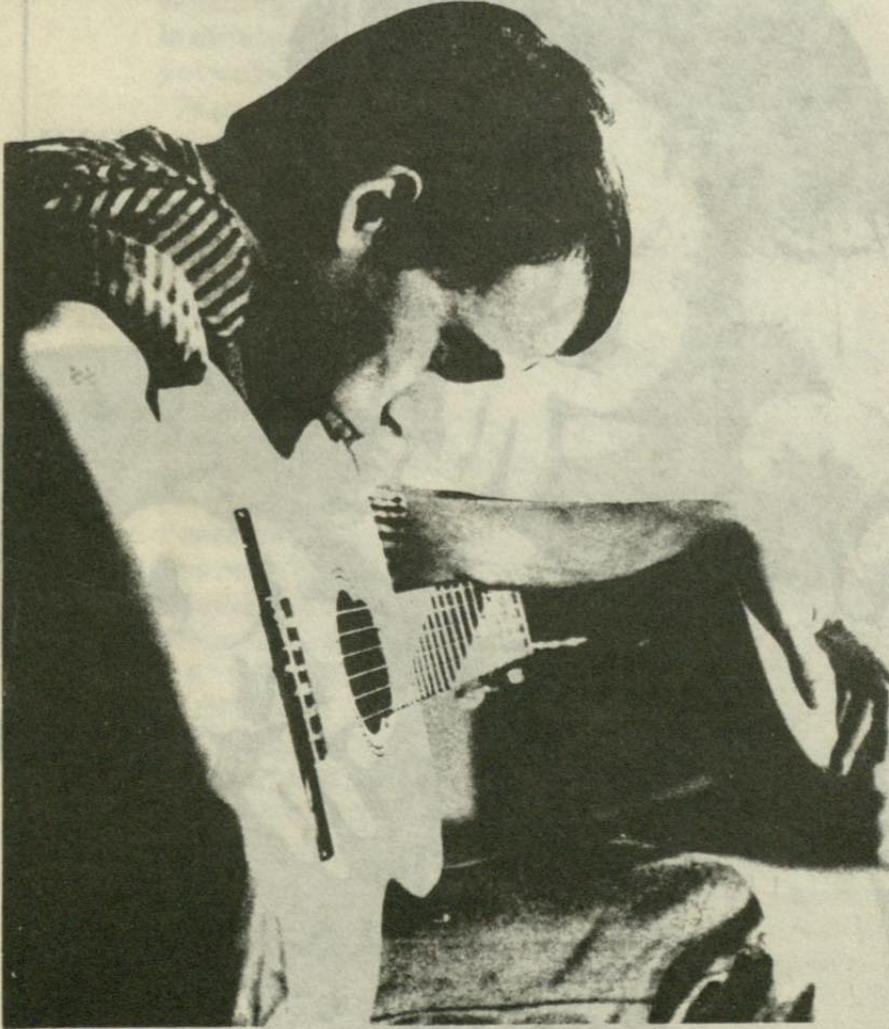


# SILVIO RODRIGUEZ

## LA CANCION HECHA FUTURO

*María Lourdes Cortés*



*"Se inaugura un canto que también fue milenario, viene del grito mismo del hombre, rueda por las playas tropicales, por el verde cafetal, por el río y la montaña, por esa extraña conjunción de pinos y palmeras, de rostros negros y blancos, de manos abiertas al futuro".*

ADRIAN GOIZUETA

### LA NUEVA CANCION LATINOAMERICANA:

El canto ha sido siempre el medio de expresión predilecto del pueblo, ya sea en su necesidad de comunicarse, de mostrar su vida y sus costumbres, o de denunciar sus carencias. El folclor es este saber del pueblo: colectivo, espontáneo, anónimo, permanente.

Ha surgido en los últimos años, en América Latina, un movimiento musical que, partiendo del rescate del folclor de su continente, de su identidad, ha intentado testimoniar las luchas por las que atraviesa su pueblo. Este movimiento es lo que se ha llamado "Nueva canción latinoamericana"

Adrián Goizueta, exponente fundamental de la nueva canción en Costa Rica, nos habla de las características generales de este movimiento en el contexto latinoamericano, señalando que es un fenómeno que se "nutre de hondas raíces para construir un canto vanguardista (en forma y contenido) que apegado a su identidad latinoamericana, denuncia y testimonia la realidad" (1)

Señala este autor que es factible distinguir en este movimiento dos etapas, las cuales se pueden producir simultáneamente y que consisten en, por un lado, el rescate de los valores folclóricos y por otro, la creación de la nueva canción propiamente.

Señala Goizueta, con respecto a esta primera etapa, que "el folklor es el eterno punto de arranque y llegada de la cultura"

ra universal. Lo universal tiene en su base lo folclórico, y lo folclórico es eternamente universal" (2)

Esta búsqueda de lo folclórico nace de la necesidad de que el pueblo pueda resistir la fuerte aculturización proveniente de la dominación imperialista, identificándose con su propia cultura, ahondando en sus raíces.

La segunda etapa, o creación propiamente de la nueva canción, es más bien un proceso más político, una necesidad de testimoniar las luchas actuales del pueblo latinoamericano:

"Nace como una voz consecuente con las causas del pueblo, dispuesta a denunciar su realidad, a testimoniar los hechos, a compartir la lucha y a perpetuar las victorias. Construida sobre la proyección folclórica, como parte de ella misma, revitaliza la expresión más genuina del pueblo, siendo en algunas regiones más folklórica y en otras más ciudadana y experimental; impera el sentimiento latinoamericanista, la necesidad de construir la "Patria Grande" ;se funden influencias, se intercambian instrumentos y ritmos. La problemática es casi idéntica desde Cabo de Hornos hasta el Río Grande, la realidad de la opresión está generalizada pero también la del triunfo, hay dolor pero también alegría." (3)

Esta canción ha sido siempre despectivamente llamada "canción protesta", sin embargo, nos indica este autor, que es una canción que no se limita solamente a "protestar", sino que, en su denuncia, trae siempre la propuesta de un futuro mejor, una sociedad más justa, un hombre libre: "Su gran fuerza es la verdad misma, sin necesidad alguna de acentuarla o de variarla. La adversa realidad de nuestro pueblo es el argumento más contundente" (4)

Es así una canción que denuncia, que pelea, pero que es asumida desde una posición colectiva y por lo tanto, propone salidas concretas. Si muestra la realidad es porque intenta modificarla.

Encontramos entonces, entre los contenidos generales de esta nueva canción, tanto los de tipo folclórico, como son las tradiciones, costumbres, mitos, creencias, leyendas, testimonios, como los específicos de este nuevo canto:

"...por un lado, la denuncia de la explotación del hombre por el hombre, el testimonio de la pobreza y el hambre, la denuncia de la represión, la crítica social, la crítica al mundo de consumo, y por otro, el canto a los combatientes populares caídos, el canto de esperanza, de futuro, el canto de amor al hombre, de hermandad latinoamericana y los cantos de construcción, de la nueva sociedad: a la alfabetización, a los mártires y héroes, a la incentivación de la producción" (5).

Es así pues, un canto tanto de denuncia del dolor de un pueblo, como de alegría por sus combates, sus victorias y sus progresos; en todo caso, siempre un canto de hermandad y de futuro.

Como parte de este fenómeno de la nueva canción, surge en Cuba, a finales de los años sesenta, un movimiento particular llamado la "Nueva Trova", el cual se ha proyectado siempre, en lo político, con un sentido de reafirmación, ante la situación revolucionaria cubana y de solidaridad con el resto del pueblo latinoamericano.

Se ha llamado a este fenómeno "Nueva Trova" pues en muchos aspectos ha sido continuadora de la trova tradicional cubana, al heredar, por ejemplo, determinados modos de "filin" y especialmente por el uso de la guitarra, instrumento de fácil adquisición y transporte, por la coincidencia en ciertos temas y por "una marcada inclinación hacia el contacto directo con el auditorio fuera de los marcos de los modernos medios de reproducción mecánica, eléctrica o electrónica" (6).

Sin embargo, esta trova es "nueva", tanto en lo musical como en lo textual. En cuanto a lo musical se trabaja con estructuras más flexibles, menos rígidas. Con respecto a lo textual, hay muchas diferencias, las cuales son señaladas precisamente por Silvio Rodríguez, el cantor que aquí nos interesa:

"Nunca la canción cubana ha reflejado tan diversa y extensamente los contenidos revolucionarios. Abordar problemas sociales, históricos y filosóficos es una característica muy subrayada de la nueva trova; esto se ve sólo aisladamente en la canción anterior. También en la canción romántica ha habido cambios: a veces se reflejan relaciones más justas respecto a la mujer, que ya no es sólo admirada por su belleza, sino también por su

integridad revolucionaria. En fin, las diferencias consisten en que cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene fisonomía propia." (7)

Es así, como nos enfrentamos a una canción nueva, perteneciente a un momento histórico distinto, como es la construcción de una nueva sociedad: la cubana. De este fenómeno musical han surgido cantores de gran importancia, entre los que destacan fundamentalmente Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, tanto por los valores de su música y su poesía, como por la difusión y por ende, influencia, que han tenido en el resto de América Latina.

De estos dos valiosos autores hemos escogido a Silvio Rodríguez para una aproximación a su trabajo. Conviene señalar ante todo, que dicha aproximación será al Silvio-poeta y no al músico, pues no poseemos los instrumentos necesarios para un análisis musical de su producción. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que el texto de dicho autor siempre es pensado para ser musicalizado y cantado (es decir, la división entre poesía y música es un tanto artificial; es más bien válida por razones metodológicas). Siempre hay que tener presente lo que este tipo de expresión cultural significa; es decir, una distribución por medio de la industria del disco, difusión a través de los medios radiofónicos, o de otros tipos de divulgación, como son los recitales y los conciertos; lo que siempre implica una relación cantor-público, y no un enlace más íntimo entre autor-lector como podría ser la relación en la literatura.

Y es que, como hemos visto, los autores de este movimiento musical, han cuidado muchísimo los textos de sus canciones. Dice Mónica Mansour, en su texto "Nuevo canto latinoamericano" que "las imágenes se enriquecen y en algunos casos adquieren la polisemia característica de la poesía" (8)

Partiendo de la consideración de que la producción textual de Silvio Rodríguez es de una indudable calidad poética, nos adentraremos más bien, en lo que este discurso plantea, a través de estas imágenes líricas y como dijimos, en última instancia, de la música. Intentaremos establecer una lectura, muy libre, de algunos de los contenidos que aparecen expresados en el discurso textual de este poeta-cantor.

Por último, es necesario recalcar, que ésta es solo una lectura posible y parcial de un material extremadamente rico.

Para este análisis contamos con un corpus de 140 textos, encontrados tanto en una antología de su obra (9), como en el total de su producción discográfica grabada hasta el momento, y que comprende los siguientes álbumes: **Días y flores** (1975), **Al final de este viaje** (1978), **Mujeres** (1978), **Rabo de nube** (1979), **Unicornio** (1982), **Tríptico I, II, III** (1984) y **Causas y azares** (1986) (\*).

Para finalizar, y antes de proseguir con el análisis propiamente dicho, conviene distinguir las diferencias entre este tipo de producciones, la nueva canción latinoamericana en general y la de Silvio Rodríguez en particular, de la que se ha llamado canción de consumo, comercial o "gastrométrica"

Umberto Eco, en su libro **Apocalípticos e integrados** (1968) nos señala que este tipo de canción de consumo está "dirigida a la satisfacción de exigencias banales por definición, epidérmicas inmediatas, transitorias y vulgares (...) Es un producto industrial que no persigue ninguna intención artística, sino la satisfacción de la demanda del mercado"(10).

En estas canciones, dice Eco, el plagio es la regla que rige el mercado: hay una necesidad de copiar la moda, casi que por implantación de estilo:

"...una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte(...) El plagio no es ya delito, sino la última y más completa satisfacción de las exigencias del mercado. Y es el último y más completo acto pedagógico de homogeneización del gusto colectivo y de su esclerotización bajo exigencias fijas e inmutables, en las que la novedad es introducida con tino, a dosis, con el fin de despertar el interés del comprador sin contrariar su pereza" (11).

Esta es a la vez, una canción generalmente utilizada como evasión o entretenimiento, lo cual

(\*) Al momento de publicarse este artículo, ya se editó un nuevo álbum, "OH MELANCOLIA".

no sería problemático si en realidad solo se escuchara en momentos de pausa y no como sucede en la cultura de masas, en la cual se convierte en la única experiencia intelectual de este tipo de que dispone o a que se acerca el consumidor.

Por otra parte, la temática que aborda esta producción es muy reducida y generalmente, se limita al conflicto amoroso.

El enfoque que se da a este tema plantea valores (o disvalores) tales como la posesividad, la importancia de la juventud, la belleza física, la virginidad, el temor, el despecho y la venganza. El amor se concibe, muchas veces, como juego, como competencia en la que debe haber un ganador y por supuesto un perdedor, así como "un precio que pagar".

En un intento básico de ejemplificación, revisamos tres canciones que han sido éxito de tres de los cantantes más importantes y de mayor difusión en América Latina. Se trata de "Lo mejor de tu vida", interpretada por Julio Iglesias, "O tú o yo", cantada por José José y "Volveré", de José Feliciano.

Lo primero que es importante destacar es que ninguna de las tres canciones es compuesta por el intérprete. El éxito lo suele imprimir el cantante y el compositor es raramente conocido.

Concretamente con respecto al contenido de las piezas se puede señalar que el disvalor fundamental en las tres es la posesividad.

En la canción de Julio Iglesias, por ejemplo, la palabra "mía" se repite cuatro veces en cada estrofa, lo que da un total de 32 veces en la canción: "Fuiste mía/ solo mía, mía, mía..." La de José José se inicia señalando: "Voy a poner cadenas en ti/ para que no me engañes/ para que no te vayas de mí/ en busca de otro amante./ Voy a cerrar las puertas y así/ conseguiré guardarte..." En Feliciano la "posesión" incluso alcanza al recuerdo y se convierte en la imposibilidad que tiene el ser amado de olvidar: "No podrás olvidar, jamás/ un amor como el mío, jamás..."

Por otra parte, el hombre es el "director" de la relación, el que dispone del camino de la pareja y el que disfruta (utiliza) a la mujer: "Lo mejor de tu vida/ me lo he llevado yo/ lo mejor de tu vida/ lo he disfrutado yo..." dice el estribillo de la can-

ción interpretada por Iglesias. La de José José enuncia: "Lo siento mucho mujer/no quiero perderte/estoy amarrado a ti..." Feliciano como se señaló, le predice a la mujer que nunca lo podrá olvidar y a la vez que "...y algún día, llorarás"

Es más, el hombre es quien inicia la relación; incluso en la pieza de Julio Iglesias se puede deducir que es él que da comienzo a la "vida" de la mujer: "Fuiste mía/solo mía, mía, mía/ cuando tu ayer no existía/pensabas solo en mañana".

Por último, cabe señalar, como dijimos, que la relación se establece en términos de juego, de competencia, donde inevitablemente hay un ganador y un perdedor.

La pieza de José José claramente plantea la relación amorosa en términos excluyentes: "Y es que la vida es así/o tú o yo/ y es que compréndelo amor/ o tú o yo". Es decir, no hay posibilidad de una plenitud total; alguien debe ganar y el emisor lucha por obtener la victoria: "Lo siento mucho mujer/ no quiero perderte..." En Feliciano, esta condición de competencia también es muy clara: "Volveré, volveré alguna vez/ a querer y a no perder/solo fui una aventura más/ y algún día llorarás."

Para finalizar, es importante destacar que lo que se valoriza en la mujer es su belleza física, su juventud e incluso como en Iglesias, su virginidad: "...cuando tu boca y tus ojos/ de juventud rebosaban(...) cuando tus labios de niña/ mis labios los estrenaban(...) cuando tu vientre era aún/ una colina cerrada..."

Es así, como podemos constatar que casi en su totalidad, el conflicto en la relación comercial se refiere a lo amoroso y a su vez, que este tema es enfocado desde una perspectiva particular: es un amor/competencia, en la que hay un ganador y en la que el hombre es quien tiene más posibilidades de obtener esta ganancia, ya que es él quien inicia y conduce la relación, y por supuesto, quien la disfruta. No existe entonces referencia a la dimensión racional, ni al contexto histórico social en que se vive. El amor se basta a sí mismo como tema; está aislado, por lo que no plantea conflicto con la realidad. Es un "ideal" del amor.

A continuación, analizaremos en particular las características de la canción de Silvio Rodríguez y sus diferencias básicas con este tipo de producción de consumo.

## ILEL CANTO

**"Te doy una canción como un disparo,  
como un libro, una palabra, una guerrilla:  
como doy el amor".**

Al acercarnos al discurso textual de Silvio Rodríguez, podemos distinguir, en primera instancia, una permanente reflexión del cantor-poeta acerca de la importancia del canto mismo y de su propia posición como cantor.

En la mayor parte de los textos se hace mención de lo referente al canto, ya sea al oficio mismo del cantar, la construcción de la canción, a los tipos de canción que existen y especialmente, la necesidad de cantar-denunciar.

Para el poeta, su oficio consiste en "decir la vida en mi canción"; es una necesidad de este momento histórico que se vive. Algún día, el cantor "colgará" la guitarra, y ya no será preciso "decir la vida", pero hoy la canción es una urgencia y a la vez, el medio que le posibilita esta denuncia, tanto de lo positivo como de lo negativo, de la vida en general:

**"Mientras tanto,  
yo tengo que hablar, cantar y gritar  
la vida, el amor, la guerra, el dolor,  
Y más tarde  
guardaré la voz".**

(MIENTRAS TANTO)

Y es el cantor, el poseedor de la guitarra, quien debe avocarse a esta tarea de "decir la vida" ya que es él, o su guitarra más bien, quien conoce mejor el dolor, la patria.

En su texto **Que levante la mano la guitarra** (1967), el poeta pregunta acerca de quién conoce el dolor, el caminar de la tristeza e invoca a que hable el conocedor de la patria, para finalmente indicar a la guitarra que levante su mano. Es decir, es ella quien tiene la palabra.

Y es que es la guitarra, la única que no cambia, que no envejece, y que puede estar atenta a "ver la vida". En su primer texto registrado, **La canción de la trova** (1966), el poeta señala:

**"Aunque las cosas cambien de color,  
no importa pase el tiempo.**

**(...) pues siempre que se cante con el corazón  
habrá un sentido atento para la emoción de  
ver  
que la guitarra es la guitarra  
sin envejecer".**

Es decir, hay una convicción de parte del poeta, de la necesidad y la importancia de su oficio de cantor, claro está, siempre que éste vaya sostenido por un "sincero afán", siempre "que se cante con el corazón". Sin embargo, no niega el poeta la dificultad de este oficio:

**"Ahora quiero hablar de poetas  
(...)y de la tortura de ser ellos mismos  
porque hay que decir que hay quien muere  
sobre su papel".**

(ODA A MI GENERACION)

Sin embargo, el poeta-cantor se siente a gusto con él, ya que como veremos más adelante, las posibilidades expresivas de la canción son casi ilimitadas. La guitarra es su medio, su vehículo y su permanente compañera:

**"...me acompaño de guitarra  
porque yo no sé de cartas  
y además ya tu conoces  
que ella va donde yo voy."**

(TU FANTASMA)

No obstante, no todas las canciones son iguales... ni todos los poetas, ni todas las guitarras.

Muchos de los textos de Silvio Rodríguez (**Hay un grupo que dice, Debo partirme en dos, Resumen de noticias, La maza**, entre otras) llevan implícita y explícitamente una poética, es decir, una reflexión sobre su propio canto, sus características particulares y lo que lo diferencia de otro tipo de canciones, concretamente de lo que llamamos canción-consumo. Por lo general, estos textos evidencian el conflicto del poeta-cantor, entre lo que él quiere y debe manifestar y lo que le pide el gran público. (Es por cierto una problemática que aborda con mayor énfasis, en sus primeras canciones.)



Handwritten red text, possibly a signature or title, written in a stylized, cursive script. The text is oriented vertically and appears to read "OVI" or "OVI" with a large flourish below it.

En el texto de 1967, **Hay un grupo que dice**, Rodríguez plantea claramente este conflicto, señalando que "Hay un grupo que dice" que quiere reír, ser juvenil, escuchar canciones fáciles. Sin embargo, el poeta afirma que hay muchas razones para no reír y así, apunta a la existencia de dos tipos de canciones: la suya, cargada de preocupación, de tristeza, clasificada de difícil, y la otra, que servirá para reír, para evadirse, y que debe ser "muy fácil para la razón". Dice el texto:

*"Hay un grupo que dice  
que lo haga feliz  
que me vira la espalda  
y se pone a reír.  
Yo no puedo vivir  
fácilmente, sin ver  
que suceden mil cosas  
muy tristes".*

En **Debo partirme en dos** (1969) apunta a la misma problemática. Señala Guillermo Barzuna con respecto a este texto que "se establece la dialéctica entre las pretensiones del público y la posible evolución creadora del poeta-cantor" (12) En efecto, evidencia una evolución en su carrera ya que apunta por un lado:

*"Yo también canté en tonos menores.  
Yo también padecí de esos dolores.  
Yo también parecía cantar como un santo,  
Yo también repetí en millones de cantos:*

*Te quiero, mi amor,  
no me dejes solo.  
No puedo estar sin ti,  
mira que yo lloro". (13)*

Es decir, él, en una época anterior, también cantó canciones "fáciles", que hacían reír. Sin embargo, señala:

*"Pero me fui enredando en más asuntos  
y aparecieron cosas de este mundo"*



En otras palabras, de nuevo hay un tipo de público que le pide música fácil, evasiva, y él de nuevo, insiste en que hay razones para no reír, para preocuparse.

Señala también una serie de "ventajas" que él pierde (y que no le importa perder) con este tipo de música: popularidad, espectacularidad, amigos, mujeres, etc. Sin embargo, su necesidad de "decir la vida" es más fuerte que las demás "tentaciones" a que lo invita la popularidad.

Es pues, un texto que plantea de nuevo el conflicto de las exigencias del público y su necesidad de denunciar realidades dolorosas, aun al precio de su fama.

En el texto, **Resumen de noticias** (1970) vuelve sobre esta problemática, especialmente en cuanto a su posición como cantor. Nuevamente se establece una división entre dos tipos de públicos: aquéllos que son sus enemigos, con los que él no ha estado, "los presos de su propia cabeza acomodada", "los delimitadores de la primavera", y otros que "han querido tocar mi mano amigamente".

No obstante, se puede decir que ya en este texto la angustia del cantor es menos evidente, o sea, está, en alguna medida, superada, ya que tiene plena conciencia de sus amigos y de sus enemigos:

*"Aunque se dice que me sobran enemigos  
todo el mundo me escucha, bien quedo cuando canto."*

Y de una manera positiva ha podido denunciar lo que le mortificaba: "he dicho lo mío a tiempo y sonriente". Además, ya en este momento logra valorar esas "persecuciones" que antes lo conflictuaban: "Se debe subrayar la importante tarea/ de los perseguidores de cualquier nacimiento".

La angustia que le producía la escisión entre lo que él quería decir y lo que su público le exigía se ha aminorado. El conflicto sigue existiendo pero el poeta sabe lo que quiere decir y lo dice, y ha logrado a su vez, que un cierto público lo escuche, sin tener que "partirse en dos".

De hecho, **La maza** (1979) reafirma explícitamente la abolición de esta angustia y más bien manifiesta que si no tuviera motivaciones tales como el dolor, la lucha, el "hacerse hermano de la vida", su guitarra sería como "la maza sin cantar", es decir, una herramienta sin donde trabajar.

En este texto, ya un poco más reciente, el poeta establece de nuevo la distinción entre su música, su guitarra y "la otra", la que solo sería "un instrumento sin mejores resplandores/ que lucecitas montadas para escena". La suya tiene razón de ser, pues tiene diversas motivaciones: desde la herida, el dolor, la lucha, hasta el canto del sinsonte, el trino y la pavura, el delirio y la esperanza. Su creencia en el hombre, en "quien me escucha", es lo que dignifica su instrumento, su canción, su oficio mismo.

Hasta aquí, una de las preocupaciones esenciales del poeta-cantor ha consistido en cantar acerca de la vida, de los problemas que rodean al hombre, con conciencia histórica.

Se podría decir que en la globalidad del discurso de Silvio Rodríguez se manifiestan básicamente dos temas: por un lado, como ya vimos, la realidad social, y por otro, el amor, por supuesto, no un amor individualista, "romántico", sino un amor en un sentido más amplio, que abarca desde el sentimiento por la amada, hasta por la naturaleza, el trabajo y los pueblos hermanos.

Por supuesto, estos temas no se pueden ver aisladamente, ya que el poeta los concibe siempre en una absoluta interrelación. Ni las canciones que abordan la problemática social se abstraen del amor, ni las canciones puramente amorosas plantean las relaciones de pareja en forma aislada, sino siempre imbuidas en un entorno social e histórico.

Vemos, por ejemplo, que en la canción **Solo el amor** (1976) inspirada en un texto de José Martí que dice "Sólo el amor engendra melodías", se nos plantea que se debe amar, el trabajo, el tiempo

de la lucha, pues "sólo el amor / convierte en milagro el barro/...solo el amor / engendra la maravilla".

**Te doy una canción** (1970) por su parte, se plantea evidentemente, como una canción de amor. El cantor recuerda y añora a la amada:

***'Cómo gasto papeles recordándote  
cómo me haces hablar en el silencio  
cómo no te me quitas de las ganas  
aunque nadie me ve nunca contigo.  
Y como pasa el tiempo, que de pronto son  
años  
sin pasar tú por mi, detenida.'***

Sin embargo, en medio de esta ensoñación de amor, el poeta advierte una supuesta "distracción":

***'la ciudad se derrumba y yo cantando'***.

Y decimos "supuesta" pues finalmente el texto nos indica la conjunción de los dos órdenes: lo social y el amor:

***'Te doy una canción y digo Patria  
y sigo hablando para tí.  
Te doy una canción como un disparo,  
como un libro, una palabra, una guerrilla:  
como doy el amor'***.

La misma conjunción la encontramos en el texto **Hoy mi deber** (1979) donde el deber hacia la Patria se logra mediante el recuerdo de la amada:

***'Hoy mi deber era  
cantarle a la patria  
alzar la bandera  
sumarme a la plaza.  
Y creo que acaso  
al fin lo he logrado  
soñando tu abrazo  
volando a tu lado.'***

Es entonces, el tema del amor y el de lo social, una sola manifestación en el discurso textual de Silvio Rodríguez. No se pueden concebir como fenómenos aislados, ya que lo abarcan todo, de forma más enfática en un texto que en otro, pero explícita o implícitamente siempre relacionados.

Ahondaremos sin embargo, por razones metodológicas, primero en uno de los temas, el amor, y luego en el otro, pero siempre teniendo presente que ambos se complementan.



### III EL AMOR

***"Y sin embargo estoy amando  
y abro un trillo sobre el fango".***

El tema del amor se encuentra prácticamente en toda la obra de este poeta:

"Está el amor general y abarcador a la humanidad toda, a los valores que hacen grande al hombre y a las pequeñas cosas de la vida cotidiana. Y está el amor interminable a la mujer, cantada, loada, descrita, comentada, enamorada, conquistada, fugitiva o inalcanzable: siempre portadora de esa dignidad humana que la enaltece y enaltece al amor y la canción que la nombra." (14)

Esta mujer es poetizada de forma muy distinta a como se le acerca la canción comercial.

Silvio Rodríguez establece nuevamente en su discurso una escisión, esta vez entre dos tipos de amores. En su texto, **La familia, la propiedad privada y el amor**, el poeta critica un amor que podría denominarse de "propiedad privada", caracterizado por sus ataduras, a través de convencionalismos, ya sean religiosos o legales; amor con precio, con miedo, casi establecido por conveniencia y basado en el prejuicio; siempre temeroso del qué dirán. Citamos algunas partes del texto, ya que es bastante explícito:

***"tú, tenías lazos blancos en la piel  
tú, tenías precio puesto desde ayer  
tú, valías cuatro cuños de la ley  
tú, sentada sobre el miedo de correr.***

***Una buena muchacha  
de casa decente  
no puede salir.***

***Qué diría la gente  
el domingo en la misa  
si saben de ti.***

***Qué dirían los amigos  
los viejos vecinos  
tu madre y su hermana  
y todos los siglos***

***de colonialismo español  
que no en valde  
te han hecho cobarde.***

***Qué diría Dios  
si amas sin la Iglesia y sin la ley...  
Busca amor con anillos***

**y papeles firmados  
y cuando dejes de amar  
ten presente los niños  
no dejes tu esposo  
ni una buena casa  
y si no se resisten  
serruchen los bienes..."**

En *Canción de invierno* (1969) apunta a este mismo tipo de amor, de matrimonio conformista, temeroso de los convencionalismos e incapaz de establecer una ruptura; a la vez, relación eminentemente hipócrita:

**"Presientes muy dentro pasiones prohibidas.  
No importa mentirse para ser felices,  
hasta que un deseo se mete en tu lecho.  
Mas, ¡qué estás pensando!: te tapas el pecho.  
Pero necesitas quedar bien con todo,  
todo que no sea bien contigo misma.  
La angustia es el precio de ser uno mismo.  
Mejor ser felices como nuestros padres  
y hacer de la lástima amores eternos  
hasta que a la larga te tape el invierno".**

Finalmente, en *Oleo de mujer con sombrero* (1970), ante la huída de la amada, el poeta señala:

**"La cobardía es asunto  
de los hombres, no de los amantes.  
Los amores cobardes no llegan a amores,  
ni a historias, se quedan allí.  
Ni el recuerdo los puede salvar,  
ni el mejor orador conjugar".**

A este tipo de relaciones se contrapone un amor que siempre es bueno, que es libre, sin ataduras, sin egoísmos ni posesividad.

En *Qué se puede hacer con el amor*, el poeta nos relata tres historias de amor, en distintas partes del mundo, de parejas que rompen convencionalismos (familiares, religiosos) y siempre salen dichosas:

**"...cuántos amantes se dan la mano  
sin ver distancias,  
ni cercas, ni mares, ni largos años,  
frente a los prejuicios se ven hermosos  
y dicen que al fin nunca llegan tarde  
para que un amor los haga dichosos  
y así dan cuenta de un buen amor".**

Como señalábamos, el poeta valoriza ciertas características de este otro amor. En *María* (1967), por ejemplo se destaca que "amas las cosas que no tienen dueño".

Este suele ser un amor libre, sin juramentos ni ataduras:

**"Cualquier mañana te amo de verdad  
aunque no jure, aunque quiera vivir  
(...) aunque el saludo sea el gesto de par-  
tir".**

(Cualquier mañana)

**"Yo te quiero libre  
como te viví  
libre de otras penas  
y libre de mi (...)  
La libertad  
nació sin dueño  
y yo quién soy  
para colmarle cada sueño."**

(Yo te quiero libre)

En un amor generoso, cuando el "otro amor" suele ser de despecho:

**"Si uno fuera a llorar cuanto termina  
no alcanzarán las lágrimas a tanto.  
Nuestras horas de amor, casi divinas,  
es mejor despedirlas con un canto.  
Anda  
corre a donde debas ir.  
Anda  
que te espera el porvenir..."**

(Requiem)

Por otra parte, el cantor se solidariza con los amores "prohibidos"; aquéllos que rompen con los prejuicios y miedos, que se rebelan y se dedican a amar:

**"... Así pasaron los momentos pocos  
así pasaba la felicidad  
huyendo siempre de mirada de otros  
entretejiendo un universo loco  
de caricias, dudas y complicidad.  
(...) A los tristes  
amores mal nacidos  
y condenados por su rebelión  
daré algún día mi canción de amigo  
y fundiré mi vino, con su vino,  
sin perder el miedo por la excomuni6n."**

(El sol no da de beber)

Por último, es importante reiterar que una de las principales características de este amor es su permanente contextualización en una realidad histórico-social. Este amor, a diferencia del amor de la canción de consumo, se vive inmerso en una problemática concreta, o simplemente en una cotidianeidad. No es un amor aislado, entre dos seres enamorados, individual y etéreo, como el que nos describen las novelas de Corín Tella-do, las telenovelas y por supuesto, la música comercial. Como señalábamos, amor y realidad están en una constante interrelación y no se viven aisladamente. A continuación algunos textos que enfatizan en ella.

En *Yo te invita a caminar conmigo* (1968), el poeta habla de un mundo cruel y doloroso, en el que sin embargo, incluye al ser amado:

*"...Quiero sumarte a mi bandada  
de cuervos muertos sin hilación.  
(...) Con el oportunismo tengo un duelo,  
con las cabezas como el hierro viejo,  
y sin embargo estoy amando  
y abro un trillo sobre el fango.  
(...) Pero recuerda que yo odio y quiero  
que tengo un prisma de colores nuevos,  
y que me iré a soñar al trueno  
de un país desconocido.  
Yo te invito a caminar conmigo.  
Aunque siempre sea un perseguido".*

En *Días y flores* (1975) se establece una relación entre las flores y la rabia. En un día hermoso, el amante puede brindar flores y risas a la amada. Vendrá del bosque y del sol. Sin embargo, relata el cantor, un día puede venir más bien cargado de rabia:

*"...la rabia simple del hombre silvestre  
la rabia bomba -la rabia de muerte-  
la rabia imperio asesino de niños  
la rabia se me ha podrido el cariño  
la rabia madre por dios tengo frío  
la rabia es mío -eso es mío, solo mío  
(...) la rabia dame o te hago la guerra  
(...) la rabia el oro sobre la conciencia".*

Y esta rabia será precisamente, su más preciado regalo, "mi más bella flor", pues es producto, no de un bosque, paisaje bucólico ideal para enamorados, sino de la injusticia y de la verdad del mundo.

En otros de los textos, la amada se incluye en un contexto, ya no solo de dolorosa realidad, sino más bien de una simple cotidianeidad.

En *Esto no es una elegía* (1973), la amada provoca en el cantor recuerdos que van desde la ciudad, cosas simples:

*"Tú me recuerdas las cosas, no sé, las ven-  
tanas  
donde los cantores nocturnos cantaban  
amor a La Habana".*

hasta el dolor del mundo:

*"la maldición, la blasfemia de un conti-  
nente  
y un poco de muerte".*

Sin embargo, la canción se mantiene positiva. Como su título lo indica "Esto no es una elegía",

*"más bien una acción de gracias  
por darle a mis ansias  
razón para un beso".*

La amada, en su ausencia, se transforma en todo lo que rodea al amante: su vida cotidiana de soledad:

*"Qué hago ahora contigo?  
Ahora que eres la luna, los perros, las no-  
ches, todos los amigos".*

(¿Dónde pongo lo hallado?)

En otros casos, todo lo cotidiano evoca a la amada:

*"Pueden ser casualidades  
u otras rarezas que pasan  
pero donde quiera que ando  
todo me conduce a ti  
especialmente la casa  
me resulta insoportable  
cuando desde sus rincones  
te abalanzas sobre mi".*

(Tu fantasma)

Por último, habíamos señalado que el poeta-cantor no sólo cantaba a la mujer amada, sino a todo lo que le representara amor en general.

Se canta al trabajo:

**"Domingo, que buen pretexto das para cantarte**

**todo ha comenzado a saludarme  
y parece como si la tierra fértil me esperase,  
oh Domingo.**

**Domingo, taller donde el sol puso residencia**

**amor que sigue haciendo de herramienta  
y ensancha las ventanas y las puertas."**

(Domingo Rojo)

si no, en **Solo el amor** (1976)

**"Debes amar,  
la arcilla que va en tus manos  
(...) sólo el amor  
convierte en milagro el barro".**

El amor es también por la Patria, como en **Hoy mi deber** (1979) que ya comentamos, o por otros pueblos en la lucha, como el amor solidario hacia el pueblo de El Salvador que es cantado en **Por quien merece amor** (1981). Algunos de sus versos dicen:

**"Te molesta mi amor  
mi amor sin antifaz  
y mi amor es un arte de paz.  
(...) Mi amor no precisa fronteras  
como la primavera  
no prefiere jardín.  
(...) Mi amor no es amor de mercado  
porque un amor sangrado  
no es amor de lucrar.  
(...) Mi amor no es amor de uno solo  
sino alma de todo  
lo que urge sanar".**

No obstante, y se debe destacar, este amor muchas veces implica la destrucción, el dolor, que sin embargo, óptimamente conducirá al mejoramiento del hombre y el mundo. Esto lo podemos ver en textos como **Madre** (1974), en donde se apunta que la destrucción "fue por tu amor", pero que a la vez señala "ya no estés triste, la primavera volverá/madre, con la palabra libertad".

En **Preludio de Girón** (1975) "van amarrados la muerte y el amor", en el momento anterior a la guerra que los llevará a la construcción de ese mundo mejor que es hoy su país. Precisamente es ese "país libre", el que junto al amor y a la canción, constituyen la felicidad del poeta en **Pequeña serenata diurna** (1974).

Es entonces el amor, fuerza abrasadora que cubre todos los aspectos de lo cantado y que se une inextricablemente con lo doloroso de una realidad que, no obstante, es señalada solamente como un tránsito para un futuro mejor.



#### IV. LO SOCIAL:

**"Esta canción es la necesidad de agarrarme a la tierra al fin."**

Como se señaló anteriormente, el poeta-cantor tiene ansias de "decir la vida" en su canción, de expresar—denunciar una realidad que generalmente es dolorosa. El cantor no se cansa de repetir que hay muchas razones para preocuparse, para no reírse. Es ésta, una de las características principales de la nueva canción y un rasgo que la diferencia de la canción comercial, ya que la "música gastronómica" suele evadir el tema de lo social, y más bien plantea situaciones, especialmente referidas a lo amoroso, ubicadas en términos idealistas, es decir, sin concreción histórico-social, aisladas de todo contexto. Por el contrario, este emisor poético, como acabamos de observar, siempre sitúa al ser amado dentro de un contexto social, ya sea en el ámbito cotidiano, o más allá, testimoniando una realidad dolorosa.

Desde sus primeros textos, Silvio Rodríguez nos habla de DOLOR:

**"La era está pariendo un corazón no puede más, se muere de dolor y hay que acudir corriendo pues se cae el porvenir".**

(La era está pariendo un corazón)

Y el poeta, por supuesto, no se limita solamente a denunciar ese dolor; el poeta llora:

**"...vi la realidad bajo una tempestad. Supe que por mi herida me sangraban otros golpes y otras furias también. y vi la realidad arrodillada frente al mar. (...) Hoy dividí mi llanto por colores, dimensiones y distancias..."**

(Bajo el arco del sol. La lucha armada)

Como se señaló anteriormente, el texto *Días y flores* (1975), también apunta a este dolor del mundo. El poeta podría recoger flores, pero hay días en que tendrá rabia, por la injusticia del mundo, por la realidad, y esta rabia será precisamente su mejor regalo hacia la amada.

También se habla de este dolor, como vimos que se hacía con el amor, en medio de lo cotidiano. En la canción *Llover sobre mojado* (1982) se describe la rutina de un día normal, y, entre lo erótico y lo cotidiano, se señala este dolor del mundo que, por lo demás, parecería que siempre es igual y que no va a mejorar:

**"Leo que hubo masacre y recompensa le retocan la muerte, el egoísmo reviso, pues, la fecha de la prensa me pareció que ayer decía lo mismo".**

Sin embargo, en muchísimas de sus canciones, el cantor nos da una esperanza, una invitación a creer en el futuro, una invocación al cambio.

En esta llamada a la ruptura, el poeta-cantor es claro. Nos habla de "matar", de guerra, de destrucción, vistas como posibilidades de vida, de futuro. Es una clara defensa de la revolución.

En *Un hombre se levanta (Antesala de un tupamaro)* (1972) el cantor es explícito:

**"Un hombre se levanta y sale a la ventana y lo que ve decide la próxima mañana".**

Esto que ha visto ese hombre es:

**"...el paisaje real -la gente y su dolor-".**

Esta "verdad sencilla" es lo que decidirá su futuro:

**"O se ama para siempre o ya se pierde todo. Se deja de jugar se deja de mentir se aprende que matar es ansias de vivir."**

Esta idea se encuentra en muchos textos más. Vimos ya que en *Madre* (1974) se habla de una destrucción a causa del amor. Y en la *Canción del elegido* (1969) se nos dice que el elegido

**"comprendió que la guerra era la paz del futuro".**

En **Fusil contra fusil** (1968) se nos habla de una última guerra, del final del dolor y del nacimiento de un nuevo hombre:

**"Todo el mundo tercero va a enterrar su dolor.**

**Con granizo de plomo hará**

**su agujero de honor, su canción.**

**Dejarán el cuerpo de la vida allí, su nombre y su apellido son: fusil contra fusil.**

**Cantarán su luto de hombre y animal y en vez de lágrima echar, con plomo llorarán.**

**Alzarán al hombre de la tumba al sol y el nombre se repartirán: fusil contra fusil."**

En **Los compromisos** (1969), el poeta se dice "militante del hombre" y señala que "la vida se esconde tras la apariencia de un muerto". Vemos de nuevo, esta idea de que la vida está tras la muerte, o más bien que la muerte traerá, en última instancia, una mejor vida. Muerte en la guerra y por la lucha y construcción de un mundo mejor (evidentemente no en el sentido cristiano de resurrección).

El poeta insiste en luchar para mejorar, en hacer rupturas, en caminar hacia el futuro, rompiendo si es preciso con convencionalismos y prejuicios, al igual que, como vimos, lo hacían los enamorados.

**"propongo un sismo en la valoración, un día, con la verdad, ir donde haya que ir. (...) propongo guerra sin tregua a las iglesias, propongo un hombre de altar enmudecido sobre la arena caliente de este tiempo. Propongo días distintos a los días para seguir amando este momento."**

(Proposiciones)

**Vamos a andar** es otro texto claro en cuanto a la necesidad de luchar, de caminar; y destaca que la mejor manera de lograrlo es "sumando a los demás":

**Vamos a andar  
hundiendo al poderoso  
alzando al perezoso  
sumando a los demás  
Vamos a andar**

**con todas las banderas  
trenzadas de manera  
que no haya soledad".**

Encontramos, entonces, en el discurso de este poeta-cantor un señalamiento de una realidad dolorosa y una invitación a luchar, a caminar en pos de un mejoramiento. Se nos habla también de la muerte-guerra como una vía para la construcción de un mundo mejor. Y también se nos habla de este "mundo mejor".

En el "mensaje de vida" que se desprende de este discurso encontramos siempre una visión positiva del futuro. Silvio también tiene en su canción un "cañón de futuro".

Hay una convocatoria a la lucha, a efectuar grandes sacrificios:

**"...hay que quemar el cielo si es preciso,  
por vivir,  
por cualquier hombre del mundo,  
por cualquier casa".**

En **Voy a cantarle al porvenir** (1969) claramente se explica lo duro de la lucha, sus propósitos y sus resultados. Se habla desde el mañana:

**"Voy a cantarle al porvenir  
y como es al porvenir  
voy a decirle la verdad sin vacilar.  
Diré que fuimos lo normal;  
piel y cerebro para andar,  
que no tuvimos nada más para avanzar.  
Y un hombre quisimos mejor  
y costó mucho echarlo a andar  
mucho sudor, mucha ansiedad.  
No voy a darle nombre al sol,  
pero diré que batallar  
con todo el tiempo alrededor fue del caray.  
Hicimos cosas sin parar,  
pues la palabra hay que ganar  
para opinar de todo bien o criticar.  
Unos hacían porque sí,  
otros por miedo de que no,  
pero "hasta Roma" se llegó".**

Es decir, hoy día hay una dura lucha por conseguir un hombre mejor, meta que según el poeta se conseguirá:

**"Y digo que cuesta tanto  
y que hay que cruzar la tundra  
pero al final la penumbra  
se hace arco iris del canto".**

(Yo digo que la estrellas)

Y es que el poeta ama el futuro: es su estado predilecto:

**"...voy como prefiero ir  
a bordo del encanto  
voy soñando el porvenir".**

(Camino a Camagüey)

Su consejo siempre es, como se señaló, una invitación a tener fe en el futuro:

**"...en todo caso te invito a llenar  
de optimismo ese buen corazón.  
Vale la pena dejar de llorar  
y hacer cita con el porvenir.  
Vale la pena vivir".**

(Yo soy como soy)

Este fe en el futuro no es solamente una fórmula lingüística donadora de esperanza. El cantor también señala razones por las cuales hay que creerle cuando nos habla del porvenir. En su canción **Cuando digo futuro** (1970), habla de muchos tipos de esperanza, de la vida en su totalidad. Nos habla de la naturaleza, de la infancia, de la paciencia. Abarca todo: de la tierra al hombre.

Además, característica que ya habíamos señalado, reúne en su canto desde lo cotidiano, lo pequeño, hasta aquello más trascendental. Uno de los versos del texto, bien ejemplificador, señala:

**"...Hay cuatro niños, ahora mismo,  
sonriendo en una playa  
y en la trastienda de una bala  
un militar que no ha dormido..."**

Es así, como este poeta-cantor nos habla con su música de la esperanza, del futuro, que solo es posible construir desde y sobre las bases de las luchas que se viven actualmente. Futuro que será cura del dolor, el nuevo camino, la invitación a vivir.

Al final de este viaje en la vida es un texto de 1970 que da título al segundo album (una recopila-

ción de algunas de sus canciones compuestas entre 1966-1969) de Silvio Rodríguez. En esta canción el poeta se confiesa y expresa su mayor invitación al provenir. El presente, con su lucha y su dolor, es solo antesala de este "cielo", en la tierra por supuesto, que será el futuro:

**"Al final de este viaje en la vida quedarán  
nuestros cuerpos hinchados de ir  
a la muerte, al odio, al borde del mar.  
Al final de este viaje en la vida quedará  
nuestro rastro invitando a vivir.  
Por lo menos por eso es que estoy aquí.  
Somos prehistoria que tendrá el futuro,  
somos los anales remotos del hombre.  
Estos años son el pasado del cielo;  
estos años son cierta agilidad  
con que el sol te dibuja en el porvenir,  
son la verdad o el fin,  
son Dios.  
Quedamos los que puedan sonreír  
en medio de la muerte, en plena luz.**

**Al final de este viaje en la vida quedará  
una cura de tiempo y amor,  
una gasa que envuelva un viejo dolor.  
Al final de este viaje en la vida quedarán  
nuestros cuerpos tendidos al sol  
como sábanas blancas después del amor.  
Al final del viaje está el horizonte,  
al final del viaje partiremos de nuevo,  
al final del viaje comienza un camino,  
otro buen camino que seguir descalzos  
contando la arena.  
Al final del viaje estamos tú y yo intactos.  
Quedamos los que puedan sonreír  
en medio de la muerte, en plena luz".**

V.

*...lo más terrible se aprende enseguida  
y lo hermoso nos cuesta la vida".*

La canción de Silvio Rodríguez es extremadamente rica, tanto en imágenes líricas como en la temática que abarca. Aquí nos hemos limitado a reseñar aquélla que nos pareció relevante en los contenidos de su producción.

Su propuesta, como buen exponente de la Nueva Canción, es distinta. Su posición ante el canto, el amor y la vida en general es asumida siempre positivamente. Aunque el poeta tiene claro, siempre, el dolor que sufre hoy el mundo, plantea vías de solución y tiene una inmensa fe en el futuro. Su canción es eminentemente liberadora; es un mensaje de esperanza.

De hecho, él como cantor parte de una autopercepción positiva (la cual difiere de la mayoría de los exponentes de la canción comercial). Silvio se confiesa "un hombre feliz" y, partiendo de una posición propia de felicidad, su propuesta tenderá a ser positiva y optimista. A la vez, es un mensaje honesto, que no evade lo duro de la realidad, pero cuya denuncia es precisamente considerada la condición primera para alcanzar esa "felicidad". Y es que la plenitud amorosa, aisladamente, no puede ser portadora de esa "felicidad", como pretende decirnos la canción comercial. Como vimos, en Silvio Rodríguez las preocupaciones son varias y se conciben siempre relacionadas; su amada, su patria y su canción son las constantes primordiales en sus textos y son el motivo de su plenitud. Para cerrar, una canción que se afirma en una autopercepción positiva y que es síntesis de las preocupaciones del poeta:

*"Vivo en un país libre  
cual solamente puede ser libre  
en esta tierra en este instante  
y soy feliz porque soy gigante.  
Amo una mujer clara  
que amo y me ama  
sin pedir nada  
-o casi nada,  
que no es lo mismo  
pero es igual.  
Y si esto fuera poco,  
tengo mis cantos  
que poco a poco*

*muelo y rehago  
habitando el tiempo,  
como le cuadra  
a un hombre despierto.  
Soy feliz,  
soy un hombre feliz,  
y quiero que me perdonen  
por este día  
los muertos de mi felicidad".*

(Pequeña serenata diurna)

NOTAS:

- (1) Adrián Goizueta, "Nueva canción: orígenes y consideraciones generales", ESCENA, Año 5, No. 9, San José, 1983, p. 6
- (2) Opus. cit., p. 7
- (3) IDEM.
- (4) Opus. cit., p. 9
- (5) IDEM.
- (6) Víctor Casaus y Luis Rogelio Noguerras, Silvio: Que levante la mano laguitarra, Ed. Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1987, p.13
- (7) Opus. cit., p. 18-19
- (8) Mónica Mansour, "Nuevo canto latinoamericano" en Guillermo Barzuna, Canción hispanoamericana, entre literatura y folclor, Editorial Nueva Década, San José, 1988, p. 29.
- (9) Cfr. Víctor Casaus y Luis Rogelio Noguerra, opus, cit.
- (10) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Editorial Lumen, 1984, p. 313.
- (11) Opus. cit., p. 316-317
- (12) Guillermo Barzuna, Poéticas hispanoamericanas de Andrés Bello a Silvio Rodríguez, EDUCA, San José, 1985, p. 188
- (13) Señalan Casaus y Noguerras, con respecto a esta canción, que Rodríguez utiliza el humor para parodiar ciertas baladas del rock: "En el texto se parodia magistralmente a modo de contrapunto, la letra insulsa de una balada de rock; desde el punto de vista musical, hay en esta simpática obra una curiosa utilización del contraste entre estructuras composicionales: mientras una zona de la canción tiene singular elaboración tonal, la baladita intercalada es una sencilla conjugación de dos o tres acordes manidos."
- (14) Víctor Casaus y Luis Rogelio Noguerras, Opus. cit., p. 28