, al contrario de lo que se pensaba, no tenía el monopolio de los sentimientos nobles, mientras que la derecha era menos mala de lo que se decía. Estas rectificaciones, que reclaman una –claramente sesgada– equidistancia, tienen en realidad muy poco que ver con la realidad brutal de la dictadura o con cuestiones que dividían al país en el periodo anterior, tales como la reforma agraria, las reivindicaciones populares, el subdesarrollo, la política exterior independiente o la profundización de la democracia.

Escrito desde una distancia de tres décadas, en pleno triunfo de la globalización, *Verdad tropical* captura la memorable efervescencia de la década de 1960, en la que destacó el *tropicalismo*. Su guerra de desgaste contra la izquierda no le impidió formar parte del movimiento internacional de rebelión estudiantil y anticapitalista que culminó en 1968. Leal al valor estético de esa rebelión, Caetano la valora al máximo. No obstante, comprometido también con el triunfo del nuevo orden, en el que el capitalismo es incuestionable, comparte el punto de vista y el discurso de los vencedores de la Guerra Fría. Aunque siempre problemática, la renuncia a la negatividad hace también que el libro sea un valioso documento de época. Por lo tanto, la mejor manera de aprovechar al máximo esta extraordinaria obra incluye una buena dosis de lectura entre líneas, para convertirla en una dramatización histórica con dos caras. Por un lado, las promesas y la verdad del impulso derrotado; y por otro, las expectativas rebajadas del capital triunfante.