

La influencia de la tradición popular en las letras de Silvio Rodríguez

Trabajo de Fin de Grado



Facultad de Filosofía y Letras
Grado de Filología Hispánica
Curso 2018-2019

Autor: Juan Agustín Montón Velasco
Tutor: José Enrique Duarte Lueiro

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave.	5
2. Introducción	6
3. Metodología	9
4. Más que un cantante: un perfil de Silvio Rodríguez	10
2.1. La televisión y el cine.	13
2.2. Antes y después de la música: el dibujo e Internet.	14
2.3. Silvio Rodríguez y la literatura.	15
5. Rasgos característicos de las letras de Silvio Rodríguez.....	18
5.1. La importancia de la guerra: nuevos mitos.	18
5.2. La mitología y el folklore como fuentes de inspiración.....	26
5.4. El valor del tiempo.....	31
5.5. Los distintos significados del amor. La figura de la mujer.....	37
6. Las influencias de Silvio	46
6.1. Raíces modernistas. La responsabilidad con Martí.	47
6.2. Dolor y solidaridad: la huella de Vallejo.	56
6.3. Tú, yo, nosotros: Silvio conversacional.....	62
6.4. Esto es Cuba: ecos de Guillén.....	68
6.5. Quevedo, una influencia inesperada.....	70
7. Conclusión	72
8. Bibliografía.....	74

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.

Resumen. Los objetivos de este trabajo consisten en: 1) ofrecer un breve perfil de la figura literaria de Silvio Rodríguez; 2) analizar los rasgos fundamentales que caracterizan su obra literaria; 3) descubrir y diseccionar las múltiples influencias literarias advertibles en sus letras. En primer lugar, se ofrece una prosopografía de la figura del cantautor, haciendo referencia a la gran influencia que ha tenido en músicos y escritores posteriores, la admiración y el reconocimiento que reputados artistas han profesado públicamente a su trayectoria, y su postura personal ante su condición de ídolo de masas. Seguidamente se realiza el análisis poético propiamente dicho, señalando los principales elementos que el trovador aporta a la esfera literaria cubana e hispanohablante. Por último, se analiza su fuerte conexión con algunos poetas, predecesores y contemporáneos, que han marcado de manera más significativa su relación con el quehacer poético.

Palabras clave: Silvio Rodríguez. Poesía hispanoamericana. Música cubana. Influencias literarias. Análisis poético. José Martí. César Vallejo.

Abstract. The aims of this contribution are threefold: 1) to provide a brief overview of the literary figure of Silvio Rodríguez; 2) to analyze the fundamental features that make his poetic works distinguishable; 3) to discover and analyze the multiple literary influences that are noticeable in his songs. First of all, this contribution offers an accurate profile of the songwriter's character, referring to the great influence he has made on late musicians and writers, the admiration he has raised among artists of his own time, and his personal attitude he has kept regarding his condition as a mass idol. Second, a poetic analysis is made, focusing on the most relevant elements that the trovador has provided to the Cuban and the Spanish-speaking literary sphere. At last, there is an analysis of his strong connection with certain poets, predecessors and contemporaries, who are crucial to understand the poetic practices of Rodríguez.

Keywords: Silvio Rodríguez. Hispanic American poetry. Cuban music. Literary influences. Poetic analysis. José Martí. César Vallejo.

2. INTRODUCCIÓN

Siguiendo el orden lógico del acto comunicativo, la palabra, para poder ser escrita, primero tiene que ser hablada. Así, resulta curioso observar cómo la literatura, a pesar de nacer en la tradición oral, ha ido asentándose con el paso del tiempo en los cimientos de la escritura, trasladándose de las formas orales a la palabra escrita.

Este aspecto no resulta incomprensible, ni mucho menos. De hecho, se debe a un acto de supervivencia. Ante la volubilidad de la oralidad, la longevidad de lo escrito permitía la conservación de las obras prácticamente incorruptas desde su concepción original, manteniéndolas a salvo de los cambios que inevitablemente se producirían ante la falta de un registro. Por ello, autores pasados no solo se dedicaron a plasmar sus propias obras, sino que algunos de ellos también optaron por recopilar poemas y canciones populares con el objetivo de evitar su desaparición y preservarlos para generaciones venideras. En otras palabras, la imposibilidad de registrar la palabra pronunciada, recitada o cantada supuso un empujón decisivo para que la asociación entre la literatura y la escritura arraigara definitivamente.

Sin embargo, y como suele suceder en todas las artes, la introducción de innovaciones técnicas –sobre todo a lo largo del siglo pasado– ha provocado una evolución en esa concepción de lo que se entiende como literatura. De esta manera, lo que la imprenta significó para la escritura se volvió a vivir en el siglo XX con el desarrollo de técnicas para el registro de la imagen y del sonido. Ante la capacidad de capturar el discurso en el momento de su enunciación –gracias, principalmente, a la grabación sonora, ya sea en discos, radio o televisión–, este recupera una parte de su esencia, de ese momento que termina, pero que gracias a esa nueva tecnología no se pierde ni se agota.

De esta manera, dichos avances afectaron –y siguen afectando– inevitablemente a la difusión de las formas literarias, reclamando para la oralidad una posición más relevante, esa que ocupó antes de la expansión de la práctica escrita. Sin abandonar la lectura, resulta innegable conceder que el consumo de películas o canciones –medios en los que predomina la palabra hablada– supera ampliamente el de los libros en la época actual. En este sentido, y como consecuencia, la cultura popular ha vuelto a tomar gran fuerza, y la canción en

concreto ha asumido un rol mucho más relevante que el que hasta ahora había desempeñado.

Este caso es particularmente palpable en la idiosincrasia de América Latina, donde la canción se ha establecido como una plataforma de crítica social y de comunicación con las masas. Ayudada por los medios de comunicación, a mediados de los años sesenta comienza a gestarse la «Nueva Canción latinoamericana», cuyo surgir se explica también por el particular contexto sociocultural latinoamericano. En una región donde predomina el analfabetismo, el artista, más que hacerse leer, solo puede hacerse escuchar. De esta manera, la misión de acercar al pueblo las formas poético-literarias –que en otras culturas ha correspondido tradicionalmente a los escritores– es asumido por los cantautores. Como bien dice José Antequera, los artistas latinoamericanos “deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forman parte” (Antequera 97).

De raigambre fuertemente social y revolucionaria, la «Nueva Canción» se estableció como uno de los principales altavoces de las corrientes artísticas y políticas que imperaban en el continente. De todas sus expresiones –todas ellas de cariz marcadamente territorial, con manifestaciones en Chile, Argentina, Uruguay o diversos países centroamericanos– destacó principalmente la «Nueva Trova Cubana», un grupo de jóvenes músicos que cosechó el mayor éxito entre los miembros del nuevo devenir musical latinoamericano tanto en los años de su aparición como en su legado posterior, ganándose a su vez el favor del público y de la crítica por igual.

Dentro de todas las grandes figuras que poblaron el panorama artístico y musical en Latinoamérica, Silvio Rodríguez se destaca como su figura principal, quizá precisamente por su postura ambigua respecto a los postulados anteriormente mencionados. Por una parte, el cantante cubano se muestra fervientemente partidario de cantar por y para el pueblo, así como de hacer llegar su mensaje al mayor número posible de oyentes –un aspecto que se analizará con detalle posteriormente–. Sin embargo, en sus letras se advierte un carácter hermético y misterioso, influido indudablemente por sus conocimientos literarios, que llevan al público a ponderar increíbles teorías acerca del significado de algunas de sus obras –casualmente, las más exitosas–.

De esta manera, lo popular, lo comprensible, y lo enmarañado, lo oculto – que, como se verá más adelante, se relaciona en gran medida con el saber literario– se unen en la obra de Rodríguez en un intento de hacer realidad una de las proclamas de esa Revolución defendida por el trovador cubano y que le emparentan con grandes nombres de las letras hispanoamericanas: llevar la alta cultura a las esferas populares. Una empresa que, por cuestiones logísticas y socioculturales, corresponde a la música, con una capacidad de penetración en la población mucho mayor que el resto de las artes. Esta idea fue asimilada inmediatamente por el protagonista de este trabajo, asumiendo una responsabilidad moral y estética que refleja en un número considerable de sus canciones, alejándose de los cánones comerciales para embarcarse en una labor artística y poética.

En definitiva, este trabajo no deja de ser un proyecto de investigación respecto al valor literario de las canciones, encarnado en la figura de uno de los cantantes en lengua hispana más reconocidos por su quehacer poético. En las letras de Silvio Rodríguez se identifica a alguien con una vocación que va más allá del entretenimiento. Se intuye en sus composiciones una voz que huye del facilismo y que, para alcanzar su principal objetivo –comunicarse, hacerse oír–, se sirve de abundantes fuentes literarias para refinar su mensaje. Un objetivo cuya consecución no podrá nunca garantizarse. Sin embargo, el interés que sus letras siguen produciendo en generaciones posteriores aportan una pista de que en aquellas canciones existe algo distinto, un elemento desconocido que sigue despertando la curiosidad del que las escucha.

3. METODOLOGÍA

Para la elaboración de este trabajo, se ha tenido que lidiar un obstáculo considerable –aunque no por ello imprevisible–: la falta de bibliografía específica. Si bien es cierto que existen algunos textos que analizan la obra literaria de Rodríguez, tales como *Silvio poeta* de Suyín Morales Alemany, la mayoría de ellos se centran en otras vertientes, como la biográfica o la meramente musical, como es el caso de *Silvio Rodríguez: Canción adentro*, de Clara Díaz Pérez.

Evidentemente, todas estas fuentes han sido consultadas y han sido de gran ayuda para contextualizar la totalidad de la obra silviana. Sin embargo, el verdadero trabajo de análisis –en el que se han tenido en cuenta todas las variables que conciernen a un texto poético, así como algunos detalles circunstanciales o anecdóticos relacionados con canciones particulares– se ha realizado acudiendo a las fuentes directas: las canciones del artista. En total se han analizado más de doscientas canciones –aquellas que pertenecen al repertorio grabado del artista–, además de algunos temas inéditos que han podido rescatarse gracias a cierta bibliografía consultada y al blog personal del autor que se puede encontrar en Internet. Sin embargo, como práctica general se ha accedido a las canciones mediante la antología en cuatro volúmenes realizada por Martha Duarte, elaborada con la colaboración del propio Rodríguez, que cedió sus manuscritos originales para asegurar una gran precisión para la transcripción de los textos. Sin embargo, la limitación temporal que esta presenta –solo recoge títulos hasta el año 2004– ha obligado en algunos casos a echar mano de los recursos anteriormente citados.

Por último, respecto al apartado en el que se analizan las influencias literarias en las letras de Rodríguez, se ha consultado bibliografía específica de estos autores –mucho más extensa–, así como ciertos –escasos– estudios que comparan la lírica de Silvio con la de estos.

En definitiva, la metodología seguida para la elaboración de este trabajo se ha enfocado en el análisis directo de las obras debido a la falta de estudios al respecto, si bien también se ha utilizado abundante bibliografía como apoyo para realizar este análisis de manera segura y convincente.

4. MÁS QUE UN CANTANTE: UN PERFIL DE SILVIO RODRÍGUEZ

Afirma Mario Benedetti en el prólogo de *Silvio: memoria trovada de una revolución* que el cubano “nunca será un mito; no viaja con su pedestal a cuestas” (Sanz 9). Una concepción que el propio Rodríguez se ha esforzado por transmitir a lo largo de sus más de cuarenta años de carrera musical. En sus propias palabras, no hay nada más nocivo para la comunicación de un artista con su público que lo que él llama *vedetismo*, “ese ser omnipotente, esa suficiencia, esa falsedad, esa cosa irreal y falta de respeto que conservan muchos artistas actuales en sus relaciones con el pueblo”, pues “lo irreal limita mucho la comunicación del hombre con el hombre” (Díaz Pérez 73). Así, en una actitud adoptada principalmente para distanciarse del fenómeno de masas tan característico del panorama musical, el cantautor también se desmarca del esnobismo característico de los ambientes literarios, tan elevados respecto del vulgo que se vuelven herméticos e incommunicados. Silvio Rodríguez es un hombre del pueblo y no desea ser visto de otra manera.

A pesar de estar fuertemente inspirado por grandes personalidades de la música latinoamericana, como la figura totémica y preexistente de Violeta Parra y de algunos de sus propios contemporáneos como los hijos de esta –Ángel e Isabel–, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara o Chico Buarque, esta voluntad de cercanía con la audiencia llevaría al propio Silvio a desligarse de apelativos como cantante –aceptado sin oposición por los músicos anteriormente citados–, prefiriendo a su vez el término *trovador*, una palabra cargada de significado tanto para el artista como para sus receptores (Díaz Pérez 84). Por un lado, para Rodríguez esta voz parece circunscribirse exclusivamente a la naturaleza musical que a ella se asocia en la cultura cubana, donde la composición basada en el arreglo de guitarra recibe el nombre de *trova*. Así, la producción folklórica de la música isleña se enraíza en un grupo de trovadores de corte más tradicional –con ilustres representantes como Compay Segundo o Síndo Garay, este último especialmente vivo en el imaginario melódico de Rodríguez–, derivando posteriormente en aquellos que conformarían la llamada «Nueva Trova», con artistas como Pablo Milanés, Noel Nicola o el propio Silvio como principales abanderados, responsables de renovar y expandir los límites melódicos y temáticos de la tradición musical cubana. De esta manera, amparándose en un sentido más regional del término, puede considerarse a Silvio Rodríguez un trovador de pleno derecho, y a su música como una conversación constante con sus raíces cubanas –un aspecto que, como se

analizará con detalle más adelante, también es característico de su material literario—.

Sin embargo, resulta evidente el hecho de que la carga histórica del término *trovador* evoca ciertos significados paralelos difíciles de obviar. Si bien es cierto que tanto el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias como el Diccionario de Autoridades desligan el término *trovar* —y, por consiguiente, el de *trovador*— con cualquier realidad musical —el primero alude a “hacer coplas y poetizar; y porque los poetas son inventores de nuevas cosas, los llamamos trovadores, conviene a saber inventores y halladores de nuevos conceptos y consonantes”, (Ver Covarrubias, *Tesoro*, ed. Arellano y Zafra, s.v. *trovador*) pudiendo aludir, aunque sin dejarlo claro, a la labor musical a través de las mencionadas coplas; el segundo, por su parte, hace referencia a “hacer versos” o a “imitar alguna composición métrica, aplicándola a otro asunto”— (Ver *Diccionario de Autoridades*, en línea), el Diccionario de la Lengua Española recoge como acepción de *trova* “canción amorosa compuesta o cantada por los trovadores”, reconociendo así la naturaleza musical tanto del término en concreto como de sus derivados. Siendo el amor “a lo que Silvio más ha cantado, en toda la extensión semántica de la palabra y también en su significado más estrecho del viejo asunto entre dos” (Rodríguez y Morales Alemany 22) —o, en otras palabras, versando sus canciones sobre el amor romántico, el profesado a la Patria o el sentido por el prójimo, que se analizarán más adelante—, puede afirmarse que Rodríguez es también trovador en un sentido más universal de la palabra, pues no hay canción suya que no pivote alrededor de la temática amorosa —contradiendo la imagen general que normalmente se tiene de sus canciones, habitualmente catalogadas como “canción protesta”, apelativo con el que el Rodríguez no está del todo de acuerdo (Díaz Pérez 83)—. Para reforzar esta idea son especialmente adecuadas las palabras del propio trovador:

Esta vocación de llamar las cosas por su nombre, de expresar dignidad, de amar a la mujer y a la Patria, son más que coincidencias: son la consecuencia, el vínculo ético y cultural que nos hace una misma cosa. (Casaus 218)

Así, en la obra del artista cubano convergen poesía y música de una manera natural y simbiótica, en una suerte de mester de juglaría moderno, arrancando la literatura de las páginas —cuyo contenido muchos de sus oyentes no serían capaces de desentrañar por una mera cuestión educativa— para hacerla viva en una realidad oral, remontándose incidentalmente a los orígenes

más puros del género –con la lógica sustitución de la lira griega por la guitarra española–. Este hecho particular no ha pasado desapercibido para sus coetáneos, conscientes de que, como bien dice el poeta y documentalista Luis Rogelio Noguerras, frente al poder creativo –tanto en palabras como en sonidos– de Rodríguez, solo quedan “esos pobres «trovadores» que, alguna vez —por allá por la Edad Media—, perdimos la guitarra y ahora sólo tenemos la palabra” (Casaus 21).

Ese afán de establecer una relación de cercanía con el público se manifiesta, paradójicamente, en su exigua producción musical en cuanto a obras grabadas se refiere. Si bien se estima que el número de canciones compuestas por el trovador se acerca a la cifra del millar, solo unas doscientas han quedado registradas en formato grabado. Así, su principal medio de expresión –la canción, su vehículo artístico– se basa en mayor medida en la inmediatez, en la misma presencia, en el contacto directo con el artista, pues no existe un medio de difusión que los conecte en la distancia. En otras palabras, una comunicación única y efímera con el público, haciendo viva la letra con cada interpretación. Sobre este aspecto, el propio Silvio afirmará:

El recital es la comunicación directa con la gente. [...] Estás en contacto con la gente, la gente te está viendo respirar, te está viendo equivocarte, que te equivocas muchas veces, te está viendo cómo se te van los gallos: está viendo cómo eres un ser humano. (Casaus, 20)

En otras palabras, Rodríguez apela al oyente de una manera directa e ineludible –una intencionalidad que, como se verá más adelante, también permeará las letras del artista–. Teniendo en cuenta tal actitud ante su propia obra, no supone una sorpresa descubrir que su primer disco, *Días y flores*, date de 1975, aproximadamente una década después de su debut como cantautor, y realizado casi por un único motivo: su creciente fama entre una audiencia tanto nacional como internacional, que reclamaba el derecho de poseer sus canciones, y no limitarse a recordarlas. En la misma línea, tampoco era infrecuente encontrarse al trovador en sus años de juventud ofreciendo serenatas callejeras completamente improvisadas y, por tanto, gratuitas, así como en las casas de sus allegados, con el único fin de disfrutar de la música y de transmitirla.

2.1. La televisión y el cine.

Aun así, esta voluntad de contacto directo, de adquirir un cierto grado de complicidad con el espectador, no ha impedido al cantautor cubano disponer de una prolífica discografía con más de veinticuatro títulos –aunque uno de ellos sea un recopilatorio de sus éxitos y otro un conjunto de versiones interpretadas en distintos conciertos realizados en España y Argentina–. Por otra parte, tampoco puede analizarse la naturaleza de su obra artística sin mencionar la profunda interrelación que establece esta con los distintos medios de difusión existentes en la época. Hijo de su tiempo –y sin olvidar su objetivo de hacer su obra accesible al mayor número posible de personas–, Silvio Rodríguez se ha servido de todos los recursos disponibles para difundir su obra y llegar a toda clase de públicos. Así, resulta especialmente revelador el hecho de que el debut de Rodríguez ante el público de masas se diera en *Mientras tanto*, un programa de la televisión cubana de mediados de los setenta en el que el trovador se establecía como principal estrella y conductor de este –y sirviendo, poco tiempo después, como inspiración para una de sus canciones, del mismo nombre que el espacio televisivo–. Estos extraños inicios, indudablemente excepcionales debido a la inversión de la progresión lógica de una figura musical, dan buena cuenta de la acertada comprensión de la realidad informativa poseída por el músico, que, en su afán de comunicarse con el pueblo, afirmaba que “la televisión y la radio tenían brazos más largos” (Casaus 20).

Esta inusual irrupción en la esfera artístico-musical se prolongaría con el ingreso del trovador –junto a sus compañeros en la «Nueva Trova» Pablo Milanés y Noel Nicola– en el Centro de Experimentación Sonora del ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos– mediante un programa de formación musical orientado a la composición de bandas sonoras para largometrajes de ficción y documentales, siendo estos últimos la joya de la corona de la cinematografía isleña y el principal caldo de cultivo para algunas de las más importantes aportaciones artísticas de Rodríguez. Hasta ese momento, el desempeño artístico del cantautor se debía a una intuición puramente autodidacta, impulsada por un talento evidente pero ciertamente desordenado que en el ICAIC se encargarían de pulir. Además, su inclusión en grupos reales –y no solo ideológicos, como lo era, por ejemplo, la «Nueva Trova»– le harían abandonar su rol solista para integrarse en estructuras tan complejas como las bandas o las orquestas, un hecho que indudablemente afectaría a su labor compositiva.

De este proyecto nacerían algunas de sus canciones más reconocidas, cuya particular naturaleza –es decir, que tales composiciones nacieran para su empleo en otros productos artísticos, y no por sí mismas– es desconocida por el gran público, y aporta una información muy relevante a la hora de analizarlas y enfrentarse a ellas. Ejemplos de este tipo de composiciones los constituyen obras como *Canto al porvenir*, una de sus obras más conocidas y compuesta para la banda sonora del documental *Médicos mambises* (1969), o *El hombre de Maisincú* (1973), que recibe el nombre del largometraje al cual se adscribe. Así, a la unión evidente de su obra con la producción musical cubana se añade una nueva realidad que también determina en buena manera su repertorio artístico: las artes cinematográficas.

2.2. Antes y después de la música: el dibujo e Internet.

Conocer la relación de Rodríguez con el cine y la televisión tiene la utilidad de poner de relieve la destacable multidisciplinariedad existente en su producción artística, aun limitándose esta exclusivamente a la elaboración de canciones –tanto en sus letras como en sus músicas–. De esta manera, si en la mayor parte de sus obras la labor de Silvio consiste en transformar el hieratismo de la letra escrita en realidad sensorial y auditiva mediante las voces complementarias de la garganta y la guitarra, entrelazando así las artes literarias y musicales, a otro número de composiciones –ciertamente considerable y, bajo ningún concepto, negligible– debe añadirse a su vez su fusión con las realidades visuales de lo cinematográfico, tenidas en cuenta desde el mismo momento de la concepción de las canciones. Una apuesta por lo visual que, aunque en un primer momento pudiera parecer sorprendente, se percibe de una manera más natural si se tiene en cuenta el bagaje artístico de Rodríguez. Y es que, antes de siquiera tomar una guitarra –cosa que hizo a los dieciséis años, cuatro años antes de darse plenamente a conocer– o de escribir un verso, el ahora trovador se inclinó en primer lugar por las artes plásticas, una decisión que sostuvo desde sus primeros años en su San Antonio de los Baños natal hasta su marcha a Santiago, donde ejerció como aprendiz de dibujante en la revista satírica *Mella* y se especializó en la elaboración de caricaturas y tiras cómicas. Precisamente, esta tendencia a lo plástico ha generado cierta confusión entre aquellos que han estudiado su obra, especialmente a la hora de identificar sus principales influencias a la hora de escribir –un aspecto que se analizará más adelante–.

Relacionado con este aspecto, también cabe mencionar la presencia de Silvio Rodríguez en los medios digitales –una evolución natural de su afán de contacto con el pueblo–, especialmente mediante su blog *Segunda cita*, activo de 2010 a 2015 y que recoge una gran cantidad de textos firmados por Rodríguez y consistentes en poesías, reflexiones y textos en prosa poética –estos últimos incluso han llegado a ver la luz en forma de libro, publicado este por la editorial *Vigía*–. Una vez más, Silvio se sirve de los soportes a su alcance para aproximarse lo máximo posible al público y ofrecerle su obra, adaptándose a los cambios tecnológicos y sociales de cada época, pero con la intención de no perder su esencia.

2.3. Silvio Rodríguez y la literatura.

Se ha comentado previamente la naturaleza autodidacta de los primeros años creativos de Silvio Rodríguez. A este respecto cabe comentar que, si bien es cierto que musicalmente llegó a recibir una extensa formación posteriormente, este caso no se dio en su vertiente literaria. A este respecto se ha referido el artista en algunas ocasiones, como cuando, preguntado por Martí, ha afirmado que él solo es un mero “depositario” de su poesía, pues asegura que no es “un especialista que haya estudiado exhaustivamente” (Jorge Benítez, «Silvio, Martí y la creación», 1995) la obra de este. Lo mismo ocurre con otras de sus influencias reconocidas por él mismo, como la de Quevedo, cuya existencia afirma conocer por ser este “el protagonista de todos los chistes verdes” de su pueblo, y que solo profundizó en su obra a partir de una solitaria visita a la biblioteca en sus años de adolescencia, a partir de la cual descubrió “la intensidad, por momentos abrumadora, con que trató los temas del amor, la desolación y la muerte” (Canales y Pancani, «Silvio Rodríguez: Simplemente Silvio», 1997). En contacto con la literatura desde niño gracias a la labor pedagógica de su padre Dagoberto –un hombre sin estudios que le leía a su hijo poemas de José Martí, Rubén Darío y Nicolás Guillén–, toda la formación poético-literaria de Silvio corrió por su cuenta y riesgo. En otras palabras, la producción literaria de Rodríguez obedece en mayor medida a una cierta intuición y sensibilidad artísticas que a un extenso conocimiento académico y canónico.

En relación con este aspecto, también resulta preciso mencionar las aspiraciones literarias más convencionales albergadas por el propio Silvio, y que,

aunque principalmente se remontan a sus primeros años, también se han visto expresadas –tímidamente, eso sí– con el paso del tiempo. Así, no puede obviarse el hecho de que el artista escribiera un libro de poemas bautizado como *Horadado Cuaderno N°1* –que le valió una Primera Mención en el Concurso Literario de las FAR, en 1967–, y que continuara su vena exclusivamente poética con otro volumen, *Los héroes privados*, tres años posterior. Evidentemente, a estos dos textos deben añadirse los escritos del artista, ya mencionados, en su blog personal *Segunda cita*, si bien este responde a una llamada más informal. De esta manera, la literatura más tradicional se hace también presente en su obra, además de, por supuesto, en sus influencias a la hora de escribir las canciones que le han dado a conocer. Si bien a este respecto el propio Rodríguez afirma en una entrevista que no distingue entre canción y práctica poética, pues “ambas han tenido el objetivo supremo de la comunicación”, para después mencionar la lírica homérica o a los ya mentados trovadores medievales en contraposición a la musicalización de diversas obras, entre las cuales incluye la de los textos de Alexander Block por Shostakovich o los *Versos libres* de Martí por su colega Pablo Milanés (Canales y Pancani, «Silvio Rodríguez: Simplemente Silvio», 1997). De hecho, el propio Silvio se encargaría de musicalizar textos de poetas como Pablo Neruda o Rubén Martínez Villena.

Como puede intuirse, a esta voluntad literaria la acompaña una curiosidad natural por las distintas formas poéticas y literarias, tanto pasadas como contemporáneas. Si bien algunas de estas son claramente apreciables –como las de, por ejemplo, Martí, Vallejo o la poesía coloquial, que se analizarán con detalle en capítulos siguientes–, no pueden obviarse las conexiones que el trovador cubano ha establecido a lo largo de los años con grandes figuras de su generación y que irremediamente le han influido en su producción artística. Conocidos son sus contactos con figuras como Ernesto Cardenal y sus amistades con Julio Cortázar y Gabriel García Márquez –a quien dedicó la canción *San Petersburgo* muchos años después de que el escritor colombiano le sugiriera en un avión vacío la trama que en ella aparece para convertirla en verso y en música– («Silvio Rodríguez le dedica una canción al Premio Nobel colombiano, Gabriel García Márquez», *El tiempo*, 2009). A este tipo de colaboraciones heterodoxas se une la que realizó con el escritor argentino ganador del Premio Cervantes Ernesto Sabato, cuya aportación consistió en la elaboración de un pequeño texto adjunto al disco *Descartes* del artista cubano. Sin embargo, quizá la amistad que ha desvelado una mayor productividad es la que mantuvo con el poeta salvadoreño Roque Dalton, siendo este el que le dio a conocer la leyenda mitológica de *Unicornio* –uno de sus temas más conocidos– y al que dedica más de una de sus canciones.

El anterior listado de ejemplos hace evidente que la vocación popular del trovador cubano no ha supuesto impedimento alguno para que su obra supere barreras en ocasiones insalvables para acceder a los círculos literarios más elevados, captando así la atención no solo del oyente corriente, sino también de grandes figuras literarias en lengua hispana. A las ya mencionadas palabras de Benedetti –que además considera que el cubano “es un poeta que canta, y más aún: que es uno de los poetas más talentosos de su generación” («Silvio Rodríguez: Simplemente Silvio», 1997)– se unen las de reputados críticos literarios –como el experto flamencólogo y también poeta Félix Grande–, así como las de literatos de la talla de Roberto Fernández Retamar –compatriota de Rodríguez y una fuerte influencia en su producción literaria– o al ya mencionado Ernesto Sabato, que resumiría la figura del trovador con las siguientes palabras:

la canción de Silvio, que ha sido ovacionada en grandes escenarios, pertenece, también, a las plazas de los pueblos, a las universidades, a las fábricas y a las cárceles. [...] Por su calidad humana, Silvio Rodríguez pertenece a esa raza de hombres que, en palabras de Camus, “superan los obstáculos gracias al verbo y a la rebeldía”. Y su poesía, tiene el alto valor que adquiere la tinta cuando es fiel a la sangre. (Sabato, texto introductorio al disco *Descartes* de Silvio Rodríguez, 1998)

5. RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LAS LETRAS DE SILVIO RODRÍGUEZ

Una vez analizada la figura del artista, es preciso estudiar pormenorizadamente los rasgos más característicos de su obra. De estos, se destacarán especialmente aquellos elementos que se nutran de la tradición popular, tanto en su forma como en su contenido.

A este respecto, las letras de Rodríguez se caracterizan precisamente por jugar inteligente y efectivamente con los elementos típicos tanto de la poesía como de las canciones populares. En primer lugar, es necesario señalar la vaguedad del propio concepto concerniente a lo popular, pues esta categoría no se caracteriza ni por una forma concreta ni por unos temas exclusivos (Esteban 9). Sin embargo, la misma naturaleza de los textos permite reconocer ciertos elementos más relacionados con el arte del pueblo que con el de las élites. Así, el artista se sirve de útiles recursos para hacer descender los temas más elevados y acercarlos a esferas más coloquiales, bien sea alejándose de la manera habitual en la que estos son abordados, o reinterpretándolos desde un punto de vista distinto. Esta última práctica también la lleva a cabo con elementos propios de la cultura popular, tratándolos desde una visión distinta, actualizándolos y renovándolos –e incluso, en algunas ocasiones, satirizándolos–.

5.1. La importancia de la guerra: nuevos mitos.

Uno de los elementos más identificables en la producción literaria de Rodríguez reside en su empeño por crear una tradición de mitos cubanos paralela al surgir de la revolución comunista de finales de los años cincuenta. Una renovación que se caracteriza, en primer lugar, por el abandono de lo narrativo para dar paso a lo ideológico –y, consecuentemente, a lo simbólico–.

En la épica silviana no se cuentan gestas detalladamente, sino que se alude a la magnificencia de una ideología, la de la Revolución, que impregna casi toda su obra, cantando pequeñas epopeyas de soldado raso –en algún caso, protagonizadas incluso por él mismo como sinécdoque del pueblo–, o historias alegóricas de nuevos héroes.

Para comprender en su totalidad este rasgo no puede obviarse el hecho de que Silvio fue soldado antes que cantante. Fue en su etapa en el servicio militar obligatorio cuando descubrió la guitarra por primera vez y donde compartió sus primeras canciones. Así, su primer público fueron sus compañeros en el ejército, antes de cumplir veinte años (Díaz Pérez 56). Sin embargo, su relación con las fuerzas armadas de su país se prolongaría más allá de su estancia obligatoria, con episodios fundamentales en su inspiración artística, como su viaje como voluntario al conflicto en Angola, a mediados de la década de 1970, cuando era ya una figura reconocida en el panorama artístico y musical cubano. Esta experiencia supuso un antes y un después en la experiencia compositiva del trovador, que a partir de ese momento adoptará en sus obras un cariz menos intimista y más volcado a la crítica social, un aspecto que prácticamente monopolizaría la temática de sus canciones hasta la década de los noventa.

Esta necesidad de crear nuevas leyendas para el pueblo cubano queda reflejada en uno de los símbolos más recurrentes de la poética silviana: el fuego o calor como representación de la Revolución, y que habitualmente quedan plasmados en imágenes de fundición. Una metáfora particularmente significativa, pues refleja la destrucción de una realidad pasada para la creación de una nueva. Esta imagen aparece en canciones como *Cuando digo futuro*, *Canción del elegido*, *El tiempo está a favor de los pequeños*, *En el jardín de la noche*, *Fusil contra fusil*, *Hay quien precisa*, *Me acosa el carapálida*, *No hacen falta alas*, *Si tengo un hermano*, *Testamento* o *Un hombre se levanta*, entre otras muchas.

Por otro lado, esta vocación reformadora de lo épico implica también la introducción de nuevos héroes dignos de protagonizar los mitos modernos que el trovador propone.

La mayoría de ellos, como puede intuirse, son figuras relevantes de la Revolución Cubana. Así, el Che Guevara se erige como la principal figura épica del imaginario silviano, ejerciendo como eje central de canciones como la explícita *América, te hablo de Ernesto*, *Hombre* –escrita por el vigésimo aniversario de la muerte del guerrillero, en 1987– o la más reciente *Tonada del albedrío*, entre muchas otras más. Además, otras figuras relevantes de la Revolución han protagonizado también algunas canciones del trovador, como el revolucionario Abel Santamaría –protagonista de *Canción del elegido*, una de las canciones más reconocidas del artista, y hermano de Haydée, también

revolucionaria y una de las figuras más importantes en el desarrollo de la carrera artística de Rodríguez–, Fidel Castro –al que, curiosamente, Silvio solo dedica una canción, *El necio*, una arrebatada defensa de la Revolución y de sí mismo en uno de sus momentos más delicados con la inminente llegada del nuevo milenio–, o el precursor José Martí –que, aunque su sombra poética planea incesante sobre toda la producción silviana (como se comentará más adelante), también es receptor de elogios más directos en canciones como *Soy de donde hay un río* o *Citas con ángeles*–.

Sin embargo, tampoco pueden olvidarse las personalidades extranjeras que Rodríguez también introduce en su imaginario poético a modo de auténticos modelos de conducta, dignos de imitación. Así, al poeta salvadoreño Dalton –héroe en *El tiempo está a favor de los pequeños* y destinatario de la archiconocida *Unicornio*– se unen figuras como Sandino o Bolívar, “espectros” de revolución junto al Che en *Canción urgente para Nicaragua* (Rodríguez, *Unicornio*, 1980). Otras grandes figuras políticas citadas por Rodríguez son Martin Luther King o Salvador Allende, que se entremezclan en su obra con personajes tan dispares como John Lennon –que coincide con las dos anteriores, así como con Martí, Giordano Bruno y Federico García Lorca, en la ya mentada *Citas con ángeles*, y también es mencionado en otras canciones como *Quién fuera*– o Violeta Parra –a la que dedica su *Carta a Violeta* y a la que también alude en *Quién fuera*–. Como puede apreciarse, los héroes silvianos abarcan un amplio espectro de ámbitos de influencia, desde lo político a lo poético –convergiendo ambos aspectos singularmente en algunas figuras, como Martí o Dalton–. Un aspecto que refuerza esa sensación de que ambos términos son sinónimos en la mente del artista. A fin de cuentas, suyas son las palabras en las que afirma que “el trovador no es más que el revolucionario con guitarra” (Díaz Pérez 130).

Como puede intuirse, esta renovación temática comporta a su vez una modificación formal del género. Así, Rodríguez no solo abandona la vocación narrativa para centrarse en las epopeyas espirituales y simbólicas de sus héroes, sino que también renuncia a las estructuras épicas tradicionales para adentrarse en dos sendas distintas: por un lado, recurre con frecuencia al verso libre, siguiendo así las tendencias poéticas de su época, y se sirve de estas para apelar directamente al oyente y hacer a este partícipe de su relato, imitando el estilo de los poetas coloquiales; por otra parte, en otras canciones el trovador asume las formas más intrínsecamente populares, dejando de lado el verso de arte mayor, característico de la poesía épica, para comunicar su mensaje. En ambos casos converge una misma idea: en Rodríguez, el héroe no está

separado del pueblo ni es ajeno a él, sino que está presente, interpeándolo constantemente. El mito nunca deja de serlo, pero, aun en las alturas, sigue siendo accesible para el pueblo que le sigue. Aunque en realidad, una conclusión plausible supondría afirmar que, si bien las canciones de Silvio identifican ciertos modelos de conducta deseables en algunos individuos destacados, el verdadero héroe al que el trovador canta no es otro que el pueblo mismo, actor principal de la vasta mayoría de su repertorio.

En *Canción para mi soldado* (Rodríguez, *Tríptico Vol. III*, 1976) ya pueden advertirse gran parte de las características descritas anteriormente:

Si caigo en el camino
hagan cantar mi fusil
y ensánchenle su destino
porque no debe morir.

Si caigo en el camino, 5
como puede suceder,
que siga el canto mi amigo
cumpliendo con su deber.

La muerte pone un silbido
en los oídos del hombre, 10
canto que no tiene nombre,
canción que busca su trino,
cumple en la selva destino
simple de hombre militante,

el turno de los instantes 15
de su verdadera suerte
como me manda la muerte,
con su palabra quemante.

Si caigo en el camino
hagan cantar mi fusil 20
y ensánchenle su destino

porque no debe morir.

Si caigo en el camino,

como puede suceder,

que siga el canto mi amigo

25

cumpliendo con su deber.

Canción para mi soldado

es la que quiero cantar

y con ella confesar

que es un canto enamorado

30

porque la canta el de al lado,

el de ayer, el de después.

Canción que nació una vez

que se navegaba el mundo

cuando elegimos el rumbo

35

bajo la estrella del Che.

Si caigo en el camino

hagan cantar mi fusil

y ensánchenle su destino

porque no debe morir.

40

Si caigo en el camino,

como puede suceder,

que siga el canto mi amigo

cumpliendo con su deber.

Ya en la presentación formal se intuye un cambio de paradigma, pues está constituida por estructuras marcadamente populares. La canción presenta una combinación de estrofas de ocho versos con otras estrofas en forma de décima, todas ellas compuestas a su vez por versos octosílabos –de hecho, las estrofas de ocho versos, al presentar una estructura de rima ababacac en asonante, suponen una adaptación de la copla de arte mayor al estilo menor, una clara prueba del giro hacia lo popular que adopta el trovador–.

Respecto a la focalización, resulta evidente el hecho de que el yo poético no se identifica intrínsecamente con el autor, sino que este abandona su identidad individual para dar paso a la voz del pueblo, que es la que verdaderamente canta los versos escritos –algo, por otra parte, muy frecuente en la producción artística de Rodríguez–. Así, la canción parece ser entonada por un soldado cualquiera, que exhorta a sus compañeros de batalla a continuar el canto en el caso de que él caiga en el combate, pues la lucha y la solidaridad son lo verdaderamente relevante. Esta idea queda claramente reflejada en los versos que describen la canción como “un canto enamorado / porque la canta el de al lado”, renunciando así el artista a cualquier mérito por su composición.

Por otro lado, no puede obviarse la mención al Che en la penúltima estrofa. Si bien esta pudiera parecer menor, da buena cuenta de la concepción que las letras de Silvio ofrecen sobre los referentes a los que estas mismas aluden. En una primera lectura, la aparición del Che en clave tan legendaria –“bajo la estrella del Che”– parece sugerir en su figura cierta aura majestuosa y mitificada. Sin embargo, si se tiene en cuenta la indumentaria del revolucionario –y, sobre todo, su característica gorra–, la interpretación del verso pierde unos cuantos metros de altura: el hombre que en un principio se hallaba en lo alto de la bóveda celeste termina aterrizando al frente del pelotón revolucionario. El Che es un líder, sí, pero todavía ligado al pueblo.

En cuanto a las imágenes empleadas, resulta particularmente reveladora la que encierran los dos primeros versos de la obra. Que el trovador asocie al fusil con el canto no resulta baladí, pues asocia la guerra con la actividad que más valora, su vocación como artista. Una idea que solo se reforzará en los versos siguientes, haciendo del fusil y de la voz realidades sinónimas –nótese cómo resulta tremendamente complicado distinguir si esa exhortación a que su compañero continúe su “canto” se refiere a la propia canción en sí misma o a la lucha armada–. De este modo, el artista establece la guerra y el canto como empresas especulares cuyo culmen recae en esa “palabra quemante” pronunciada por la muerte, anunciadora de la revolución y que, en última instancia, solo puede ser pronunciada por el pueblo mismo.

Sin embargo, *Canción del elegido* (Rodríguez, *Al final de este viaje*, 1969) constituye quizá el ejemplo más paradigmático del quehacer silviano respecto a las figuras que el trovador considera dignas de leyenda:

Siempre que se hace una historia
se habla de un viejo, de un niño o de sí.
Pero mi historia es difícil,
no voy a hablarles de un hombre común.
Haré la historia de un ser de otro mundo, 5
de un animal de galaxia.
Es una historia que tiene que ver
con el curso de la vía láctea.
Es una historia enterrada,
es sobre un ser de la nada 10

Nació de una tormenta,
en el sol de una noche,
el penúltimo mes.
Fue de planeta en planeta,
buscando agua potable; 15
quizás buscando la vida
o buscando la muerte
—eso nunca se sabe—;
quizás buscando siluetas
o algo semejante 20
que fuera adorable
o por lo menos querible,
besable, amable.

Él descubrió que las minas
del Rey Salomón 25
se hallaban en el cielo
y no en el África ardiente,
como pensaba la gente.
Pero las piedras son frías

y le interesaban 30

calor y alegrías.

Las joyas no tenían alma,

sólo eran espejos,

colores brillantes.

Y al fin bajó hacia la guerra 35

(perdón: quise decir a la tierra)

Supo la historia de un golpe,

sintió en su cabeza

cristales molidos,

y comprendió que la guerra 40

era la paz del futuro.

Lo más terrible se aprende enseguida

y lo hermoso nos cuesta la vida.

La última vez lo vi irse

entre humo y metralla, 45

contento y desnudo.

Iba matando canallas

con su cañón de futuro.

En primer lugar, es preciso destacar el empleo del verso libre, con presencia de rimas que no siguen patrón alguno, así como la diversidad estrófica del texto –la primera comprende diez versos, las dos siguientes trece y la última doce–. De esta manera, rompiendo tanto el esquema métrico como el estrófico, Rodríguez desmarca su canción de la tradición épica en español. Un aspecto que ya hace patente en los primeros cuatro versos del texto.

En relación con lo anteriormente comentado, cabe destacar el carácter eminentemente comunicativo de la canción, reflejado precisamente en esa apelación al público presente en el cuarto verso, y reforzando así –a pesar del uso dislocado del lenguaje en algunos pasajes– el deseo de transmisión por parte del artista en su empeño de incluir al héroe, protagonista de su epopeya, en el acervo colectivo. Sin embargo, la historia que el yo poético narra no se asemeja en absoluto al modo de los antiguos juglares, pues explica el relato del

héroe de un modo casi hermético. Esto es debido principalmente al cargado lenguaje simbólico en el que se apoya el relato, así como a la extendida presencia de paradojas a lo largo de la canción—un recurso heredado de la poesía vallejiana, como se verá más adelante—. De esta manera, lo histórico —tanto en su sentido estricto como en uno más amplio— pasa a un segundo plano, cediendo el foco del relato a la presentación emocional e ideológica del protagonista de la canción.

Respecto a este personaje, resulta interesante observar cómo este, si bien es presentado de una manera legendaria al nacer “de una tormenta, / en el sol de una noche, / el penúltimo mes”, va descendiendo progresivamente de sus peripecias galácticas para terminar “matando canallas / con su cañón de futuro”. El héroe clásico, de origen mitológico y ubicado en lo más alto, termina guerreando en la Tierra, en un estado de completa desnudez —y, por tanto, de transparencia—, armado —un aspecto que, como ya se ha comentado, es paradójicamente positivo en el imaginario silviano—, y herido —en un sentido paradójico del término— por esos “cristales molidos” que nacen de la Revolución Cubana. Además, el héroe solo es conmovido por ese “calor” revolucionario, frente a la frialdad de las piedras preciosas, que no generan en él ningún tipo de emoción. La gradación presente al final de la segunda estrofa —en la que él busca algo “adorable”, “querible”, “besable”, y finalmente “amable”— resume a la perfección el carácter mundano —y por tanto alcanzable— de este nuevo héroe que Silvio Rodríguez propone, cuyo nombre —hecho notable— no es mencionado en ningún momento.

5.2. La mitología y el folklore como fuentes de inspiración.

Intrínsecamente relacionado con el apartado anterior, en algunas canciones de Silvio Rodríguez puede advertirse un empleo recurrente de elementos mitológicos, llegando en algunos casos a ser estos auténticos protagonistas de las canciones en las que aparecen. Sin embargo, es preciso realizar una distinción entre las dos vertientes principales que caracterizan su uso en el imaginario silviano. Por una parte, el autor se sirve en algunas composiciones de la mitología canónica: de la procedente de la tradición griega, como en el caso de su canción *Casiopea*; de la árabe, con referencias a los cuentos de *Alí Babá y los cuarenta ladrones* y *Simbad el marino* en su canción *Quién fuera*, pertenecientes al clásico *Las mil y una noches* —muy arraigado, a su vez, en la cultura occidental—; y la medieval, con referencias tan cristalinas como el *Camelot* que da nombre a uno de sus temas más recientes, y al que

invierte su valor simbólico para acabar convirtiéndolo en una crítica al sistema capitalista.

Sin embargo, las referencias mitológicas más relevantes en la producción artística del trovador nacen del acervo indígena latinoamericano. Mención especial merece la fascinación profesada por Rodríguez por la cultura precolombina náhuatl, a la que alude con referencias a seres míticos como el Quetzalcóatl, serpiente emplumada considerada la divinidad principal prehispánica, a la que equipara, en una reivindicación de lo latinoamericano ante el mundo, con algunas de las más importantes figuras religiosas del resto del mundo, pues afirma en su canción *Escaramujo* (Rodríguez, *Rodríguez*, 1993):

[...]

soy Mahoma, soy Lao-Tsé,
soy Jesucristo y Yahvéh,
soy la serpiente emplumada,

[...]

Las costumbres náhuatl también se hacen presentes de una manera muy notoria en su canción *Mariposas* (Rodríguez, *Mariposas*, 1972), en la que el cantautor rescata la creencia de esta cultura en la que estos animales “simbolizaban el alma de los guerreros que, habiendo caído en combate, regresaban a la tierra en esa forma colorida y hermosa para embellecer la vida de los hombres” (Díaz Pérez 140). En el texto, Silvio se apropia de este significado y lo aplica a la pérdida de un amor pasado, asumiendo el animal alado un nuevo valor simbólico: el de la nostalgia, el de la añoranza. Otro ejemplo claro de la aparición de este mito precolombino se da en la canción *El papalote* –que será analizada en un apartado posterior–, aunque esta vez asociado a la infancia, pues el juguete que da nombre al texto es, a su vez, la adaptación al castellano del término náhuatl para designar a los ya mencionados insectos alados.

Este mito en particular es una vez más recuperado por el artista en su texto *La resurrección* (Rodríguez, *Silvio en Chile*, 1988):

Con polvo del arauco,
con piedra del azteca,

con sangre del esclavo

es la resurrección

que enciende mariposas

5

y las arroja al viento,

que da al volcán su toca

y al trueno su canción.

El sol ha sido izado

por sus primeros sueños,

10

que aúllan despertando

por la convocación.

El polvo con el polvo,

la piedra con la piedra

se juntan como rostros

15

y surge la ciudad.

La antigua cordillera

dibuja el sortilegio

y al viento va, afilando

cantando libertad.

20

Retornan los guerreros

al grito de la tierra.

De nuevo la leyenda

se hace realidad.

De polvo sin mentiras,

25

de piedras con entrañas

sabiendo que la vida

es dura como es,

los muertos no equivocan

su cita con el alba:

30

los muertos tienen bocas

y corazón y pies.

Los muertos han llegado,
el tiempo los convoca.

Los muertos son estrellas
que no tienen revés.

35

Con ecos de Pablo Neruda y su *Canto general*, en este texto Rodríguez recupera el símbolo de las mariposas, pero a su valor nostálgico –siguen evocando el alma de los que ya no están– le añade un matiz reivindicativo y revolucionario –nótese cómo la resurrección “enciende mariposas”, combinando la última imagen con el símbolo ya mencionado de lo ignífugo para representar el afán revolucionario–. Esta resurrección no puede darse sin la unión del pueblo latinoamericano, pues se cimenta en el polvo araucano chileno y en la piedra azteca mesoamericana. Es este sentido –el de la unión de los pueblos–, el que verdaderamente lleva a Rodríguez a emplear recursos mitológicos, ya sean estos de distintas regiones americanas o de culturas transoceánicas.

Para concluir el análisis de lo mitológico en Silvio Rodríguez es preciso mencionar el ser mítico más conocido de toda la obra silviana y en el que, singularmente, convergen las dos líneas de acción previamente señaladas a la hora de abordar la mitología por parte del artista: el unicornio que da nombre a uno de sus temas más famosos. Aunque el origen del mito se debe al trasvase cultural europeo, la leyenda particular que inspiró a Rodríguez tiene su ubicación en las montañas de El Salvador. Revelada al trovador por el ya mencionado Roque Dalton –oriundo de la zona, y al que Rodríguez dedica la canción–, los habitantes de los territorios montañosos del país cuentan que allí habita uno de estos seres mitológicos, caracterizado además por su intenso color azul. De esta manera, lo mesoamericano y lo hispánico se dan la mano en *Unicornio* (Rodríguez, *Unicornio*, 1981), una canción que fue objeto de múltiples hipótesis a lo largo de los años hasta que el propio autor desveló que trataba del miedo que sufre el artista a perder la inspiración, simbolizada esta por el animal equino (Díaz Pérez 155).

Relacionado con los dos aspectos previamente mencionados en este trabajo, es igualmente destacable la incidencia de las historias pertenecientes al acervo cultural cubano en la literatura silviana. En consonancia con la actitud reflejada por el autor ante las otras fuentes mentadas que le han servido de inspiración, la aparición de estos cuentos populares debe leerse a través de una potente intención reinterpretativa de estos por parte del autor. Así, al mencionar estos relatos en sus canciones, Silvio Rodríguez se dedica principalmente a

Así, en la poesía del trovador cubano se establecen de manera orgánica una serie de correspondencias entre los tres planos temporales existentes. Para Rodríguez, el pasado es “el odio, la muerte, lo viejo y cuando el pasado logra coexistir con el presente, se convierte en rezago”; el presente “entraña muy claramente la idea de la creación, y define una época abocada en la formación de una sociedad y un hombre nuevos”, y el futuro “es la promesa cumplida, el mejoramiento humano, las maravillas anunciadas” (Rodríguez y Morales Alemany 9).

Estas tres ideas quedan perfectamente reflejadas en *Cuando digo futuro* (Rodríguez, *Causas y azares*, 1969), una canción en la que se condensan los cimientos de los ideales políticos, artísticos y estéticos de Silvio para subrayar la idea ya mencionada de que para el artista estos constituyen una misma entidad:

Te convido a creerme

cuando digo futuro.

Si no crees mi palabra

cree en la angustia de un grito,

cree en la tierra,

5

cree en la lluvia,

cree en la savia.

Te convido a creerme

cuando digo futuro.

Si no crees en mis ojos,

10

cree en el brillo de un gesto,

cree en mi cuerpo,

cree en mis manos

que se acaban.

Hay veinte mil buenas semillas

15

en el valle desde ayer.

Hay restos de desesperados,

hay el hombre y su mujer.

Los hierros se fundieron ya.

Hay la paciencia y queda más. 20

Hay un país de roca en ruinas

bajo otro país de pan.

Hay una madre que camina

codo a codo con su clan.

Los hierros se fundieron ya, 25

hay la paciencia y queda más.

Hay cuatro niños ahora mismo

sonriendo en una playa,

y en la trastienda de una bala

un militar que no ha dormido. 30

Y aquella misma muchachita

vuelve a recortar su saya

(es importante desde un niño

hasta el largo de un vestido).

Los hierros se fundieron ya, 35

hay la paciencia y queda más.

Yo te convido a creerme

cuando digo futuro.

A la hora de analizar el texto, resulta evidente destacar, por encima de cualquier otro rasgo formal, los tiempos formales empleados por el trovador. Así, resulta particularmente interesante observar cómo, a pesar de desempeñar un rol fundamental en la canción –dándole nombre, ni más ni menos–, el tiempo futuro no es empleado en ningún momento. Sin embargo, en todo momento se intuye su presencia y su importancia, relacionándolo inmediatamente con el reino de la fe al convidar el yo poético –que puede ser Rodríguez o incluso el propio pueblo a suerte de voz popular (Rodríguez y Morales Alemany 12)– a que su interlocutor le crea. De todas maneras, no puede obviarse el hecho de que la voz

cantante plantee una paradoja importante: el futuro solo se dice en presente, por lo que el primero solo podrá ser construido desde la inmediatez del ahora.

En este sentido, en contraposición a la ausencia de verbos en tiempo futuro, el presente impera durante toda la canción, y es empleado constantemente en oraciones extrañas características de un lenguaje dislocado –una herencia recibida claramente de los versos de Vallejo, como se analizará más adelante–. Así, la esperanza del futuro se expresa en versos como “Hay veinte mil buenas semillas” –representando las semillas ese valor de futuro, pues entonces serán plantas que den fruto–, “Hay una madre que camina / codo a codo con su clan” –aludiendo indirectamente, con el término “madre”, a una realidad de presente y de futuro: los hijos que serán hombres– o “Hay cuatro niños ahora mismo / sonriendo en una playa” –en este último, la sensación de presente se refuerza con la presencia del adverbio temporal, unido a la imagen del futuro por antonomasia: los niños.

Por otra parte, el pasado también puede encontrarse entre los versos de la canción, aunque de una manera puntual. De hecho, este tiempo verbal solo figura en un verso –aunque este se repite en diversas ocasiones–: “Los hierros se fundieron ya”. Como ya se ha comentado anteriormente, el verbo fundir adopta en la lírica silviana una simbología muy relevante, pues implica la creación de una realidad nueva, hermanando al frío pasado con el ardiente presente. Así, el único verbo en pasado de toda la canción alude a un acto de destrucción y de creación. Además, resulta sugerente analizar cómo Rodríguez lo yuxtapone al adverbio temporal “ya”, circunscrito a la realidad temporal del presente. Así, el pasado deja paso al presente –que a su vez se encargará de construir el futuro–, cediéndole su papel antes incluso de que finalice el verso en el que aparece. De esta forma, si bien es cierto que el pasado no aparece de una manera tan negativa como en otras letras de Silvio Rodríguez, sí puede advertirse cierta animadversión hacia este, reforzada por otros elementos a los que se hará referencia a continuación.

Por supuesto, las referencias en estos versos al plano temporal no se circunscriben únicamente a los tiempos verbales o a los adverbios temporales, sino que también pueden hallarse prestando atención al valor semántico de las palabras que en ellos aparecen. Así, como figuras de futuro se hallan los ya mencionados niños, así como las semillas e incluso la paciencia pues, aunque esta opere en el presente, siempre se ve recompensada en el futuro. Respecto al pasado, este se encuentra en esas manos que se acaban en la segunda

36

JUAN AGUSTÍN MONTÓN VELASCO

no es al cuerpo al que le quiere dar:
en ese puño va el odio a una idea
que lo agrede, que lo hace cambiar.

20

Cuando lo quieto se siente movido
todo cambia de sentido.

Y en la medida en que todo acelera
sigue cambiando la esfera.

30

Siempre tendré un enemigo
con el semblante arrugado
y más cansado que yo.

El que al largo de su sombra
quiera cortar la medida
de cada revolución.

35

Y ya se dijo que es más grande,
que el más grande de nosotros.

Y ya se dijo que se hace
para otros.

40

Como resulta evidente, el pasado adquiere un papel marcadamente antagónico, ejerciendo de muerte y asesino tanto del propio Rodríguez como de la revolución. Sin embargo, al igual que en *Cuando digo futuro*, el pasado no actúa en el plano temporal que por lógica le correspondería –cosa que sí hace en otras canciones del cantautor–, sino que se circunscribe en el tiempo presente de acuerdo con los tiempos verbales que describen sus acciones. Así, a diferencia del efecto esperanzador del futuro en la otra canción analizada, en *Nunca he creído que alguien me odia* el pasado actúa como tormento, como rémora del yo poético, y como causa última de su final. Una causa que, efectivamente, procede de un tiempo superado, como reflejan los últimos cuatro versos.

Por otra parte, Silvio se muestra diáfano en la proyección de su concepción del pasado al asegurar que jamás podrá perdonarle su “amor con el provenir”. Así, Rodríguez establece como antitéticos ambos planos temporales: mientras uno es merecedor de su amor, el otro será el que termine con él, lleno de odio. Además, desde un punto de vista léxico, su enemigo mortal se hace muy presente en el poema a través de referencias a la hora que le ha de llegar, que a su vez se relaciona con términos asociados a la violencia –asesinos, verdugos, etc.– Esta asociación entre pasado y violencia presenta su culminación al combinarlos la voz del yo poético, que afirma: “Siempre tendré un enemigo / con el semblante arrugado / y más cansado que yo”. Resulta particularmente interesante cómo los versos comienzan con un adverbio temporal que indica eternidad, así como el empleo del tiempo futuro para referirse a lo pretérito. De esta manera, en el poema se refleja la idea de que el pasado es, en definitiva, imposible de superar.

5.5. Los distintos significados del amor. La figura de la mujer.

En este apartado se trata el que es, sin duda, el elemento temático principal que vertebra toda la obra artística de Silvio Rodríguez: el amor, tratado “en toda la extensión semántica de la palabra y también en su significado más estrecho del viejo asunto entre dos” (Rodríguez y Morales Alemany 22). Y es que el cantautor cubano se caracteriza por no hacer distinciones en los tipos de amor que profesa. El ser amado, la patria, la Revolución, la familia, las amistades... Todos ellos participan de un sentimiento que aglutina a todas las relaciones que el yo poético establece. En este sentido, la pasión amorosa no es una experiencia alienante ni individual, sino colectiva, un fenómeno que el artista comparte con aquellos que le rodean, tanto en la dicha como en la desgracia. Por ello, no sorprende que en canciones de raigambre más sentimental también se introduzcan temáticas tan variadas como la denuncia social, la exaltación patriótica o el fervor revolucionario. En el libro *Silvio: que levante la mano la guitarra* se resume esta idea perfectamente:

el amor está de una manera u otra en todas las canciones tuyas. 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. (Casaus 27)

Sin embargo, aunque el amor silviano opere en todos los aspectos de la vida, su interacción con las distintas realidades de esta varía según el objeto de su sentimiento. Un claro ejemplo de ello es la interrelación que el autor crea entre el sentir amoroso y la muerte, presente en canciones como *El viento eres tú* (Rodríguez, Domínguez, 1965), *Con diez años de menos* (Rodríguez, Rabo de nube, 1977) o *Emilia* (Rodríguez, Inéditas, 1967). En la primera es el amor el que muere, en la segunda el enamorado mata por amor y en la tercera es él mismo el que agoniza por su culpa. Sin embargo, esta presencia de la muerte desaparece en aquellas canciones en las que Silvio le canta a Cuba o a aquellos héroes ya mencionados anteriormente, en los que la muerte desaparece ante el esplendor de la vida –como queda claro, por ejemplo, en la ya analizada *Canción del elegido*–.

Un ejemplo claro de esta hibridación de distintos amores se aprecia claramente en dos canciones: *Madre* (Rodríguez, *Antología GES-ICAIC Vol. II*, 1970) y *Te doy una canción* (Rodríguez, *Mujeres*, 1970). La primera versa:

Madre, en tu día
no dejamos de mandarte nuestro amor.
Madre, en tu día
con las vidas construimos tu canción.

Madre, que tu nostalgia	5
se vuelva el odio más feroz.	
Madre, necesitamos	
de tu arroz.	
Madre, ya no estés triste,	
la primavera volverá,	10
madre, con la palabra	
libertad.	
Madre, los que no estemos	
para cantarte esta canción,	

madre, recuerda

15

que fue por tu amor.

Madre, en tu día,

Madre Patria y Madre Revolución,

madre, en tu día,

tus muchachos barren

20

minas de Haiphong.

Como resulta evidente, en esta canción Rodríguez juega con el significado de la palabra 'madre', desvelando finalmente que se refiere a la patria cubana y no a su progenitora. Adoptando un tono casi infantil para hacerlo más verídico, este juego se intuye deliberado especialmente por la sucesión de temas que va introduciendo el escritor a lo largo de la canción, comenzando con los más cotidianos y domésticos como el arroz, y concluyendo con una referencia a la guerra de Vietnam –en la que Cuba participó enviando voluntarios–, episodio histórico muy tratado en la obra de Silvio Rodríguez. Así, si bien es cierto que el amor romántico no aparece en ningún momento de la canción, resulta interesante observar el vínculo que el poema establece entre el amor materno-filial y la pasión patriótica. Un hecho aún más resaltado si se tiene en cuenta la situación concreta en la que el trovador cubano compuso la canción, pues lo hizo el día de la madre mientras se hallaba de gira por la Unión Soviética (Fernández y Esteban, 372). Al hallarse lejos de su hogar en una fecha tan señalada, a Rodríguez no se inspiró en la relación que le une con su madre carnal –como habría sido lógico si se hubiera regido por el calendario–, sino en su fortísima identificación con su nación. Así, Silvio canta a su patria en el que él considera que es su día, que no es el de la fiesta nacional, sino el de la madre, con lo que establece una relación mucho más estrecha, comprometida y cercana con su país.

En *Te doy una canción* sí que puede apreciarse una mayor amalgama de los distintos tipos de amor presentes en la obra silviana, tal y como rezan sus versos:

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 cómo pasa el tiempo,

5

que de pronto son años,

sin pasar tú por mí, detenida.

Te doy una canción si abro una puerta

y de las sombras sales tú.

Te doy una canción de madrugada,

10

cuando más quiero tu luz.

Te doy una canción cuando apareces

el misterio del amor.

Y si no lo apareces no me importa:

yo te doy una canción.

15

Si miro un poco afuera me detengo:

la ciudad se derrumba y yo cantando.

La gente que me odia y que me quiere

no me va a perdonar que me distraiga.

Creen que lo digo todo,

20

que me juego la vida,

porque no te conocen ni te sienten.

Te doy una canción y hago un discurso

sobre mi derecho a hablar.

Te doy una canción con mis dos manos,

25

con las mismas de matar.

Te doy una canción y digo Patria

y sigo hablando para ti.

Te doy una canción como un disparo,

como un libro, una palabra, una guerrilla:

30

como doy el amor.

Como puede observarse, en esta canción continúa ese juego de la dualidad: parece dirigirse a una enamorada, pero en la última estrofa deja claro que Patria y ella son sinónimos. Con el amor compone una canción y reflexiona sobre la naturaleza de esta –un tema recurrente en Silvio–; con ella, toma la palabra y reivindica su derecho a alzar la voz al hacer “un discurso” sobre su derecho a hablar; con ella también mata al entregarla “como un disparo” –y enriquece “como un libro”–. En definitiva, el amor vertebra todas las acciones del yo poético, estableciendo una sinonimia no solo entre los términos más concretos de “patria” y “mujer”, sino también entre los abstractos “amor” y “deber”, pues para Rodríguez constituyen la misma realidad.

Este análisis sobre el amor lleva irremediabilmente a diseccionar otro de los pilares fundamentales de la literatura silviana: la figura de la mujer, cuya concepción en el imaginario del trovador cubano dista mucho de la imagen femenina presente en la tradición popular. En las letras de Silvio, la mujer adopta un rol dominante e independiente, liberada de todo juicio moral paternalista y abierta a la experimentación sexual –aunque, en algunos casos, sigue adoptando ese papel destructor e hiriente tan característico del acervo popular, como en el caso de la archiconocida *Ojalá*–. Esta concepción de la figura femenina queda fielmente reflejada en la canción *Eva* (Rodríguez, *Oh melancolía*, 1987):

Eva no quiere ser para Adán
la paridora pagada con pan.
Eva prefiere también parir,
pero después escoger dónde ir.
Por eso adquiere un semental
y le da uso sin dudas normal.
Eva cambió la señal.

5

Eva sale a cazar en celo.
Eva sale a buscar semilla.
Eva sale y remonta vuelo.
Eva deja de ser costilla.

10

Eva no intenta vestir de tul:

Eva no cree en un príncipe azul.

Eva no inventa falso papel:

el fruto es suyo, con padre o sin él. 15

Eva se enfrenta al qué dirán

firme al timón, como buen capitán

y encoge hombros a Adán.

Eva sale a cazar en celo.

Eva sale a buscar semilla. 20

Eva sale y remonta vuelo.

Eva deja de ser costilla.

Como puede advertirse, en esta canción Silvio Rodríguez toma una vez más elementos de la tradición popular para así reinterpretarlos y dotarlos de un nuevo significado. La contundencia de los dos primeros versos da buena cuenta de ello: tomando dos figuras de la historia bíblica como son Adán y Eva, Rodríguez invierte sus roles haciendo aparecer en su canción a la mujer en primer lugar. Una inversión que continuará al asumir ella los roles históricamente asignados a los hombres –como cazar– para dejar de ser “la paridora pagada con pan” –una selección léxica que distancia aún más al relato silviano de las Sagradas Escrituras–. Así, en el imaginario silviano, Eva “deja de ser costilla” para establecerse como una figura de poder, reivindicativa –“encoge hombros a Adán”– y autosuficiente. Por último, también cabe destacar la presencia de otros elementos pertenecientes a la cultura popular, como la manifiesta referencia al “príncipe azul”, o la más subrepticia mención al vestido de tul, atuendo con el que se visten las muñecas en diversas canciones infantiles latinoamericanas como “Tengo una muñeca vestida de azul”.

Otro ejemplo característico de la mujer en Silvio Rodríguez se da en su canción *La familia, la propiedad privada y el amor*:

El derrumbe de un sueño,

algo hallado pasando,

resultabas ser tú.

Una esponja sin dueño,
un silbido buscando, 5
resultaba ser yo.

Cuando se hallan dos balas
sobre un campo de guerra
algo debe ocurrir
que prediga el amor. 10

De cabeza hacia el suelo
una nube vendrá
o estampidas de tiempo
los ojos tendrán.

Fue preciso algo siempre, 15
y no fue porque 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. 20

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 25
que vienen aquí.

Qué dirían las ventanas,
tu madre y su hermana
y todos los siglos de colonialismo español,
que no en balde te han hecho cobarde. 30
Qué diría Dios

si amas sin la Iglesia

y sin la ley.

Dios, a quien ya te entregaste en comunión.

Dios, que hace eternas las almas de los niños 35

que destrozarán las bombas y el napalm.

El derrumbe de un sueño,

algo hallado pasando,

resultabas ser tú.

Una esponja sin dueño, 40

un silbido buscando,

resultaba ser yo.

Busca amor con anillos

y papeles firmados.

Y cuando dejes de amar 45

ten presentes los niños.

No dejes tu esposo

ni una buena casa.

Y si no se resisten,

serruchen los bienes, 50

que tienes derecho también.

Porque 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. 55

En esta canción, aparte de apreciarse claramente los distintos tipos de amor silvianos –la violencia de las balas de amor, el amor romántico y erótico, etc.–, puede advertirse claramente el tono de crítica social en el que el yo poético exhorta a la mujer a la que se dirige para que se rebele y ocupe el rol social que verdaderamente le pertenece en un despertar tanto social como moral y físico – resumido en la idea de amar “sin la Iglesia y sin la ley”–, mezclado este además con mensajes cargados de significados políticos y religiosos. En esta pieza, a

diferencia de la anterior, se percibe de manera clara el tono amargamente irónico con el que el yo poético alude a su interlocutora –siguiendo la estela de la poesía conversacional, como se verá más adelante–, refiriéndose en clave negativa a todo aquello que tenga que ver con el pasado –que abarca desde el ayer al colonialismo español–. De carácter claramente moralizante, la canción busca animar a la mujer a romper con todos los estamentos que, a juicio del trovador, constriñen la libertad de esta –la Iglesia, la clase social, la herencia cultural y los roles de género– para así establecerse en una nueva posición empoderada que le permitan disfrutar de su independencia intelectual, económica y sexual.

6. LAS INFLUENCIAS DE SILVIO

Como ya se ha mencionado en apartados anteriores, la voluntad de Silvio Rodríguez de transmitir al público un mensaje claro y comprensible sirviéndose de referencias comunes –es decir, mediante elementos de la cultura popular– no le excluye de nutrirse de fuentes literarias más propias de la tradición culta. Todo lo contrario. De hecho, en consonancia con el quehacer literario de contemporáneos suyos como Cortázar o Carpentier, el trovador cubano destina sus esfuerzos en acercar la alta cultura a las clases populares, en un intento de convertir en masivo la tradición literaria y artística más elitista. Y, ayudado en cierta manera por la disciplina a la que dedica su obra, puede afirmarse que Rodríguez lo logra con mayor éxito que los nombres ya mencionados. Sus musicalizaciones de las obras de algunos de los poetas más importantes del siglo –véase Neruda, Martí o Miguel Hernández, como él mismo afirma en una entrevista–, así como las de otros menos conocidos –como su admirado compatriota Rubén Martínez Villena (Rodríguez, *Entrevista con Silvio Rodríguez «Entre gigantes»*, 2014)– han llegado a oídos de personas que, de otra manera, jamás habrían oído hablar de aquellos poemas.

Por otra parte, esa aproximación entre lo culto y lo popular también se da, naturalmente, en sus propias composiciones. En las letras de Rodríguez pueden percibirse claramente las fuertes influencias que ejercen sobre él sus principales referentes estéticos y poéticos, en un esfuerzo también por destacarse como autor de culto, y no solo como mero producto de entretenimiento pasajero, motivado precisamente por ese compromiso adquirido con el pueblo. En un acertado pasaje de su artículo dedicado a la figura del trovador, Fernando Araújo Vélez afirma:

Martí lo llevó a Guillén, y Guillén al amor, y el amor a Vallejo, y Vallejo a Faulkner, y Faulkner a Hemingway, y Hemingway a Elvis Presley, y Elvis Presley a los Beatles, y los Beatles a Pablo Milanés, y Milanés a Feliú, y Feliú a lo que denominaron la Nueva Trova, y la Nueva Trova al compromiso, de vuelta. (Araújo Vélez, "Silvio Rodríguez, el canto de la revolución", *El espectador*, 2017)

Como es evidente, en este capítulo del trabajo no se pretende analizar todas las influencias advertibles en la obra de Rodríguez. Sin embargo, existen

algunas tan evidentes, tan fundamentales, que no pueden evitar ser mencionadas. En estas se centrarán los siguientes apartados.

6.1. Raíces modernistas. La responsabilidad con Martí.

Ya desde un primer momento podría adivinarse que el Modernismo es uno de los movimientos literarios que pueden identificarse más fácilmente en la literatura silviana. Desde un punto de vista estético, la recuperación de formas y metros de raigambre popular –e incluso de otras que no lo son tanto, como el alejandrino o el endecasílabo– es característica de ambos, así como la búsqueda en otros poemas de un ritmo único y característico que solo pueda aplicarse a esa composición en particular. Por otra parte, el idealismo característico de las letras modernistas encaja perfectamente con la visión de Rodríguez atendiendo sus convicciones ideológicas. Así, no resulta sorprendente que en una gran cantidad de temas del trovador cubano se reconozcan fácilmente elementos propios de la poesía modernista.

Mención aparte a este respecto merece José Martí, del que incluso llega a tomar prestados argumentos enteros para la confección de sus letras, como es el caso de *Fábula de los tres hermanos* –inspirada en el relato martiano *Meñique*–, o al que directamente menciona en sus canciones, ya sea por motivos autobiográficos –*Yo soy de donde hay un río*– o ideológicos –*Juego que me regalo un 6 de enero*–. Ídolo absoluto de Rodríguez tanto por su poesía como por su activismo político, la huella del habanero se hace presente irremediablemente en prácticamente todas las canciones del trovador, que adopta buena parte de la simbología característica de la lírica martiana, así como algunos de los rasgos fundamentales de su planteamiento estético y vital.

La influencia de Martí ya se nota en la importancia dada a la honestidad y a la sinceridad en el ejercicio poético. Dos elementos que, a la postre, obligarán al artista “a valorar más la verdad que la misma aptitud para la creación artística” (Fernández y Esteban 371). Este aspecto conduce a Rodríguez a realizar diversas reflexiones metapoéticas. En algunos casos, estas solo protagonizan ciertos pasajes de sus canciones. En otros suponen el eje temático de estas. Así, multitud de canciones de Rodríguez versan sobre el arte de escribir –o, en su defecto, de cantar–. *Te doy una canción*, *Playa Girón* –cuyo título provisional, *Arte poética*, revela las verdaderas intenciones del artista–, *Compañera* –que contiene referencias *Mi poesía*, el último poema de los *Versos libres* de Martí–

y aquellos viejos, ¿qué esperan de mí?

Quien quiera que lo defienda de sí,
que empiece por defenderse de mí.

Y quien no quiera escuchar, 25
se levante y se marche
o me tape la boca sin más.

Sólo me siento sonrisa y me siento tristeza
y me siento pedazo del destino.

Sólo me siento, saludo y adiós, 30
y es preciso que entiendan
que todo es producto del camino.

Pues la verdad no ha existido jamás:
todo depende de la hora de hablar. 35

Y, cuando acabe este canto,
a pensar cada cual
lo que le dé su real gana:
sea bien o sea mal.

Porque, si no, ¿para qué es que se canta, 40
sino para revolver todo al cantar?

En la canción pueden advertirse claramente las principales señas de identidad de la ideología del músico cubano, que a su vez toma prestadas de la obra martiana: el deber del artista con su pueblo para lograr una sociedad cercana a la utopía –que, en definitiva, constituye para ellos la verdadera función del arte y de su comunicación–. Por estos motivos afirma el artista que “cantar es difícil, / porque hay que querer la verdad / mucho más que la misma canción”, además de cuestionarse –aunque la respuesta se encuentre en la misma pregunta–: “¿para qué es que se canta, / sino para revolver todo al cantar?”

Otra de las influencias martianas más notables en la obra de Rodríguez se corresponde con las continuas referencias a la infancia que se pueden encontrar en las letras del cantante. También influido por Vallejo –uno de sus principales referentes, como se verá posteriormente en este capítulo–, Silvio retoma en innumerables ocasiones la nostalgia de los primeros años, ya sea tratando el

tema desde su punto de vista o adoptando en el poema una voz infantilizada – en este caso, siguiendo el ejemplo vallejiano–. Así, este tópico está presente en canciones como, *El tiempo está a favor de los pequeños*, *El trovador de barro negro*, *En el claro de la Luna*, *La gota de rocío*, *La primera mentira*, *El papalote*, *Terezín* y muchas otras. Puede tomarse como ejemplo *El rey de las Flores* (Rodríguez, *Antología GES-ICAIC Vol. II*, 1970):

Al Rey de las Flores lo conocí
por la tarde, hace algún tiempo.
Me llamó la atención su tono
de arco iris en la piel
y su corona de papel.

5

El Rey de las Flores tiene su pueblo
en un bosque muy remoto,
dos pulgadas detrás del sol.
Cada inquilino en una flor
y en cada piso está el amor.

10

El Rey de las Flores tiene lagartos
que cantan de salto en salto.
Tiene batallones de abejas chiquitas
y arañas, babosas y aves bonitas.

El Rey de las Flores trabaja y trabaja,
su pueblo también trabaja.
Derrumba los bosques de hierbas tan altos,
navega en los charcos de agua del campo.

15

El Rey de las Flores tiene
sus fábricas dentro de la tierra.
Cada obrero hace una flor
que en primavera crecerá,

20

si no una mosca las lloverá.

Sobre los floridos campos

del Rey de las Flores veo a mi hijo

25

y llamándolo hay una voz.

Quedó partido en dos mitades

por una bomba que cayó.

Esta canción destaca principalmente por los contrastes que presenta. En primer lugar, adopta un tono infantil, como de cuento, típicamente martiano, representado no solo en su simbología –el arco iris, la corona de papel, el propio título de “Rey de las Flores”– sino también por el léxico empleado –la adjetivación simple, las repeticiones constantes, las familias léxicas y semánticas presentes, el empleo de diminutivos, etc.– Sin embargo, la escena bucólica planteada durante todo el poema se destruye en los dos últimos versos: el cuento se desintegra ante la aparición de la violencia de la guerra, representada esta en la bomba que cae y parte al niño en dos. Así, Silvio Rodríguez renueva la imagen de lo infantil que hereda de la imaginería martiana, convirtiéndola en un nuevo elemento de reivindicación social. Una actitud que, aunque no adopte siempre – en otros poemas se acercará mucho más al ideal martiano sobre este tema–, sí que se encuentra en diversos textos de su autoría.

En esta canción, Rodríguez también se apropia de otros símbolos característicos de la poesía de Martí, y que también proliferarán en la producción poética del trovador. Estos se relacionan con aspectos de la vegetación, presente en la obra del cubano mediante árboles, raíces o, sobre todo, flores. Estas son, sin duda, el símbolo “vegetal” más recurrente en la poesía silviana. Como en el caso de la infancia, Rodríguez alternará en su obra el empleo del significado simbólico martiano –es decir, positivo– con la modificación de este en clave negativa. Así, Rodríguez recurre a las flores en canciones como *En el jardín de la noche* –que en su título ya deja entrever su herencia modernista–, *Esta primavera, Ojalá* –donde las flores aparecen asociadas a la muerte–, etc. Una de las más representativas es *Flores nocturnas*, en las que estas se identifican con las prostitutas de la Quinta Avenida de La Habana, combinando así dos elementos intrínsecamente martianos: las flores ya mencionadas con la idea de un amor pervertido, concebido como un bien de consumo –asociado también a la imagen del amor como “copa” o “bebida” tan típica de Martí, y que Rodríguez emplea en algunas de sus canciones más reconocidas, como *La maza*–.

Ala de colibrí,

liviana y pura.

20

Ala de colibrí

para la cura.

En esta canción, el autor se sirve de un animal extraído directamente de la obra martiana (Fernández y Esteban 374) –y que utiliza en otras obras, como *Abacadabra* o *Venga la esperanza*, donde también emplea un recurso modernista muy presente en su producción poética: el simbolismo cromático (Izquierdo Miller 17)– para conjugar en una canción casi todas las influencias que recibe de su predecesor: su interés por la infancia –capturado en esa “fiesta infantil”, en esas “piñatas usadas”–, las flores, sus referencias a una simbología de la verticalidad –reflejada en el sol, símbolo muy silviano que combina dos de sus raíces modernistas: el simbolismo de la luz y de la altura–, la reflexión autoconsciente sobre la propia creación poética, etc. De esta vertiente, es preciso destacar la sublimación del símbolo martiano en dos figuras principales: el ruiseñor y el sinsonte, pues ambos combinan las alas de Martí con el canto y la voz del trovador. El sentido del oído es, junto al de la vista –otra herencia modernista– y por motivos obvios, una referencia constante en la obra de Rodríguez, que la hace explícita en sus letras en numerosas ocasiones. Por ello, aquellos pájaros que sean capaces de volar y cantar a la vez serán para el ariguanabense la representación más adecuada del ideal de perfección natural, y aparecerán en canciones como *Quién fuera*, *Expedición*, *Y Mariana* o *La maza*. Como afirman Fernández y Esteban:

Ala, sencillez y esencialidad van siempre unidas, y es quizá este elemento el que más une la estética utópica de Martí con la de Silvio, ya que el uso del ala como símbolo de elevación, claramente utilizado por los dos, pertenece a un espectro cultural más generalizado, que se hunde en los inicios mismos de la lírica occidental. (Fernández y Esteban 374)

Sin embargo, esta afirmación solo se cumple en parte, pues las alas de Martí sufren también una transformación pesimista en algunas de las letras de Silvio, como en *La gaviota*, en la que el pájaro se identifica con aviones de guerra –una referencia presente en otras canciones como *Vida y otras cuestiones*, *Cita con ángeles* o *Sueño de una noche de verano*–, u *Óleo de mujer con sombrero*. A este respecto, quizá la obra más representativa del alejamiento del ideal martiano es *No hacen falta alas*, cuyo título sintetiza el contenido de esta: las

alas no son necesarias para llevar a cabo la revolución, sino las manos – sinécdoque recurrente en Rodríguez que alude a la propia identidad, presente en *Resumen de noticias*, *Río*, *Si tengo un hermano*, *Sólo el amor*, *Vida y otras cuestiones*, *Al final de la segunda luna*, *Aunque no esté de moda* y muchas otras más–, el pecho, las piernas y el empeño.

El último de los rasgos más visibles de la poesía de Martí en las canciones de Silvio Rodríguez es el peso que tienen los sueños en estas, ejerciendo como principales fuentes de inspiración poética. Aunque lo onírico también se encuentre presente de una manera perturbadora y freudiana –como en *Sueño del colgado y la tierra* o *Sueño con serpientes*, donde el trovador se sirve tanto de la intertextualidad bíblica como de algunas referencias nietzscheanas para plasmar poéticamente sus pesadillas–, en el cómputo general de su obra destaca el sentido predominantemente esperanzador que estos sueños imprimen en el alma del trovador, con canciones como *Canto arena*, *El reparador de sueños*, *Rabo de nube*, *Unicornio*, *El día feliz que está llegando*, *En busca de un sueño* o *El reino de todavía*. Especialmente representativa es *Del sueño a la poesía* (Rodríguez, Rodríguez, 1993):

Un mundo de contrahechos
se esparce en la cartulina,
bordado con punta fina
como los pelos del pecho.

País en que los deshechos
son amados todavía
es la comarca sombría
donde la luz se perdona,
porque allí van las personas
del sueño a la poesía.

5

10

En un sofá diminuto
posa minúscula gente.
Unos sonríen al lente,
otros cuentan los minutos.
Bichejos de rostro enjuto
se asoman a celosías

15

y carroñeras harpías

prestan garras al retablo,

mientras hace ronda el diablo

del sueño a la poesía.

20

Un pavorreal se pasea

por un desván en penumbras

y a su paso, que deslumbra,

la oscuridad se voltea.

¿Qué transformó pluma en tea

25

de apariciones umbrías?

¿Qué pasión, qué melodía

tocó el corazón humano

para conducir la mano

del sueño a la poesía?

30

Sirviéndose de la forma estrófica popular de la décima, Rodríguez se dedica a recopilar en el poema imágenes surrealistas, más propias de un sueño que de la realidad. Seguramente provengan del reino de lo onírico, a juzgar por el empleo de expresiones crípticas –“Un mundo de contrahechos”, “minúscula gente”, “Bichejos de rostro enjuto”, etc.–, de imágenes exóticas y extrañas –como el pavorreal– que guían a esa “mano” que representa al autor a la hora de poner en verso sus experiencias. Relacionado con este aspecto está la gran influencia de lo visual en la poética silviana, fruto sin duda de su anterior desempeño como dibujante, y que en más de una ocasión se materializa en alusiones directas a artistas como Chagall o su compatriota José Masiques.

En definitiva, puede asegurarse con rotundidad que la obra de Rodríguez no se entiende sin la fuerte influencia de Martí en ella. Compartiendo –y modificando– tantos elementos de la literatura de su admirado predecesor, Silvio se preocupa por actualizar y renovar los temas y los símbolos martianos, trayéndolos al presente para no permitir que estos mueran. Como afirma el propio cantante, la deuda contraída con su maestro difícilmente quedará saldada (Jorge Benítez, «Silvio, Martí y la creación», 1995). Sin embargo, esta pervive en prácticamente en cada letra del trovador, pues como él mismo afirma en una

de sus canciones, *Juego que me regalo un 6 de enero*: “Martí me habló de la amistad / y creo en él cada día” (Rodríguez, *Silvio*, 1992).

6.2. Dolor y solidaridad: la huella de Vallejo.

Y si puede afirmarse que la poesía silviana no existiría sin Martí, es igualmente cierta la aseveración de que esta no tendría razón de ser sin el peruano César Vallejo. Como afirmó el propio músico:

[...] leer a Vallejo es estremecerse, es vivir una experiencia dramática. Después de lo anterior, es de suponer que la primera vez que choqué con Vallejo me sentí como sordo, ciego, atolondrado. Me asombró descubrir que se podía escribir como si estuviese hablando con el propio yo, a través de esos códigos íntimos que usamos para sintetizar lo complejo, con esas abreviaturas del espíritu que son como señales secretas. Si Martí me enseñó el vuelo de la metáfora, Vallejo me hizo víscera, hueso, sangre. (Rodríguez, «Cumplir con Vallejo», 1995)

Como ya deja entrever, Silvio le debe a Vallejo su rama poética más vanguardista, por la que es considerado el miembro más hermético de la «Nueva Trova». A las menciones directas que, como a Martí, también dedica en canciones como *Emilia*, también deben añadirse los incontables homenajes que le dedica al poeta peruano en referencias prácticamente intertextuales, como en los casos de *La maza*, *Llover sobre mojado* –“Un obrero me ve, me llama artista / Noblemente me suma a su estatura” (Rodríguez, *Tríptico Vol. II*, 1979)–, *Domingo rojo* o *Un hombre se levanta*. De él también toma algunos aspectos ya mencionados anteriormente, como ese sentido del compromiso y de la solidaridad para con los hombres, así como esa voz infantilizada que adoptan algunas de sus canciones. Sin embargo, el poso de la poesía vallejeana en Rodríguez vive además en una gran cantidad de factores presentes en prácticamente toda su producción artística.

Uno ellos, tomado de manera prácticamente literal, es su tendencia a incluir en sus canciones sentencias categóricas sobre su ignorancia –o, raras veces, su conocimiento– sobre ciertas realidades de la vida, plasmadas mediante expresiones tan diáfanas como “Yo no sé” –o su contrario–. Este aspecto se halla presente durante toda su carrera musical en canciones como

Abacadabra, Bolero y habaneras, El barquero, El güije, El necio, En mi calle, Esta canción, Esto no es una elegía, Girón prelude, Locuras, Y Mariana o Río.

Continuando el análisis desde una perspectiva lingüística, también es necesario mencionar el empleo por parte del trovador cubano de un recurso intrínsecamente vallejiano: la distorsión del lenguaje, sea esta de raigambre sintáctica o léxica. La primera de estas se caracteriza por la sensación de extrañeza que produce en el lector, y presente tanto en alguno de sus grandes éxitos –como *Óleo de mujer con sombrero*, con versos como “Veo un perro ladrando a la luna, / con otra figura que recuerda a mí” (Rodríguez, *Al final de este viaje*, 1970)– como en canciones menos conocidas en su repertorio, tales como *Terezín, Y Mariana, Días y flores, El trovador de barro negro o Mariposas*. Del otro tipo cabe destacar, aparte de su gusto por los neologismos –“trovadicta”, “carapálida”, “besable”, “trovardiente”, “imposmodernizable”...– el inagotable empleo de las paradojas y las contradicciones vallejianas. Una de las más recurrentes en la poética silviana es la que une de manera trágica la vida y la muerte, fruto de la ineludible influencia de los *Poemas humanos*, y que aparece en títulos como la inédita *Los compromisos* –“Sé que la vida se esconde / tras la apariencia de un muerto”–, *Bajo el arco del sol, la lucha armada* –“muriendo de vivir” (Rodríguez, *Canción protesta*, 1968)– o *La tonada inasible* –“muerto de la salud perfecta” (Rodríguez, *Descartes*, 1998)–. Aun así, esta preferencia por lo antitético se plasma en muchas otras expresiones, relacionadas también con el amor y la belleza –“horriblemente hermoso”, “furiosamente a besos”–, la riqueza y la felicidad –“me enriquezca haciéndome más pobre”, “el oro de no tener nada”, “feliz tristemente”, “descansen nunca en paz”–, o simplemente jugando con los límites de la lógica y del lenguaje –“te digo donde estoy para que no me vayas a buscar”, “espero desde que sé que no vendrás más nunca”–.

En relación con esta idea de trastocar la realidad mediante el lenguaje poético está el empleo continuado de la sinestesia en la obra de Silvio Rodríguez. Indudablemente influido por la práctica de Vallejo, no deben obviarse tampoco las propias palabras del compositor en las que afirma que su primer contacto con esta experiencia poética proviene –sorprendentemente– del film de animación *Fantasía*, pues en ella confluían sus dos grandes pasiones: la música y el dibujo (Díaz Pérez 39-41). Sin embargo, parece claro que su perfeccionamiento se debe a la lectura y al estudio de los poemas del escritor peruano. Así, en la discografía del cantautor cubano pueden encontrarse versos como “miren todos y me escucharán”, “tuve frío de todas las cosas”, “con melodía que parece azul”, “y en el silencio sordo del tiempo / gritan tus ojos”, “confundiré tus senos con su trino”, “voz más vista”, “dulces quemaduras”, “colgaré mi voz”, “el sabor de mi

bolero”, “el dulce abismo”, y habla también de términos de sensorialidad confusa, como “árboles fríos” –¿de calor o de color?– o “silbidos veloces”.

Otro rasgo característico de la poesía de Vallejo que Rodríguez incorpora a su repertorio poético es la personificación de objetos inanimados, así como la referencia a situaciones domésticas como tomar el café o almorzar, con ejemplos en canciones como *La vergüenza*, *Llover sobre mojado*, *Tu imagen*, *Adónde van* o *Voy a hablar de la esperanza* –con un verso tan vanguardista y vallejiano por su presentación fragmentada del cuerpo como “Me quito el rostro y doblo / encima del pantalón”–.

Por otra parte, desde un punto de vista temático cabe destacar ese sentido poético de la solidaridad con el prójimo que impregna la obra de ambos artistas. Si bien es cierto que en Martí se percibe un grado de compromiso similar, el hermanamiento con Vallejo lleva a Silvio a dar un paso más: él no es un líder, sino un acompañante de su pueblo, al que sirve como transmisor y al que consagra su vida entera. Como se afirma en el libro *Silvio poeta*:

La visión entonces del hombre, individuo y a la vez miembro de la colectividad, se define por el sacrificio y el drama que implica su participación en esa construcción social y en ese sentido es profundamente realista. (Rodríguez y Morales Alemany 10)

La mejor manera de advertir este elemento temático es mediante una de sus canciones, *Un hombre se levanta* (Rodríguez, *Antología GES-ICAIC Vol. II*, 1970):

Un hombre se levanta
temprano en la mañana,
se pone la camisa
y sale a la ventana.

Puede estar seco el día,
puede haber lluvia o viento,
pero el paisaje real
—la gente y su dolor—
no lo pueden tapar

ni la lluvia ni el sol. 10

Una vez descubierta
 esta verdad sencilla
 o se sube a la calle
 o se baja a la silla
 o se ama para siempre 15
 o ya se pierde todo
 se deja de jugar,
 se deja de mentir,
 se aprende que matar
 es ansias de vivir. 20

Un hombre se levanta
 y sale a la ventana,
 y lo que ve decide
 la próxima mañana
 Un hombre simplemente 25
 sale a mirar el día
 y se deja quemar
 con ese resplandor,
 y decide salir
 a perseguir el sol. 30

En esta canción, la influencia de Vallejo se hace palpable en más de un aspecto, desde el meramente tipográfico –Rodríguez elimina algunos signos de puntuación y respeta otros– hasta el temático –esa solidaridad del hombre con sus vecinos, ineludible–, pasando por los recursos retóricos –las paradojas, como esa “verdad sencilla” del dolor humano o los versos que afirman que “se aprende que matar / es ansias de vivir”–. El protagonista del poema –cuya primera acción, el levantarse, parece un claro guiño al famoso difunto de *La masa* de Vallejo– descubre con desesperación cómo el mundo sufre, sin importar las decisiones que él tome o las acciones que lleve a cabo. Sin embargo, el giro de Rodríguez a esta frustración tan vallejana reside en los últimos dos versos, cuando el hombre “decide salir / a perseguir el sol”. Teniendo en cuenta el valor

simbólico –prestado de Martí– que el astro celeste adquiere en la imaginería silviana, queda claro que el autor deja abierto un resquicio a la esperanza gracias a ese “quemar” que el sol produce, pues el hombre aún puede perseguir el bien, aunque este parezca una quimera.

Por otra parte, otra de las herencias temáticas de la poesía de Vallejo tiene que ver con la concepción del amor romántico en la poética de Rodríguez. Siempre tan optimista, a este respecto el trovador muestra una angustia dominante, marcada por un pesimismo –muy relacionado con el hecho de que sus sentimientos provengan de experiencias del pasado– que desgarrar por completo al autor. Claramente visible en títulos como *Óleo de mujer con sombrero*, *Emilia* –dedicada al amor adolescente que le descubrió la obra del peruano–, *Girón preludio* o *Qué se puede hacer con el amor*, la canción más representativa de este aspecto de su lírica es también uno de sus temas más conocidos, *Ojalá* (Rodríguez, *Al final de este viaje*, 1969):

Ojalá que las hojas no te toquen el cuerpo
 cuando caigan
 para que no las puedas convertir en cristal
 ojalá que la lluvia deje de ser milagro
 que baja por tu cuerpo 5
 ojalá que la luna pueda salir sin ti
 ojalá que la tierra no te bese los pasos

Ojalá se te acabe la mirada constante
 la palabra precisa, la sonrisa perfecta
 ojalá pase algo que te borre de pronto 10
 una luz cegadora un disparo de nieve
 ojalá por lo menos que me lleve la muerte
 para no verte tanto para no verte siempre
 en todos los segundos en todas las visiones
 ojalá que no pueda tocarte ni en canciones 15

Ojalá que la aurora no dé gritos que caigan
 en mi espalda

ojalá que tu nombre se le olvide a esa voz
 ojalá las paredes no retengan tu ruido
 de camino cansado. 20

ojalá que el deseo se vaya tras de ti
 a tu viejo gobierno de difuntos y flores

Ojalá se te acabe la mirada constante
 la palabra precisa, la sonrisa perfecta
 ojalá pase algo que te borre de pronto 25

una luz cegadora un disparo de nieve
 ojalá por lo menos que me lleve la muerte
 para no verte tanto para no verte siempre
 en todos los segundos en todas las visiones
 ojalá que no pueda tocarte ni en canciones 30

Dedicada también a Emilia, esta canción posee otros muchos rasgos intrínsecamente vallejianos: la ausencia de signos de puntuación, la sinestesia – “tocarte ni en canciones”–, las paradojas constantes –“luz cegadora”, “ojalá por lo menos que me lleve la muerte / para no verte tanto para no verte siempre”–. Llena de imágenes crípticas, esta obra se caracteriza por su hermetismo, con la anécdota de que, hasta que el propio autor no reveló su origen romántico, el público la interpretó en clave política. Combinado con elementos martianos – esas “visiones” casi oníricas tan presentes también en la obra de Silvio, con la importancia que da también este a la mirada–, el sentimiento de desamor impregna cada uno de los versos que pertenecen a la canción, llevando al yo poético incluso a desear la muerte fruto de su desesperanzado sufrimiento, antitético en comparación con el del poema anterior.

En conclusión, y como se advirtió al comienzo de este apartado, el aliento de Vallejo se adivina como indispensable para comprender en profundidad las raíces poéticas de Silvio. Con mayor presencia que Martí –aunque más difícilmente identificable–, el autor peruano revive en prácticamente cada verso firmado por el trovador cubano, ya sea mediante recursos estilísticos o mediante su fuerte influencia ideológica –e incluso, en cierto modo, pedagógica–. Como afirma el propio Silvio, en una expresión profundamente vallejana –pues hasta para hablar lo parafrasea–, la presencia del poeta puede encontrarse a lo largo

de toda su obra de una manera “espantosa e ineludible” (Fernández y Esteban 370-371).

6.3. Tú, yo, nosotros: Silvio conversacional.

Junto a las profundas influencias del Modernismo y de las vanguardias, en Silvio también es fácilmente perceptible el influjo de otra escuela poética: la poesía conversacional o coloquial. A diferencia de las otras, esta corriente sí se circunscribe plenamente en la época en que el trovador inaugura su actividad literaria, a mediados de los años sesenta. Además, en contraposición con las dos influencias comentadas al principio, la huella de la poesía conversacional no nace de la profunda impresión que causara en el artista una personalidad perteneciente a esta, como es el caso de Martí y Vallejo –aunque Rodríguez también se inspire en otras figuras tanto del Modernismo como de las vanguardias, como pudieran ser Rubén Darío, Pablo Neruda o Nicolás Guillén, del que se comentarán algunos rasgos más adelante–. Así, la obra de Rodríguez es también conversacional casi por contagio, pues en los ambientes que frecuentaba constituía la vertiente ideológica y poética predominante.

Especial relevancia tiene su conexión con la revista literaria cubana *El caimán barbudo*, que contó desde sus inicios con la colaboración de figuras cruciales para el desarrollo de la carrera del trovador como Luis Rogelio Noguerras o Víctor Casaus – con los que terminaría firmando el libro *Silvio: que levante la mano la guitarra*–. En el primer número de esta publicación se recoge un manifiesto que sintetiza a la perfección las tesis por las que se caracteriza la poesía que, a la postre, terminaría practicando Silvio:

No pretendemos hacer poesía a la Revolución. Queremos hacer poesía de, desde, por la Revolución. [...] Una literatura revolucionaria no puede ser apologética. [...] No renunciamos a los llamados temas no sociales porque no creemos en temas no sociales. [...] Nos pronunciamos por la integración del habla cubana a la poesía. Consideramos que en los textos de nuestra música popular y folklórica hay posibilidades poéticas. Consideramos que toda palabra cabe en la poesía, sea carajo o corazón. Consideramos que todo tema cabe en la poesía. Rechazamos la mala poesía que trata de justificarse con denotaciones revolucionarias, repetidora de fórmulas pobres y gastadas: el poeta es un creador o no es nada. Rechazamos la mala poesía que trata de ampararse en palabras "poéticas", que se impregna de una metafísica de segunda mano para situar al hombre fuera de sus

circunstancias: la poesía es un testimonio terrible y alegre y triste y esperanzado de nuestra permanencia en el mundo, con los hombres, entre los hombres, por los hombres, o no es nada. («Nos pronunciamos», *El caimán barbudo*, nº1, 1966)

Muchos elementos de la literatura silviana pueden identificarse en este manifiesto. Uno de ellos es esa voluntad de comunicación, reflejada en el deseo de crear una poesía “de, desde, por la Revolución”. Por este motivo, Silvio se dirige en numerosas ocasiones directamente al oyente, transmitiendo el ideal revolucionario a todo aquel que le escuche. Un claro ejemplo es la ya analizada *Cuando digo futuro*, pero también otros títulos como *Playa Girón* –en el que se dirige a poetas, músicos e historiadores–, *Resumen de noticias* –en el que exhorta directamente al público–, *Supón* –jugando con la identidad del receptor: no se sabe si se dirige a una enamorada o a la audiencia, al igual que en *Te doy una canción*–, *Madre* –previamente analizada–, *Testamento* –el propio título indica su voluntad comunicativa–, *Nuestro tema*, etc. A este respecto, cabe destacar la alternancia entre dos personas gramaticales –primera persona del singular y primera persona del plural– que se da a lo largo de toda la obra del cantautor cubano. A este respecto, en el libro *Residencia en la poesía* se afirma: “el discurso poético [de Rodríguez] estará protagonizado por una voz plural: nosotros, y si el yo aparece en el poema no se entenderá como una experiencia individual sino como fruto de un conocimiento que servirá para enriquecer lo colectivo” (Alemany Bay 292). Este rasgo a su vez lo emparentará con la corriente coloquialista latinoamericana más reconocida, especialmente con exponentes como Pablo Neruda o Ernesto Cardenal (Barzuna 190).

Sin embargo, esta afirmación será cierta solo en parte, pues en los textos más intimistas del trovador –tómese como ejemplo *Ojalá*–, la individualidad será un elemento diferenciador, aunque el aspecto conversacional esté siempre presente al dirigirse a un tú que se asocia a la amada y al que interpela constantemente. Por otra parte, este rasgo apelativo también se verá modificado en la obra silviana por la propia naturaleza de esta, invitando al oyente no solo a escuchar y a dialogar, sino también a bailar, como se da en *Canción urgente para Nicaragua* o la muy explícita *Cántalo, pero báilalo*. Afirmará el propio Silvio: “Yo creo que nosotros debíamos ser capaces, puesto que a la juventud le gusta tanto bailar, de hacer canciones políticas y bailables” (Díaz Pérez 161).

Otro rasgo presente en el manifiesto caimanero que Rodríguez adopta en sus letras es el empleo de términos considerados antiestéticos o poco poéticos,

introduciéndolos en el lenguaje lírico a modo de subversión y de rebeldía. En una entrevista, el propio Silvio parafrasea las palabras firmadas por sus compatriotas:

Cuando yo comenzaba creía que había que ampliar la temática y el vocabulario de las canciones. Tenía la sensación de que casi siempre se cantaban los mismos asuntos y, lo que era peor, más o menos con las mismas palabras. Ya yo era amigo de los poetas de la revista literaria *El Caimán Barbudo* y hablaba con ellos de esas cosas. ¿Por qué en las canciones no se usa la palabra “herramienta”?, decía uno. ¿O “zapato”?, agregaba otro. (Jorge Boccanera, «Silvio: "Cuando me puse a cantar evité hacer panfletos", 2009)

Así, Rodríguez incluye en varias de sus canciones palabras malsonantes – “mierda” en *El necio*, “coño” en *Días y flores*, “puta” en *Trova de Edgardo*, etc.–, o antipoéticas –el verbo “parir” en *La era está pariendo un corazón, Esta es la vida*; o “motor” en *Venga la esperanza, Domingo rojo* o *El reparador de sueños* (donde también emplea otras como “herramientas” o “basura”), por poner algunos ejemplos–.

Un aspecto relacionado con esta voluntad de conectar con el pueblo son las constantes referencias a figuras de la cultura popular de su época. Como Cardenal y su *Oración por Marilyn Monroe*, Silvio no se cansa de mencionar en sus canciones a figuras tan relevantes en su carrera musical como *The Beatles*, Violeta Parra, Chico Buarque o Sindo Garay, sin importar si estos son cubanos, latinoamericanos, europeos o *yankees*. Reconociendo a los mismos referentes que su público, Rodríguez se familiariza con ellos, demuestra conocer la realidad de la calle e incluso las modas de la época, considerando que estas también merecen un espacio en la labor poética que emprende.

El último rasgo que Silvio hereda de la poesía conversacional es quizá el menos comentado de su producción poética: el humor, en clara herencia de la antipoesía del chileno Nicanor Parra. Presente en temas como *El escaramujo*, *La primera mentira* –cuya intertextualidad con la Biblia, muy presente en diversos escritos del trovador, es notoria– o *Aceitunas*, esta vertiente ciertamente sorprendente lleva al artista a cultivar el absurdo, generando el desconcierto del oyente para poner de relieve el bochorno que le genera esa poesía elevada y recargada de la que pretende huir. Relacionado con este aspecto, también cabe destacar la continuada burla que Rodríguez realiza de diversos géneros. Si bien en algunas canciones adopta estructuras de otros géneros sin burlarse de ellos

–en *Tu fantasma* adopta la forma epistolar, y en *Los cazabrujas de dores* la del género teatral–, en general Silvio hace escarnio de géneros como el periodístico –*Resumen de noticias*–, el burocrático –*A quien pudiera interesar*– o el de la música comercial, como en su canción *Debo partirme en dos* (Rodríguez, *Al final de este viaje*, 1969):

No se crean que es majadería,
que nadie se levante aunque me ría.
Hace rato que vengo lidiando con gentes
que dice que yo canto cosas indecentes.

Te quiero, mi amor, no me dejes solo. 5
No puedo estar sin ti, mira que yo lloro.

¿No ven?, ya soy decente: me fue fácil.
Que el público se agrupe y que me aclame.
Que se acerquen los niños, los amantes del ritmo.
Que se queden sentados los intelectuales. 10
Debo partirme en dos, debo partirme en dos.

Unos dicen que aquí, otros dicen que allá
y sólo quiero decir, sólo quiero cantar
y no importa la suerte que pueda correr una canción.
Unos dicen que aquí, otros dicen que allá 15
y sólo quiero decir, sólo quiero cantar,
y no importa que luego me suspendan la función.

Yo también canté en tonos menores.
Yo también padecí de esos dolores.
Yo también parecía cantar como un santo. 20
Yo también repetí en millones de cantos:

te quiero, mi amor, no me dejes solo.

No puedo estar sin ti, mira que yo lloro.

Pero me fui enredando en más asuntos
y aparecieron cosas de este mundo: 25
«Fusil contra fusil», «La Canción de la Trova»;
y «La Era» pariendo se puso de moda.
Debo partirme en dos, debo partirme en dos.

Unos dicen que aquí, otros dicen que allá
y sólo quiero decir, sólo quiero cantar 30
y no importa la suerte que pueda correr una canción.
Unos dicen que aquí, otros dicen que allá
y sólo quiero decir, sólo quiero cantar,
y no importa que luego me suspendan la función.

Yo quería cantar encapuchado 35
y después confundirme a vuestro lado
aunque así no tuviera amigos y citas
y algún que otro favor de una chica bonita.

Pero te quiero, mi amor, no me dejes solo.
No puedo estar sin ti, mira que yo lloro. 40

No voy a repetir ese estribillo:
algunos ojos miran con mal brillo
y estoy temiendo ahora no ser interpretado.
Casi siempre sucede que se piensa algo malo.
Debo partirme en dos, debo partirme en dos. 45

Unos dicen que aquí, otros dicen que allá
y sólo quiero decir, sólo quiero cantar
y no importa la suerte que pueda correr una canción.

Unos dicen que aquí, otros dicen que allá
y sólo quiero decir, sólo quiero cantar, 50
y no importa que luego me suspendan la función.

Esta canción supone un perfecto ejemplo de la vertiente más conversacional de la obra de Silvio. Por un lado, el yo poético apela a un receptor colectivo ya desde la primera estrofa, en la que también intercala elementos propios de la oralidad como esa concordancia *ad sensum* en el verso “[...] gentes / que dice que yo canto cosas indecentes”. Por otra parte, la individualidad es un rasgo esencial de la canción por el propio tema que esta aborda. Sin embargo, queda muy clara la voluntad del autor de camuflarse en aquella colectividad a la que se dirige al expresar su deseo de “cantar encapuchado”, aunque ello implique no gozar de los favores que la fama le proporcionaría. En esa misma estrofa es fácilmente discernible el sarcasmo con el que se expresa el yo poético, que está presente desde el mismo comienzo del texto –“que nadie se levante aunque me ría”– y alcanza su máxima expresión en el ridículo estribillo que aparece varias veces durante la canción, una burla de la música más comercial de la época. Un escarnio que sintetiza Rodríguez en el verso que exhorta a los intelectuales a que “se queden sentados”. En definitiva, en una canción en la que el artista se debate entre abrazar las imposiciones del mercado o continuar su camino de realización estética, este opta por ironizar sobre todos los elementos que desprecia de la profesión que ha escogido, con la clara intención de dárselos a conocer a la audiencia que lo escucha.

En conclusión, la influencia de la poesía conversacional se advierte en aquella voluntad comunicativa tan comentada en este trabajo al respecto de la obra de Silvio Rodríguez. Tanto la apelación colectiva como la interacción intimista nacen de esa necesidad de contacto –aunque sea jocoso–, de conexión con el oyente, empleando su lenguaje, ya que de otro modo cualquier verso sería estéril. Aceptando que las convicciones ideológicas del trovador le impulsan a transmitir su mensaje –el del amor, el de la Revolución, el de la canción–, no resulta sorprendente observar cómo los versos de sus obras se entrelazan con los de sus contemporáneos conversacionales.

6.4. Esto es Cuba: ecos de Guillén.

Otra presencia velada en las letras de Silvio Rodríguez es la de Nicolás Guillén. Con mucha menos incidencia en sus versos que la de los poetas mencionados anteriormente, resulta interesante observar cómo el máximo representante del negrismo poético hispanoamericano se hace presente en algunas de las obras de su compatriota, si bien es cierto que lo hace de una manera más ideológica que verdaderamente formal.

Ya se ha mencionado previamente el gran uso que da Rodríguez al simbolismo cromático, un recurso que adopta de la manera en que lo emplearon Rubén Darío –el azul está presente en varias de sus obras–, Martí o el Vallejo más modernista. De esta manera, Silvio asocia el color negro con la fatalidad en una gran parte de sus canciones. Sin embargo, existen destacadas excepciones a esta práctica en su producción artística. Una de ellas es la ya comentada *El güije*, en la que el protagonista del poema –un espíritu terrorífico caracterizado como un enano con los rasgos propios de la raza negra– no es más que un ser incomprendido. Otros ejemplos pueden hallarse en títulos como *El extraño caso de las damas de África* –en el que se imita el habla de los negros cubanos–, *El papalote* –en el que el negro Narciso «el Mocho», un vendedor ambulante, es presentado como una figura heroica desde la visión de un infantilizado Silvio– o *El mayor* –en la que se describe una raza negra libre y alegre–. Además, en la mayoría de estos casos también se ve la influencia de Guillén desde un punto de vista formal. Por un lado, en la canción se transcribe el modo de hablar de esta comunidad, al estilo del poeta vanguardista. Por otro, el ritmo que adoptan se asemeja mucho al del son cubano, tal y como el propio Guillén se esmeraba en plasmar. Este tipo de composición es característico de sus obras de la década de los ochenta, en la que el cantautor decide volcarse en las raíces musicales de su pueblo y que le lleva a crear diversos discos dedicados al son cubano. La canción *Cuando yo era un enano* (Rodríguez, *Oh melancolía*, 1987) es un buen ejemplo de estos dos últimos aspectos:

Cuando yo era chiquito
todo quedaba cerca cerquita.
Para llegar al cielo
nomás bastaba una subidita.
El sueño me alcanzaba

para ir tan lejos como quería.

Cuando yo era chiquito

yo si podía.

Libertad para mi niño, libertad.

Cuando yo era vejigo 10

me iba p'al río

porque era hermoso,

aunque estaba prohibido

por peligroso, por peligroso.

Como jagüey y ceiba, 15

como la palma y la yagruma,

cuando yo era vejigo

yo era de monte y soñaba espuma.

Cuando yo era un enano

viví pasiones tan memorables, 20

con los zapatos rotos

y la sonrisa menos amable.

Tierra bajo las uñas,

manos sin pena tocando mundo,

cuando yo era un enano 25

era profundo.

Libertad para mi niño, libertad.

Como puede advertirse, la temática racial no está presente en este poema. Sin embargo, la manera de expresarse del yo poético está profundamente influida por el quehacer poético de Guillén –no en balde el acompañamiento melódico es un son–. Con esos ecos a la infancia de Martí y de Vallejo, el trovador se sirve de términos intrínsecos al habla cubana –“vejigo”, “ceiba”, “yagruma”, “jagüey”– que sirven también para combinarse con la simbología martiana de la vegetación. Además, el artista también se apoya en la

pronunciación coloquial autóctona –“pa'l río”– no solo por motivos rítmicos, sino también por su vocación conversacional –la canción está dedicada a Benedetti.

En definitiva, la figura de Guillén es útil para ahondar aún más en la personalidad poética de Rodríguez. Caracterizado por su preocupación y solidaridad social, no resulta extraño descubrir por un lado que una parte de su producción artística gire en torno a la problemática racial, y por otro que, debido a su fuerte sentimiento patriótico, refleje en sus obras la idiosincrasia cubana, de la que la comunidad negra forma parte de manera fundamental.

6.5. Quevedo, una influencia inesperada.

Al analizar toda la obra silviana, quizá parezca sorprendente asociarla a una figura tan ajena –tanto temporal como geográficamente– como la de Francisco de Quevedo. Sin embargo, el propio Silvio ha afirmado en más de una ocasión haber extraído del poeta español más de un elemento que el cubano ha incorporado a su estilo poético. Destaca él mismo:

Francisco de Quevedo me dejó el amor por los sonetos y me hizo sentir la resonancia contundente de los endecasílabos. Me deslumbra como escribía en diferentes estilos y cómo los usaba para abordar cada asunto; el rigor de sus hechuras, fueran coplilla al estilo de “Poderoso caballero/Don Dinero”, o en las honduras de “Podrá cerrar mis ojos la postrera...”. La inconformidad, y el genio puesto a su servicio, es otra de sus grandes lecciones. Pero tomando en cuenta que lo empecé a leer en la adolescencia, lo que más me estremeció de él fue la intensidad, por momentos abrumadora, con que trató los temas del amor, la desolación y la muerte. (Canales y Pancani, «Silvio Rodríguez: Simplemente Silvio», 1997)

A nivel temático, la influencia quevediana es más evidente de lo que pudiera parecer. Siendo tópico recurrente del genio del Siglo de Oro el deseo de venganza del amante despechado mediante los estragos que el tiempo causará en la belleza de la amada (Alonso Veloso 17), no resulta difícil reconocer este aspecto en canciones como la ya analizada *Ojalá* u otras como *Óleo de mujer con sombrero* o *Girón preludio*, en las que la muerte también hace acto de presencia. Así, Rodríguez hereda del quehacer quevediano la profunda relación que este establece entre amor y tiempo –y, en consecuencia, con la muerte–.

Desde un punto de vista formal, las referencias se hacen más imperceptibles. A pesar de asegurar su pasión por el soneto, Rodríguez solo emplea esta forma poética en dos ocasiones a lo largo de su dilatada carrera – en *Amigo mayor* y en *¿Soneto?*–. Más comunes son las coplas –*Canción para mi soldado, Cita con ángeles, Desnuda y con sombrilla*– o, sobre todo, el empleo de endecasílabos, que está presente en toda la trayectoria poética del trovador. Estos pueden encontrarse en canciones como *Testamento* –en el que combina el metro de once sílabas con alejandrinos muy darianos–, *Domingo rojo* –donde, aparte de repetir la combinación métrica de *Testamento* y homenajear en cierta manera al jueves vallejiato, también incluye versos que evocan al poeta barroco, como “Domingo, domingo enamorado”–, *El tiempo está a favor de los pequeños*, la ya mencionada *Girón preludio, Llover sobre mojado, Réquiem* –donde la temática quevediana goza de una gran presencia–, *Son desagrado* o *Casipoea*.

La influencia de Quevedo solo supone una pequeña muestra de la versatilidad poética que Rodríguez pretende alcanzar. Frente a una opinión generalizada que sostiene el hermetismo latinoamericano de las influencias poéticas de Silvio, este no oculta la relevancia que poetas como el barroco han tenido en el desarrollo de su propia voz, junto con otros no analizados en este trabajo como García Lorca o Bécquer. Así, descubrir en Silvio la influencia de otros artistas, muy lejanos a su Cuba natal y a la Revolución que marca gran parte de su creación artística, resulta fundamental para comprender que su obra no se limita a una barrera geográfica o temporal, sino que pretende apelar a la misma esencia de la humanidad. Silvio canta para que lo escuchen sus contemporáneos, pero también para que lo hagan las generaciones venideras.

7. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo de investigación se ha analizado con detalle la trayectoria artística de Silvio Rodríguez: su perfil como artista, los principales rasgos que caracterizan sus letras y las influencias literarias con las que el trovador pretende alejarse del estereotipo del cantante comercial para dar legitimidad a sus composiciones desde un punto de vista estético –e incluso hermenéutico–. Para aludir a Silvio Rodríguez se han utilizado multitud de apelativos: cantautor, trovador, músico, compositor, y algunos otros. Sin embargo, en ningún momento se le ha aplicado el calificativo de *poeta*, pues este quedaba reservado exclusivamente para la conclusión, aunque durante el desarrollo del trabajo sí se hayan incluido opiniones de otros que sí emplearan este término para referirse a Rodríguez.

Si bien este adjetivo ya podría aplicarse a la figura de Silvio por el mero hecho de escribir poesía desprovista de música –como ya se menciona en el segundo capítulo–, resulta evidente que el merecimiento de llamarle poeta debe llegar por sus esfuerzos en la parcela de la letra con acompañamiento musical. A este respecto, no parece existir duda alguna: la originalidad de sus imágenes y la renovación que ofrece de otras ya plenamente insertadas en la tradición poética de la lengua española suponen aval suficiente para considerar con rigor académico la producción literaria que Rodríguez firma con tinta y guitarra. De hecho, este trabajo también puede servir para dejar de identificar la obra del trovador cubano únicamente con la canción protesta, pues si bien es cierto que una parte de su producción artística se asemeja a las canciones de este estilo, no es, ni mucho menos, el único género practicado por el artista, con una variedad en su repertorio mucho más extensa de la que el conocimiento popular suele atribuirle. No existe mejor manera de concluir este trabajo que citando al poeta Félix Grande, que habla así de Rodríguez:

De cualquier modo, no quiero dejar de mencionar que en la Isla existe un valioso poeta, que escribe sus poemas para cantarlos después acompañándose con una torturada guitarra. Se llama Silvio Rodríguez y tiene unos veintitrés años y unas doscientas canciones. Lo conocí gracias a Julio Cortázar [...] Algunas de las canciones de Silvio Rodríguez me parecen descaradamente extraordinarias. A él y a su talento quiero dedicar ahora este trabajo de selección de la joven poesía cubana, como pago de una cuota por toda la emoción musical que le debo, y que le debe la canción

cubana, y Cuba. Y para que de ningún modo deje de figurar aquí su nombre.
(Grande, *Selección de poesía cubana*, agosto-septiembre de 1968, 410)

8. BIBLIOGRAFÍA.

Alemaný Bay, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

Aloma, Orlando, et al., «Nos pronunciamos», *El caimán barbudo*, nº 1, 1966.

Alonso Veloso, María José, «De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del *carpe diem*», *La Perinola*, nº 16, 2012, pp.17-46.

Antequera, José, «Oralidad y difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana», *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, nº 16, 2008, pp. 91-111.

Araújo Vélez, Fernando, «Silvio Rodríguez, el canto de la revolución». *El espectador*, 23 de julio de 2017.

Barzuna, Guillermo, *Poéticas hispanoamericanas: de Andrés Bello a Silvio Rodríguez*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, 1985, 1.ª ed.

Benítez, Jorge, *Silvio, Martí y la creación* (entrevista), 1995, <http://www.zurrondelaprendiz.cult.cu/entrevistas/silvio-marti-y-la-creacion>.

Boccanera, Jorge, *Cuando me puse a cantar evité hacer panfletos* (entrevista), 7 de octubre de 2009.

Canales, Reiner y Pancani, Dino, *Silvio Rodríguez: Simplemente Silvio* (entrevista), 1997, <http://www.zurrondelaprendiz.cult.cu/entrevistas/silvio-rodriguez-simplemente-silvio>.

Casaus, Víctor, et al., *Silvio: Que levante la mano la guitarra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, editado por Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Díaz Pérez, Clara, *Silvio Rodríguez: Canción adentro*, La Habana, Ediciones Unión, 1996.

Esteban, Ángel, «Béquer y Martí: popularizadores de lo popular», *RILCE: Revista de filología hispánica*, nº 7, 1991, pp. 9-24.

Fernández, Elena, y Ángel Esteban, «Raíces martianas en las alas de Silvio Rodríguez», *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, editado por Ángel Esteban et al., s.l., Método Ediciones, 2002, vol. 1, pp. 367-78.

Grande, Félix, «Selección de poesía cubana», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 224-225, 1968, pp. 375-411.

Izquierdo Miller, Inés, «Ecos modernistas en Silvio Rodríguez», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 22, 2002, pp. 17-17.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 2 de octubre de 2019, <http://web.frl.es/DA.html>.

Redacción de *El Tiempo*, «Silvio Rodríguez le dedica una canción al Premio Nobel colombiano, Gabriel García Márquez», *El Tiempo*, 2009.

Rodríguez, Silvio, *Ala de colibrí*, «Domínguez», s.l., Ojalá, 1995.

---, *Bajo el arco del sol, la lucha armada*. EGREM, 1968.

---, *Canción del elegido*, «Al final de este viaje», s.l., Ojalá, 1969.

---, *Canción para mi soldado*, «Tríptico Vol. III», s.l., Ojalá, 1976.

---, *Canción urgente para Nicaragua*, «Unicornio», s.l., Ojalá, 1980.

---, *Con diez años de menos*, «Rabo de nube», s.l., Ojalá, 1977.

---, *Cuando digo futuro*. «Causas y azares», s.l., Ojalá, 1969.

---, *Cuando yo era un enano*, «Oh melancolía», s.l., Ojalá, 1987.

---, *Cumplir con Vallejo* (entrevista), *Revista Revolución y Cultura*, enero de 1980.

---, *Debo partirme en dos*, «Al final de este viaje», s.l., Ojalá, 1969.

---, *Del sueño a la poesía*, «Rodríguez», s.l., Ojalá, 1993.

---, *El rey de las flores*, «Antología GES-ICAIC Vol. II», s.l., Ojalá, 1970.

---, *El viento eres tú*, «Domínguez», s.l., Ojalá, 1995.

---, *Emilia*, «Inéditas», s.l., Ojalá, 1967.

---, *Entrevista con Silvio Rodríguez «Entre gigantes»*. julio de 2014, <http://www.bpvillena.ohc.cu/2014/08/entrevista-con-silvio-rodriguez-entre-gigantes/>.

---, *Escaramujo*, «Rodríguez», s.l., Ojalá, 1993.

---, *Eva*, «Oh melancolía», s.l., Ojalá, 1987.

---, *Juego que me regalo un 6 de enero*, «Silvio», s.l., Ojalá, 1992.

---, *La resurrección*, «Silvio en Chile», s.l., Ojalá, 1988.

---, *La tonada inasible*, «Descartes», s.l., Ojalá, 1998.

---, *Llover sobre mojado*, «Tríptico Vol. II», s.l., Ojalá, 1979.

---, *Madre*, «Antología GES-ICAIC Vol. II», s.l., Ojalá, 1970.

---, *Mariposas*, «Mariposas», s.l., Ojalá, 1972.

---, *Nunca he creído que alguien me odia*, «Érase que se era», s.l., Ojalá, 2006.

---, *Ojalá*, «Al final de este viaje», s.l., Ojalá, 1969.

---, *Óleo de mujer con sombrero*, «Al final de este viaje», s.l., Ojalá, 1970.

---, *Te doy una canción*, «Mujeres», s.l., Ojalá, 1970.

---, *Un hombre se levanta*, «Antología GES-ICAIC Vol. II», s.l., Ojalá, 1970.

---, *Unicornio*, «Unicornio», s.l., Ojalá, 1981.

Rodríguez, Silvio, y Suyín Morales Alemany, *Silvio poeta*, La Habana, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2008.

Sabato, Ernesto, *Descartes*, s.l., Ojalá, 1998.

Sanz, Joseba, *Silvio: memoria trovada de una revolución*, Tafalla, Txalaparta, 1994.

