

# LITERATURA Y MÚSICA POPULAR EN HISPANOAMÉRICA

Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador  
(Editores)



Estas Actas del Congreso "Literatura y música popular en Hispanoamérica" han sido financiadas por la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada (Grupo de Investigación "Estudios literarios" y Proyecto de investigación PB-98-1274).

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir parte o la totalidad de esta publicación cualquiera que sea el medio empleado, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Edita: METODO EDICIONES

Diseño de portada: JUAN VIDA

Imprime: METODO EDICIONES

1ª Edición: septiembre-2002

© Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador.

ISBN: 84-7933-226-3

Dep. legal: GR-1120-2002

149	<b>Paco Tovar, Alejo Carpentier: sesiones de jazz</b> .....	317
155	<b>José Ignacio Úzquiza, Música y literatura en Hispanoamérica: la presencia de José María Arguedas</b> .....	325
	<b>Eva Valcárcel, Courbet, Rakhmaninov y <i>El origen del mundo</i>. Sobre la articulación de la materia literaria en una novela de Jorge Edwards</b> .....	333
163	<b>II. 3. El caso de la poesía</b>	
175	<b>Carmen Alemany Bay, Poetas para Silvio Rodríguez</b> .....	345
181	<b>Niall Binns, Raíces y práctica de la ecopoesía en Nicanor Parra: de <i>Poemas y antipoemas</i> a <i>Pichanga</i></b> .....	355
189	<b>Elena Fernández y Ángel Esteban, Raíces martianas en las alas de Silvio Rodríguez</b> .....	367
199	<b>Rosa García Gutiérrez, <i>Canciones para cantar en las barcas</i> de José Gorostiza. Posibles respuestas a algunos porqués</b> .....	379
211	<b>Mónica García Irlés, Carlos Mejía Godoy: otra voz canta en Nicaragua</b> .....	391
217	<b>Pilar Linde Navas, Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare</b> .....	399
225	<b>Teresita Mauro Castellarín, La música en la poesía vanguardista de Raúl González Tuñón</b> .....	411
229	<b>Daniel Mesa Gancedo, Los arrabales de la escritura. Cortázar, <i>gotán</i> y poesía</b> .....	421
235	<b>Selena Millares, Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra</b> .....	433
239	<b>José Vicente Peiró Barco, Poesía de las guaranías: temas y sustrato ideológico</b> .....	441
247	<b>M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, Antipoesía y expresión popular. (<i>La cueca larga</i> de Nicanor Parra)</b> ....	449
253	<b>Iván Rubio Cuevas, Break on through (to the other side): rupturismo y diáspora en los novísimos cubanos</b> .....	457
259	<b>Carmen Ruiz Barrionuevo, Poesía popular y nación en la vanguardia cubana</b> .....	463
267	<b>Álvaro Salvador Jofre, Darío y el tango: una pasión posible</b> .....	469
275	<b>Helena Usandizaga, El contrapunto del vals peruano en la poesía de Blanca Varela</b> .....	475
283	<b>II. 4. Otros géneros</b>	
287	<b>Beatriz Aracil Varón, De diablos y pastores. Tradición e innovación en la pastorela mexicana</b> ....	485
293	<b>Matías Barchino, Libros con música: jazz en las misceláneas de Julio Cortázar</b> .....	493
301	<b>Vicente Cervera Salinas, ...Y Borges creó a Carriego</b> .....	501
307	<b>Ángel Collado Malagón, La novia del Corto</b> .....	509

## RAÍCES MARTIANAS EN LAS ALAS DE SILVIO RODRÍGUEZ

Elena Fernández

Ángel Esteban

(Universidad de Granada)

*Raíz y ala* son dos de los símbolos más utilizados por Martí en toda su obra literaria<sup>1</sup>, aludiendo al background existencial que necesita su poesía y al alcance de la expresión verbal con respecto a sus necesidades espirituales. Con el paso del tiempo, estos y otros símbolos se han convertido en lugares comunes que han alimentado la cultura de un pueblo durante más de un siglo, y que en los últimos cuarenta años han adquirido una significación política, existencial, ideológica y literaria fuera de lo común. Con el triunfo de la Revolución del 59, el nombre de Martí sirvió para conseguir la mayor unidad posible entre los más diversos grupos sociales en la lucha contra la dictadura de Batista. En una primera fase de la revolución, la "fase martiana", de 1959 a 1968<sup>2</sup>, Fidel Castro y el Che llamaron a Martí "mentor de la Revolución", y varios intelectuales y artistas identificaron a Fidel con Martí, por lo que el Comandante no sólo fue legitimado y ensalzado, sino que también fue convertido "en un Martí más eficaz y mejor, ya que parecía ser capaz de realizar sus ideales".<sup>3</sup> Esta fase culmina con la identificación de los dos líderes en un problema básico: el antiimperialismo latinoamericano, que significaba no sólo una política de la Isla frente a los Estados Unidos, sino un intento de integración de las políticas de todos los países latinoamericanos, de raíz martiana, hacia un antiimperialismo común, de base hispánica y con un sesgo claramente de izquierdas.

A finales de los 60 comienza una nueva fase en la revolución, tamizada por circunstancias externas y por la evolución de las políticas internacionales. En Cuba asistimos a la sedimentación de los primeros presupuestos revolucionarios con relación a Martí, a través de las obras de Cintio Vitier, Portuondo, el "Calibán" de Retamar o la biografía del argentino Ezequiel Martínez Estrada, verdadera biografía martiana, pero también reconocemos las primeras fisuras importantes de la pretendida unidad inicial, a juzgar por la importancia que tuvo el caso Padilla, el malestar que generó el exilio de Cabrera Infante o Severo Sarduy o las graves acusaciones que se vertieron sobre Manuel Pedro González, Schulman, Carlos Fuentes y toda la "mafia mexicana", Emir Rodríguez Monegal o Borges<sup>4</sup>. Económicamente también observamos un movimiento disgregador, con un grupo en torno al Che, por entonces ministro de Industria, que deseaba un alejamiento absoluto de la economía de mercado y una confianza total en los incentivos morales, por la que se llegaría a una superación de la fase de lucha de clases y a la consecución de la sociedad comunista, y otro grupo aglutinado por Carlos Rafael Rodríguez, director del Instituto Nacional de Reforma Agraria, defensor del modelo clásico soviético de los 60 basado en estrategias socialistas de mercado. Fidel Castro abogó en un principio por el modelo mao-guevarista y nacionalizó todos los sectores no agrícolas, al tiempo que movilizó todos los sectores de la población cubana y potenció el sector azucarero, militarizando su producción. Así las cosas, el descuido del sector industrial sumió al país en una grave crisis económica y obligó a Castro a reorientar la economía hacia el modelo soviético, dejando en evidencia el proyecto idealista del Che.

En ese estado de cosas, un movimiento cultural de relevancia internacional estaba a punto de nacer, justo en el momento de cambio de una fase a otra de la Revolución, alentado por el

<sup>1</sup> Cf. JIMÉNEZ, José Olivio, *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia, Pretextos, 1993, págs. 11 y ss; MAÑACH, Jorge, "Fundamentación del pensamiento martiano", en GONZÁLEZ, M. PÁG., *Biología crítica de José Martí*, México, Cultura, 1960, págs. 443-458; SCHULMAN, Iván A., *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1960.

<sup>2</sup> Cf. ETTE, Ottmar, *José Martí. Apóstol, poeta revolucionario: una historia de su recepción*, México, UNAM, 1995, págs. 13 y ss.

<sup>3</sup> ETTE, Ottmar, *op. cit.*, pág. 175.

<sup>4</sup> ETTE, Ottmar, *op. cit.*, pág. 242.

antiimperialismo y reunido en torno a la fuerza de la iniciativa cubana revolucionaria, en la que Martí era un claro punto de partida. Los años sesenta y setenta fueron también convulsos en el panorama internacional, con los horrores de la Guerra del Vietnam, el enorme eco de las protestas estudiantiles del mayo francés del 68, la muerte del Che en Bolivia, el triunfo en las urnas de la Unidad Popular en Chile y su posterior caída, la victoria revolucionaria del pueblo nicaragüense, las guerrillas de El Salvador, etc. En los Estados Unidos había nacido durante la década de los 60 un movimiento de canción protesta, vinculado a la condena del genocidio imperialista en Vietnam, pero enseguida algunos de sus miembros, como Bob Dylan, fueron absorbidos por el sistema que pretendían desestabilizar, y entraron en el circuito del capitalismo. Algo parecido ocurrió con Los Beatles, cuando su manager Brian Epstein les prohibió hacer declaraciones o incluir en sus canciones letras con referencias claras a temas "polémicos" como la guerra o la revolución. De sobra es conocido cómo Lennon cambió la letra de su tema *Revolution*, que en un principio se inclinaba por la participación en la violencia revolucionaria, a un conservador "no cuenten conmigo" porque "no estoy seguro". En fin, otro tanto se podría decir de Joan Báez o Peter, Paul and Mary. En Latinoamérica también se gestaba un movimiento similar, en parte inspirado en el norteamericano, pero también atento a la recuperación de las raíces culturales autóctonas para señalar la propia identidad, con tintes populares, revolucionarios y abiertos a nuevas formas de expresión. En México aparecieron Judith Reyes, Óscar Chávez, José de Molina, Palomares, etc. En Venezuela Lilia Vera, Simón Díaz, Soledad Bravo; en Colombia Alejandro Gómez; en Puerto Rico Roy Brown, Antonio Cabán, Pepe y Flora Santiago, Noel Hernández, etc., amén de otros, de muy diversos países, que tuvieron una resonancia mayor, como Isabel Parra, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Nacha Guevara, Chico Buarque, Víctor Jara. En Cuba este ambiente fructificó en uno de los grupos más prolíficos de los últimos treinta años: la Nueva Trova Cubana, que nació al amparo de la política cultural cubana y reunió a un grupo de autores y cantantes con una calidad musical y poética hasta entonces no vista en la Isla.

Y en el inicio de este movimiento, en su relación con la canción protesta norteamericana, volvemos a encontrarnos con Martí. Joseíto Fernández había compuesto la que luego sería la canción más popular en lengua española: *La guantanamera*, con coplas improvisadas de ocho compases. En 1962, Julián Orbón ajustó a ese ritmo algunas estrofas de los *Versos sencillos*, y el músico cubano Héctor Angulo las cantó en un campamento de verano en Estados Unidos. Allí se encontraba Pete Seeger, a quien Angulo enseñó la canción y el folklorista norteamericano la incluyó en el repertorio de su grupo *The Weavers*, la cantó en 1963 en el Carnegie Hall de New York y la grabó en un disco posterior. La letra fue publicada en la revista *Sing Out*, del destacado folklorista Irwin Silber, y a fines del 65 fue grabada por el grupo *The Sandpipers*, con quienes llegó al número cinco de las listas de éxitos norteamericanas e inglesas. En América Latina pronto fue popularizada en las voces de Pete Seeger, Los Cinco Latinos, Los Tres Sudamericanos, Dino García, Libertad Lamarque, Manolo Muñoz, Álvaro Zermeño, Delino García, etc. En España la cantaron Luis Gardéy, Los Cuatro de Castilla, Jaime Morey, etc., y en Europa el francés Joe Dassin, el italiano Jimmy Fontana, y Kluger en los Países Bajos.

Son los años del nacimiento de la Nueva Trova Cubana que, más que un movimiento musical, supone un fenómeno genuino de la cultura cubana, ligado al proceso revolucionario. Con una actitud comprometida ante el futuro de Cuba y frente al imperialismo de los Estados Unidos, persigue la búsqueda de los valores musicales del pueblo mediante el rescate de los elementos más legítimos de la música tradicional cubana y de las manifestaciones literarias de los clásicos, comenzando por Martí. En 1965, Pablo Milanés compone *Mis 22 años*, y declara que no fue el producto de la individualidad, sino de confrontaciones diarias con compañeros como Martín Rojas, Eduardo Ramos, Rey Montesinos, etc., que tenían en común la necesidad de encontrar nuevos cauces para la música popular cubana. Afirmo Pablo que en esa canción "me propuse conscientemente la búsqueda de lo cubano, de nuestras raíces en lo musical, y aunque la letra no tenía un contenido revolucionario, sino simplemente un contenido, digamos humano, en cierta forma rompía con la tradicional letra romántica."<sup>5</sup> Tras este acontecimiento, que supuso la integración de una generación de jóvenes creadores ajustado al nuevo proceso económico y social del país, llegó, en mayo del 66, el manifiesto "Nos pronunciamos", en la segunda entrega de *El Caimán Barbudo*. Iba firmado por poetas, periodistas y escritores como Víctor Casaus, Guillermo Rodríguez Rivera, Luis Rogelio Noguera, etc., quienes habían colaborado

<sup>5</sup> En DÍAZ PÉREZ, Clara, *Sobre la guitarra, la voz*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, pág. 91.

anteriormente en una publicación, *Mella*, ya desaparecida, en la que también publicaba un adolescente, aprendiz de dibujante y poeta, que poco después se inclinó por la composición musical: Silvio Rodríguez. El manifiesto era claro en intenciones:

No es el azar lo que nos reúne. La Revolución no llegó a nosotros como a gente formada a su margen: 13 años de nuestra vida –sin duda los más importantes– han sido los años de la Revolución combatiente y vencedora. No podemos ser, pues, gente presta o negada a adecuar su voz a la Revolución. Con ella nos hemos formado –nos estamos formando–, sin ella no podríamos explicarnos [...].

No pretendemos hacer poesía a la Revolución. Queremos hacer poesía de, desde, por la Revolución. Una literatura revolucionaria no puede ser apologética. Existen, existirán siempre, conflictos sociales: una Literatura revolucionaria tiene que enfrentar esos conflictos. No renunciamos a los llamados temas no sociales porque no creemos en temas no sociales.<sup>6</sup>

Silvio se identificó enseguida con el sentir de sus colegas, los cuales a su vez dejaron en el joven cantautor una impronta crítica decisiva para su futuro. En lugar de compartir sus canciones con los músicos –comenta Silvio– “lo hacía con poetas y escritores. Había un sentido crítico y me sugerían lo que era mejor. Eso me permitió adiestrarme, ver la canción con una óptica nueva”.<sup>7</sup> Al reflexionar más adelante sobre los orígenes de la nueva trova y compararla con la tradicional, haría referencia a los presupuestos de la política cultural anunciada en “Nos pronunciamos”:

El contacto de la nueva trova con lo latinoamericano indígena le ha incorporado elementos que difícilmente se observan en la trova tradicional. Estructuralmente hay amplias diferencias: antes se trabajaba con estructuras más rígidas que ahora [...]. En cuanto al texto también hay diferencias. Nunca la canción cubana ha reflejado tan diversa y extensamente los contenidos revolucionarios. Abordar problemas sociales, históricos y filosóficos es una característica muy subrayada de la nueva trova; esto se ve sólo aisladamente en la canción anterior. También en la canción romántica ha habido cambios: a veces se reflejan relaciones más justas respecto a la mujer, que ya no es sólo admirada por su belleza sino también por su integridad revolucionaria. En fin, las diferencias consisten en que cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene fisonomía propia.<sup>8</sup>

A partir del 24 de julio de 1967 se celebró en La Habana el primer encuentro de la Canción Protesta, convocado por Haydée Santamaría en la Casa de las Américas, en el que participaron cantautores de toda Latinoamérica. Silvio Rodríguez no participó, pero días antes había dado su primer recital público, en una pequeña sala de Bellas Artes, junto con Teresita Fernández, Félix Contreras, Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus, Luis Rogelio Noguerras, etc., y dos semanas antes había debutado en televisión, en el programa “Música y estrellas”. A partir de ese momento, este joven cantautor, de apenas 20 años, se introduciría en el grupo de intelectuales y artistas que empezaban a reunirse con frecuencia en la Casa de las Américas alrededor de su directora, Haydée Santamaría, quien vio en ellos la viva expresión nacional de un fenómeno que se había gestado desde el principio de la revolución. El movimiento incipiente iba a contar con figuras de la talla de Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Vicente Feliú, Martín Rojas, Augusto Blanca, Belinda Romeu, a los que se unirían en los 70 Sara González, Alejandro García, y más tarde Santiago Feliú, Donato Poveda, Alberto Tosca, Anabel López, etc. La formación de Silvio se había cimentado sobre la base de dos pilares: el musical y el literario. Musicalmente influyeron en él Elvis Presley y el rock, Bob Dylan, la música beat, los Beatles, pero también modelos más cercanos como el son, la guajira, Leo Brouwer, Benny Moré, Sindo Garay, el filin<sup>9</sup> y Pablo Milanés. Aparte, escuchaba con frecuencia música clásica, sobre todo barroca y de la época isabelina, pero también la obra concreta de aquellos autores que le

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 93.

<sup>7</sup> En SANZ, Joseba, *Silvio. Memoria trovada de una revolución*, Tafalla, Txalaparta, 1997, 4ª ed., pág. 82.

<sup>8</sup> En CASAUS, Víctor y NOGUERAS, Luis Rogelio, *Silvio. Que levante la mano la guitarra*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, págs. 18 y 19.

<sup>9</sup> Modalidad musical que surge en Cuba en los años 50 del siglo XX, después del ocaso de la trova tradicional en los años 30 y la popularización a partir de entonces del danzón y el son. A mitad de siglo, en una etapa de difusión masiva de la canción comercial, surge el filin (*feeling*), que hunde sus raíces en la trova y asume influencias del blues y el jazz norteamericanos, e imita la forma intimista del canto de Ella Fitzgerald o Sarah Vaughan.

llamaban la atención por la manera de innovar en su época, como Beethoven, Tchaikovsky, Mozart, Brahms, Stravinsky, etc.<sup>10</sup> Literariamente sus influencias son más complejas y completas, lo que le llevó siempre a huir del facilismo en la letra de sus canciones, aunque también en la música, algo que queda reflejado perfectamente en *Debo partirme en dos*, es decir, debo elegir entre ceder a lo comercial para tener éxito asegurado, o esforzarme por ofrecer textos musical y literariamente bien elaborados, aunque puedan exigir un público más selecto. La canción reproduce la dicotomía no sólo en la letra, pues también el ritmo, la estructura y la melodía declaran el dilema: las estrofas contienen versos largos, explican la lucha interior del poeta, que se resiste a lo fácil, son musicalmente complejas y ejecutan ritmos entrecortados y tajantes; el estribillo, que se repite varias veces, imita la típica canción romántica convencional: ritmo simple, suave y repetitivo, versos cortos, rima asonante sólo en los pares, cadencia de acordes fácil, pegadiza (do, la-m, fa, sol, con algún paso intermedio previsible), letra romántica plagada de tópicos, etc. Pero esta canción, escrita en 1969, no es sólo una declaración de principios estéticos, sino un programa general de testimonio revolucionario, que incluye la utopía, la esperanza, los sueños, la simbología, etc., elementos en los que Martí aparece repetidamente, tanto en la actitud como en el contenido de los mismos. Ahora bien, no es el Apóstol el único ingrediente literario en la lírica de Silvio, ya que desde 1966 se inicia una etapa de formación poética que no abandonará hasta la fecha. Ese año, Luis Pavón Tamayo pone en sus manos *La semilla estéril*, de José Z. Tallet, y *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego, obras que producen en Silvio un interés creciente por la poesía y lo estimulan a volver sobre sus lecturas anteriores, fundamentalmente Martí y Vallejo, para reinterpretar, revalorizar, profundizar y dar un enfoque crítico a su propia creación. A estas lecturas se unen las de Neruda, Cardenal, Jamis, Gelman, Retamar, Benedetti, Dalton, Guillén, Cintio Vitier, y autores de otros ámbitos o épocas como Byron, Bécquer, Hoffman, Poe, Whitman o Brecht. Fue muy importante para Silvio la relación con Roque Dalton a partir de 1967, durante su exilio en Cuba, pues de él aprendió ciertas actitudes revolucionarias que de algún modo quedaban plasmadas en poemas. Todos esos escalones formativos han dado como resultado una obra de una calidad literaria envidiable, que sin duda puede colocarse en el mismo nivel que el de los mejores poetas cubanos contemporáneos. Hacia mediados de 1970, el mismo Lezama reconocía, bajo esa gruesa capa de fina ironía que le cubría, la importancia de la todavía incipiente obra del cantautor. Silvio ha contado en alguna ocasión ese primer encuentro con el maestro, en un momento duro para la integridad de la Revolución:

Conocí personalmente a Lezama cuando dos amigos me llevaron a su casa y me presentaron como trovador. Y él me preguntó: ¿Así que usted es el juglar que canta por la radio? ¿Y ha estudiado teoría musical, conoce tales y más cuales conciertos? Y sin darme tiempo a responder, empezó a hablarme de ciertas conjeturas que se habían hecho acerca del origen de la música y sus posibles puntos de nacimiento de Babilonia, Egipto, Grecia y Roma. Luego se lamentó de que no hubiera pistas parecidas, más o menos confiables, de la música primitiva de la India, China, Japón, Polinesia. Ofreció detalles del Concilio de Trento, donde se fijaron las normas para la música litúrgica católica. Disertó sobre la tonalidad y escalística, modulación, y contrapunto, métrica y rítmica, y por último recordó los nombres de algunos trovadores provenzales que fueron, a su vez, aristócratas y guerreros. En alguna pausa, tuvo que ver mi cara de estupefacción y entonces yo aproveché para decirle: "No, maestro, yo no entiendo nada de lo que usted me está diciendo. Lo único que sé es tocar la guitarra y hacer canciones". Y él me respondió como queriendo sujetarme por una manga, al borde del abismo adonde yo estaba cayendo: "¿Y le parece poco?"<sup>11</sup>

Sin duda alguna, los autores que han dejado una huella más duradera en el cantautor han sido Vallejo y Martí. El peruano le ofreció la fuerza en algunas expresiones de amor o de dolor, el gusto por la distorsión sintáctica o léxica, paradojas y contradicciones, sinestias y otros recursos literarios de intensificación. En *Emilia*, cita a Vallejo, y se observa su huella en expresiones como "horriblemente hermoso" o el "frío de todas las cosas". En otras composiciones notamos esa trágica unidad entre la vida y la muerte tan común en el Vallejo de los *Poemas humanos*, con ejemplos como

<sup>10</sup> Datos recogidos de una entrevista concedida a Rina Bermayor, *Background de Silvio Rodríguez*, La Habana, marzo de 1980.

<sup>11</sup> Entrevista publicada en el periódico mexicano *La Jornada* el domingo 5 de enero de 1997. Recogida de <http://www.ece.orst.edu/~dortiz/Silvio-14.html>, págs. 2-3.

"Sé que la vida se esconde/ tras la apariencia de un muerto", o "Desde que nací me han dado/ ciertas flores escondidas/ entre los ramos de muerte" (*Los compromisos*), o la locución "muriendo de vivir" en *Bajo el arco del sol, la lucha armada*. Por último, ciertas notas de cotidianeidad, con imágenes que imprimen ternura y melancolía a los objetos corrientes: "Me quito el rostro y doblo/ encima del pantalón", de *Esto no es una elegía*, título que recuerda a *Voy a hablar de la esperanza*, por el contraste entre lo anunciado y lo afirmado con contundencia. Del peruano dijo Silvio que estaba presente en su obra de una manera "espantosa e ineludible"<sup>12</sup>.

En fin, las raíces martianas parecen, a todas luces, las más profundas y duraderas en las alas de Silvio. Como todo cubano, sus primeras letras estuvieron ligadas a la obra de Martí: su padre le leía poemas de los *Versos sencillos* y otros libros, su abuelo conoció personalmente al Apóstol,<sup>13</sup> suceso que queda reflejado en la canción *Yo soy de donde hay un río* y que, por cierto, posee un ritmo interno y una estructura que recuerda los primeros poemas de los *Versos sencillos*. La primera obra leída en la escuela fue *La Edad de Oro*, que más tarde le serviría para diseñar algún tema, como el de la canción *Fábula de los tres hermanos*, inspirada directamente en el relato *Meñique*. Parece claro, además, que la filiación martiana no se limita al campo de las influencias literarias o a una sintonía estética, sino que también obedece a un plan concebido y organizado para asimilar los conceptos revolucionarios y estéticos de la Cuba castrista a los presupuestos martianos. La culminación de este proceso se da en enero del 89, meses antes de la catástrofe en el bloque soviético, y sus consecuencias nefastas para la economía cubana. El 28 de enero de ese año, 136 aniversario del nacimiento del Apóstol, inicia una gira de conciertos subiendo al pico más alto de la Isla, el Turquino, acompañado por muchos de los que se refugiaron en aquella sierra en la lucha armada que terminó con la entrada triunfal del 1 de enero del 59 y el derrocamiento de Batista. En la cúspide, junto a la efigie de Martí, ofreció el primer recital, escuchado presencialmente por miles de personas congregadas, y seguido por muchas más a través de la televisión nacional. Era la primera vez que se hacía en Cuba un acto de ese tipo en ese lugar y la primera que las cámaras de televisión alcanzaban los 2000 metros en la Isla. 55 días más tarde, después de 28 conciertos esparcidos por todo el territorio insular y 700.000 personas encontradas a su paso en los recitales, realizó la última actuación en la Plaza de la Revolución de La Habana, con la conocida y gigantesca efigie de Martí al fondo y un público entregado que rebasaba las 120.000 personas. Para Silvio, patria y Martí, revolución y Martí, siglo XX y Martí son conceptos inseparables. En una entrevista al diario *Juventud rebelde*, afirmaba: "Martí es un universo tan grande [...] que en este momento nos es particularmente necesario. Martí es el punto de apoyo donde se fundamenta nuestra coherencia como nación [...]. Pienso que la historia de Cuba como un devenir, no como un destino, pero sí como un esfuerzo, como una voluntad de supervivencia, no fuera igual sin Martí en estos momentos [...]. He tratado de ser coherente, y esa visión la he aprendido de Martí y de otros hombres también".<sup>14</sup> En una canción del primer disco de la trilogía familiar de los noventa, *Juego que me regaló un 6 de enero*, reconoce la gran deuda espiritual para con el Maestro: "Martí me habló de la amistad/ y creo en él cada día", a la vez que pone al día el pensamiento martiano para adecuarlo a las nuevas circunstancias de una Cuba socialista, con 30 años de revolución a las espaldas y fuera ya del apoyo de la órbita soviética: "aunque la cruda economía/ ha dado luz a otra verdad". En fin, esa sinceridad y honestidad martianas han de llevar al poeta a valorar más la verdad que la misma aptitud para la creación artística, como afirma en *Defensa del trovador*: "Pero cantar es difícil porque hay que querer/ La verdad mucho más que la misma canción".

Son dos los temas fundamentales en las canciones de Silvio, los mismos que los temas que la nueva trova cubana rescata de la vieja trova tradicional y de la poesía de los clásicos: la patria y el amor, que son los temas que, a su vez, Silvio recoge de Martí. Sobre la base de esos temas principales,

<sup>12</sup> En CASAUS, V., y NOGUERAS, L. R., *op. cit.*, pág. 45.

<sup>13</sup> Así lo relata en una entrevista: "recuerdo que desde muy niño él [mi abuelo] me contó que había estado en Tampa, que había emigrado por razones económicas y que allí, en una bodega, conoció a Martí. Se le acercó un hombre y al darse cuenta de que él tenía acento cubano le preguntó: ¿tú eres cubano? Sí, yo soy cubano. ¿Tú estudias o trabajas?... Le dijo que no, que él estaba de aprendiz de torcedor en una tabaquería de Tampa. ¿En cuál? Mi abuelo le dijo dónde era. "Yo tal día voy a pasar por allí". Y ése era Martí, quien luego fue a la tabaquería y habló; entre el público estaba mi abuelo". Entrevista sobre la figura de José Martí publicada el 28 de enero de 1999 en el periódico cubano *Juventud Rebelde*, extraído de <http://www.ece.orst.edu/~dortiz/Silvio-25.html>, pág. 1.

<sup>14</sup> <http://www.ece.orst.edu/~dortiz/Silvio-25.html> pág. 2.

la utopía y el sentido del deber, de base también nietzscheana (la historia como devenir apoyada en el esfuerzo y la voluntad), vienen a completar el mapa de las influencias martianas en la lírica de Silvio Rodríguez. Álvaro Salvador dibujó hace unos años el contorno nietzscheano de Martí en su artículo "El voluntarismo poético en José Martí"<sup>15</sup>, aludiendo a las bases románticas (Goethe, Schopenhauer) del voluntarismo, pero reconociendo a Nietzsche como impulsor de un voluntarismo optimista y positivo, que destierra el agónico y desesperanzado de los románticos y lo convierte en "voluntad de vivir" entendida como "voluntad de poder", añadiéndole además una inflexión hacia la dimensión artística del hombre, a la supremacía de lo que considera el espíritu dionisiaco. "Importancia llevada al extremo -afirma Salvador-, a una consideración radical, al identificar la 'voluntad de poder' con la actividad artística misma, siempre que esta actividad no sea romántica, esto es, sentimental, débil, producida como reacción ante una realidad desagradable, sino más bien actividad de 'fuerza acumulada' con la que el sentimiento de poder puede pronunciar juicios 'bellos' incluso sobre cosas y estados que el instinto de la impotencia puede hallar sólo 'odiosos' o 'feos'".<sup>16</sup> Pues bien, esta fusión del arte con la vida late en la obra y en la actividad política y ética de Martí, pues para él esos dos aspectos son inseparables, y se encuentran íntimamente ligados a la noción de sacrificio y cumplimiento del deber.

#### Sueño y utopía, amor y patria, letra y servicio

La actividad revolucionaria no es un proceso mecanicista, que cumple sus objetivos una vez que se han puesto los medios para conseguir un estado social concreto. Requiere voluntad de poder, espíritu de servicio y un idealismo práctico que, con los pies en el suelo, no tema hablar "de cosas imposibles/ porque de lo posible se sabe demasiado" (*Resumen de noticias*), actitud nietzscheana que conecta con el lema del Ché: "Seamos realistas: hagamos lo imposible". Y el poeta sabe lo que significa dedicar toda la vida a una lucha sin tregua; por ello el amor, verdadero motor de esa voluntad positiva, va siempre unido a la causa revolucionaria; es más, el amor supone una forma noble de combate y, a la vez, la fuerza que genera el espíritu de lucha y sacrificio. En Martí son innumerables los textos que desarrollan el tema, pero el ejemplo máximo es su misma vida, hasta el momento de la muerte, por amor a la patria. Desde sus primeras letras, en *El presidio político en Cuba*, afirma el gozo de sufrir por amor, como una forma más intensa de vivir.<sup>17</sup> ¿Qué son, si no, las famosas dos patrias de Martí, Cuba y la noche, en los versos libres, que en el fondo son una? La noche es el espacio del misterio, de la contemplación, del silencio, la reflexión, el amor, donde, como también afirma el cubano en el mismo poema, "El universo/ habla mejor que el hombre". Esta visión analógica es concebida de modo similar en la obra de Silvio Rodríguez cuando, por ejemplo, evoca la figura de la madre y el amor debido a ella, de un modo algo equívoco, con plena consciencia, en la canción *Madre*. Cada estrofa comienza invocando a la madre, pero conforme va avanzando el tema, nos damos cuenta de que no se refiere a la madre física, a pesar de haber compuesto y dedicado el tema en el día de la madre de 1974, sino a la madre Patria y madre Revolución, como indica en las últimas palabras de la canción. En una entrevista, contestaba de un modo contundente a dos preguntas:

- ¿A qué le debes todo?
- A la Revolución.
- ¿Y al amor?
- Por supuesto, eso es una redundancia.<sup>18</sup>

*Te doy una canción*, uno de los temas mejor conocidos, da con la clave de este juego armónico que entrelaza sentimientos y deberes, ya que a la relación entre la patria, la mujer, el amor y el deber une otro recurso muy martiano, la referencia al mismo acto de hacer una canción (o escribir un poema), relacionarse con ella y ponerla en funcionamiento. Se establece así una vía de interacciones que tiene multitud de ejemplos en la obra de Silvio, como los tiene en la poesía martiana, de dialogismo con el propio quehacer literario y con el mismo producto ya engendrado. Es la relación

<sup>15</sup> En *Anuario del Centro de Estudios martianos*, 13 (1990) págs. 281-287. Actas del Simposio Internacional *José Martí contra el panamericanismo imperialista*.

<sup>16</sup> SALVADOR, Álvaro, *op. cit.*, pág. 286.

<sup>17</sup> MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 1, pág. 34.

<sup>18</sup> En SANZ, Joseba, *op. cit.*, pág. 28.

paterno-filial que se establece con la obra ya creada: "Cómo gasto papeles recordándote/ Cómo me haces hablar en el silencio/ Y cómo no te me quitas de las ganas". Mujer y creación poética como primer paso. En segundo lugar, mujer y poema creado que se entrega como demostración de afecto: "Te doy una canción/ Cuando apareces/ El misterio del amor/ Y si no lo apareces no me importa/ Yo te doy una canción". Tercer paso: amor, mujer, canción y revolución entrelazados como cabos de un mismo elemento armónico: "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/ Como doy el amor".

Más directamente tomada de Martí parece la canción *Compañera*, donde el mismo poeta reconoce que no sabe si el título conveniente sería "compañera" o "hija", ya que está dedicada a sus canciones. El último poema de los *Versos sencillos* y "Mi poesía", de *Versos libres* parecen, sin duda, las fuentes directas de este tema, desde el comienzo "La canción es la amiga/ que me arroja/ y después me desabriga", en su desarrollo, cuando la considera como amante "La canción me da todo/ aunque no me respeta: / se me entrega feliz", o cuando describe aspectos de la vida cotidiana "Comenzamos un día/ por los tiempos/ de siempre y todavía; / comenzamos felices/ a juntar cicatrices", e incluso en esa pregunta retórica que se enfrenta a quienes duden de la íntima relación del poeta con su obra "¿Quién se atreve a decirme/ que debo arrepentirme de la esperma quemante/ que me trajo?", expresión paralela a la de la penúltima estrofa del poema de los *Versos sencillos*: "Habré, como me aconseja/ Un corazón mal nacido, / De dejar en el olvido/ A aquel que nunca me deja"<sup>19</sup>

La poesía es bálsamo, es el único consuelo, cuando ya no queda ni el amor humano. La estancia de Martí en Nueva York a partir de los 80 es el marco de soledad que provoca los versos libres y los versos sencillos, para un luchador consciente de que "Corazón que lleva rota/ el ancla fiel del hogar, / va como barca perdida/ que no sabe adónde va", de resonancias becquerianas. En Silvio hay un convencimiento parecido sobre todo cuando la consciencia de la necesidad del amor, para aquilatar la fuerza en la lucha, se hace patente por la vía de la negatividad. La canción *Hoy mi deber era*, una de las más geniales desde el punto de vista musical y poético, presenta al hombre abatido por la lejanía de la persona amada, que ante el sentido del deber y la lucha se siente impotente. Octubre de 1979. Después de una gira por España comienza un recorrido por Europa, que le lleva a Oslo el día 8, 12º aniversario de la muerte del Che. Se siente extraño y solo en un país extranjero, cuya lengua no conoce. Dos deberes, dos pasiones y dos deseos se mezclan en su conciencia: estar en la Plaza de la revolución, conmemorando al Che, y estar cerca de su amada. Y compone: "Hoy mi deber era/ cantar a la patria/ alzar la bandera, / sumarme a la plaza. // Hoy era un momento/ más bien optimista/ un renacimiento, / un sol de conquista. // Pero tú me faltas/ hace tantos días/ que quiero y no puedo/ tener alegrías. // Pienso en tu cabello/ que estalla en mi almohada/ y estoy que no puedo/ dar otra batalla."<sup>20</sup> En el final de este tema está la solución para este tipo de situaciones, donde el sueño, el deseo, la firmeza de la fe en la utopía, consiguen hacer presente lo ausente. Del mismo modo que Martí solucionaba la ausencia del hijo a través de las visiones, y conseguía la presencia gracias los versos nacidos del deseo, Silvio consigue la presencia de la amada: "Y creo que acaso/ al fin lo he logrado/ soñando tu abrazo/ volando a tu lado". Consigue no sólo la presencia de la amada, sino el cumplimiento de un deber, cantar a la patria, cantando a la amada. Amor a la patria y amor a la mujer son un mismo acto, aparte de una actividad común, donde se descubre la armonía (analogía) del universo, como aparece también en *Aunque no esté de moda*: "Te quiero salvar de tu desnudez/ en pleno centro de la soledad. / Me quiero salvar haciendo revolución/ desde tu cuerpo de cristal." Son innumerables las canciones de Silvio que hablan del sueño, el deseo y la utopía: "Si me dijeran pide un deseo/ Preferiría un rabo de nube/ [...] Un barredor de tristeza/ Un aguacero en venganza/ Que cuando escampe parezca/ nuestra esperanza"; personajes como el unicornio azul, el reparador de sueños, etc., o títulos como *El día feliz que está llegando*, *En busca de un sueño*, *Del sueño a la poesía*, etc. En otros temas, la utopía y el sueño son el "reino de todavía", como dice en la canción que lleva el mismo nombre, ese lugar que para algunos tiene asiento en las creencias religiosas, y para otros en el sistema capitalista, pero que para Silvio se concreta en lo posible, a través de la lucha, el "todavía", el sistema

<sup>19</sup> MARTÍ, José, *Versos sencillos*, en *Obras completas*, ed. cit., t. XVI, pág. 126.

<sup>20</sup> Véase cómo, alguno de los cantautores españoles de fin de siglo, identificados con ciertos procesos revolucionarios latinoamericanos, obtienen influencias de Silvio Rodríguez en muchas actitudes literarias y vitales. Es el caso de Ismael Serrano quien, en la última canción de su primer disco, *Ana*, llega a afirmar: "Ana, te veo, y me declaro culpable/ de desear tu presencia/ más que desear la paz".

invisible que mantiene la analogía universal: "El sistema invisible tendrá su precio, / su frontera y tamaño, su analogía. / Dios le llaman algunos, otros Comercio, / mas para mí es el Reino de Todavía". Esta canción pertenece al último disco de la trilogía familiar de los 90, *Domínguez*, dedicado a su madre. La obra madura de Silvio es cada vez más reflexiva, a veces más críptica y hermética, pero qué duda cabe que mucho más honda. En esos tres discos hay una especie de balance de toda la obra anterior, una continuidad pertinaz con los temas relativos al sueño y la utopía, y también un examen de toda la vida personal del poeta y del devenir colectivo de una revolución a cuyas barbas le crecen más canas cada día, como ya dijera Joaquín Sabina en *Postal de La Habana*, uno de los temas mejor conseguidos de su disco *Yo, mi, me, contigo*, contemporáneo a la trilogía de Silvio. En *Domínguez* renace Martí de nuevo, con toda su fuerza y claridad, sobre todo en *Ala de colibrí*. En 1995 se celebró solemnemente el Centenario de la muerte de Martí. El día del aniversario, 19 de mayo, hubo un acto en Dos Ríos que congregó a la mayoría de los miembros del Gobierno cubano y a los participantes en el congreso internacional que conmemoraba la efemerides. Allí habló Cintio Vitier en representación de todos los intelectuales, Carlos Lage en representación del gobierno, y Silvio estrenó una canción, *Ala de colibrí*, basada en la célebre frase martiana "las verdades esenciales caben en las alas de un colibrí".<sup>21</sup> Esta frase fue utilizada por Cintio Vitier, cuando propuso poco antes, en la Asamblea Nacional, mejorar aspectos de la educación y la cultura cubanas en ese momento, basados en las enseñanzas del Apóstol, aprovechando la celebración del Centenario de su muerte. "Hoy me propongo fundar un partido de sueños/ talleres donde reparar alas de colibríes", dice en los primeros versos. Probablemente el protagonista de esta canción es el mismo reparador de sueños de otra canción, mucho más antigua, que va trocando lo sucio en oro. En la de 1995 concluye: "Ala de colibrí, / liviana y pura. / Ala de colibrí/ para la cura". Las verdades esenciales, gracias a la analogía del universo, caben bajo el ala de un pequeño pájaro, como en el aleph de Borges caben todos los puntos del universo. El poeta revolucionario, que observa la desintegración de un sistema, de una economía, busca la solución en lo esencial, en lo sencillo, en lo puro, y pretende servirse precisamente de lo más desprotegido de esa sociedad, que es lo más auténtico, para reordenar todas las cosas. En ese partido de sueños, dice "Se admiten tarados, enfermos, gordos sin amor, / tullidos, enanos, vampiros y días sin sol." 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. En Martí, el ala está asociada a la esencialidad incluso en los textos que definen su teoría poética: "Hay tanto que decir, que ha de decirse en el menor número de palabras posibles: eso sí, que cada palabra lleve ala y color"<sup>22</sup>. Aquí, ala es elevación pero con un sentido de intensidad, claridad, sobriedad y exactitud. Es decir, una ascensionalidad no ligada al movimiento físico sino a una serie de valores espirituales. Silvio, en *Abracadabra*<sup>23</sup>, frente a los peligros que la superstición lanza contra su persona, la palabra poética elimina el hechizo y adquiere la fuerza espiritual ("Abracadabra, / curandera mi palabra, / todo mal pone bien, / sana el odio y vacuna también."), y le permite extender las alas y volar alto, como el ave de las esencias: "vuelo allí/ como al sol/ el colibrí."

En la base de esta actitud late una preocupación fundamental, de carácter existencial: el poeta se pregunta sobre sí mismo y sobre el lugar del hombre en el mundo. En Martí viene formulada así: "Ni un instante de transición conmigo mismo. Puesto en mí, entro en mí. Yo quiero saber quién soy"<sup>24</sup>. Preocupación continua por el autoesclarecimiento que ya se refleja en el manifiesto modernista de 1882, el prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, donde asegura que "El primer trabajo del hombre es reconquistarse"<sup>25</sup>, y que se reproduce hasta la saciedad en la poesía y el ensayo martianos, dando un sentido inaugural muy concreto a la nueva estética que nace en los 80 en Hispanoamérica. Pues bien, esta preocupación existencial se convierte en un reto que involucra a la colectividad cubana

<sup>21</sup> Cfr. <http://www.ece.orst.edu/~dortiz/Silvio-18.html>, pág. 4.

<sup>22</sup> MARTÍ, José, *Obras completas*, ed. cit., t. XI, pág. 196.

<sup>23</sup> De *Silvio*, el primero de la trilogía familiar de los 90.

<sup>24</sup> MARTÍ, José, *Obras Completas*, ed. cit., t. XXI, pág. 68.

<sup>25</sup> MARTÍ, José, *Obras Completas*, ed. cit., t. VII, pág. 230.

e hispanoamericana, superando así el ámbito individual para constituir un desafío netamente político, que afecta a la construcción de la nación. Tan es así, que Martí se ve en la necesidad de crear una revista para niños en 1889, ante la inminencia de un asalto imperialista de los Estados Unidos, en la que deja claro al cubano e hispanoamericano de fin de siglo que para gobernarse, para crecer como persona y como pueblo, es necesaria la educación integral y profunda. En el prólogo al primer número, que anuncia las directrices que seguirá la revista, después de aclarar que va a constituir un foro donde se enseñen muchas cosas y se anime a pensar con independencia y a preguntarse por todo lo que estimula la curiosidad, Martí observa: "Lo que importa es que el niño quiera saber."<sup>26</sup> Y por eso, también al aldeano le insta a interesarse por aquello que está más allá de su propio pueblo, en el comienzo de *Nuestra América*, en enero de 1891. Un abrirse al resto de las colectividades que no ahoga lo originario ni lo original, como bien concluye el célebre ensayo martiano. En los discos de madurez de Silvio se observa una vuelta a los orígenes, a esa niñez en la que el ser humano abre los ojos a la vida y toma nota hasta del detalle más nimio. "Niño soy tan preguntero, / tan comilón del acervo, / que marchito si le pierdo/ una contesta a mi pecho. / Si saber no es un derecho/ seguro será un izquierdo", asegura en *Escaramujo*, de Rodríguez, el segundo disco de la trilogía familiar. Y un poco más adelante concluye: "soy un niño que pregunta. / Yo vine para preguntar/ flor y reflujo. / Soy de la rosa y de la mar, / como el escaramujo."

El escaramujo, hasta ahora ausente como símbolo literario en la lírica cubana, aparece como un ser anfibio o, al menos, ambiguo. Es de la rosa y de la mar, porque se trata de un término polisémico, que denomina tanto al rosal silvestre y a su fruto, generalmente de color rojo, que se usa en medicina, como a un tipo de molusco o percebe. Es decir, dos seres cerrados que esconden en su interior algo que interesa saber: en un caso es el secreto de su utilidad para sanar al hombre; en otro, el ser vivo que se esconde en el interior de un caparazón. Y para amplificar la idea de la obsesión por buscarse y buscar, el poeta se identifica con los grandes buscadores y con algunos símbolos emblemáticos: "Soy aria, endecha, tonada, / soy Mahoma, soy Lao-Tsé, / soy Jesucristo y Yahvéh, / soy la serpiente emplumada, / soy la pupila asombrada/ que descubre cómo apunta, / soy todo lo que se junta/ para vivir y soñar", que recuerda a aquellos versos sencillos de Martí: "Arpa soy, salterio soy/ Donde vibra el Universo: / Vengo del sol y al sol voy: / Soy el amor, soy el verso".<sup>27</sup> Concepción analógica del Universo y del hombre en busca de sentido, en busca de raíz, que es en el fondo la ubicación del advenimiento de la conciencia. La serpiente emplumada vuelve a unir a los dos poetas, y los reconcilia con el pasado prehispánico. Moyocuyatzin, una de las figuraciones de Quetzalcóatl, significa "señor que a sí mismo se piensa"<sup>28</sup>, y su valor arquetípico descansa en el hecho de que es el primer ser humano que se convierte en dios, y como tal descubre una nueva dimensión antropocéntrica de la que participan el resto de los hombres, una certeza acerca de la existencia y de su valor, una vez adquirida la voluntad de autoconciencia, por la que el individuo es capaz de afrontar la existencia con garantía de eficacia. Según Cintio Vitier, y a este respecto, "Quien esté familiarizado con el pensamiento ético, estético y político de Martí—todo él fundado en el *venir de sí* que a su vez intuyó como rasgo esencial de América—, reconocerá su sobrecogedora semejanza de esa cosmogonía americana." Y el advenimiento de la conciencia, que rompe "con el orden anterior de la materia se simboliza por la serpiente emplumada"<sup>29</sup>, esa improbable hibridación que es recordada y relacionada, en el caso de Silvio, por y con el escaramujo.

Ahora bien, otra de las notas que se atribuyen a Quetzalcóatl es "cumplir la unidad del hombre mediante la integración de todos los elementos y facultades"<sup>30</sup>, que arranca de la actitud inicial de cuestionamiento absoluto y advenimiento de la conciencia. En torno a ella señala Cintio Vitier las

<sup>26</sup> MARTÍ, José, *Cuentos completos*, Barcelona, Anthropos, 1995, pág. 6. Ed. de Ángel Esteban.

<sup>27</sup> MARTÍ, José, *Obras completas*, ed. cit., t. XVI, pág. 91.

<sup>28</sup> Mo-yocuya-tzin: palabra compuesta por el verbo *yocuya* (inventar, forjar con el pensamiento), el sufijo *-tzin* (señor mío) y el prefijo *mo-* (a sí mismo), según LEÓN PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1956, págs. 178-180.

<sup>29</sup> VITIER, Cintio, "La irrupción americana en la obra de Martí", en AAVV, *En torno a José Martí*, Burdeos, Editions Bière, 1974, pág. 62.

<sup>30</sup> VITIER, Cintio, *op. cit.*, pág. 63.

integraciones básicas que se cumplen en la obra martiana "en el contexto desgarrado de la modernidad occidental: prosa y verso, arte y vida, palabra, imagen y acción, a las que se añaden otras parejas de factores divididos y enemistados que en él buscaron fundirse: materialismo-espiritualismo, cristianismo-hinduismo, individuo-masa, historia-naturaleza."<sup>31</sup> Ideal de integración que intenta reflejar Silvio en su obra, consciente de la necesidad de afirmar la analogía universal, y que le lleva a esas identificaciones anteriormente citadas (aria, endecha, Mahoma, Jesucristo, la serpiente, etc., pero también la pupila asombrada que descubre cómo apunta, o todo lo que se junta para vivir y soñar). Ideal, también, encarnado en el sistema utópico con el que acomete la defensa de la Revolución. Porque la utopía no es el sueño vano e irreal de los idealistas, sino un valor que procede del autoconocimiento, autoesclarecimiento y la voluntad de poder y, como apuntó Paul Tillich, "una anticipación de la realización humana, y se ha demostrado que muchas cosas anticipadas en las utopías eran posibilidades reales. Sin esta capacidad de invención anticipadora, hubieran quedado sin realizar incontables posibilidades [...]. La fecundidad de la utopía consiste en esto: en su capacidad de abrir posibilidades."<sup>32</sup> Silvio tiene muy bien aprendida la lección sobre la utopía de Martí, el cual había indagado con la profundidad que le caracterizaba en los orígenes de la utopía moderna: desde los antiguos escarceos de Platón, pasando por los utopistas clásicos como Tomás Moro, Francis Bacon o la *Océana* de Harrington, hasta los contemporáneos al Apóstol como Etienne Cabet, Bellamy, William Morris o los socialistas utópicos. Y la serpiente, símbolo utilizado en *Escaramujo* para aludir a la creación de la autoconciencia en el sentido de voluntad de poder y utopía, es decir, con un sentido espiritual y positivo, desarrolla una gama más completa de significaciones que traspasan el significado peyorativo de animal maldito. Relacionado desde toda la tradición judía con la materialidad y la imposibilidad para la elevación, con el engaño y la incitación al mal, la bestialidad y la vileza, en Silvio supera esta simplificación y adquiere matices interesantes, que lo relacionan nuevamente con Nietzsche y toda la atmósfera voluntarista creada en la segunda mitad del XIX, de la que Martí es también partícipe. La serpiente clásica coincide con el retrato genesiaco que estimula el sentido de culpa y engaño pero, desde Moisés, la serpiente entra en el ámbito de la metamorfosis y la fisonomía anfibia, relacionada con el deseo de una vida mejor, la voluntad de poder y las dificultades para adquirirlo. En el capítulo IV del Éxodo, Moisés rechaza el mandato divino por el que debía ir a Egipto a liberar al pueblo judío, y Yahvéh le conmina a hacerlo ofreciéndole el poder de convertir las varas en serpientes para que los egipcios crean que Dios se le ha aparecido. En el capítulo VII, cuando Moisés y Aarón llegan delante del Faraón, extienden sus varas, que se convierten en serpientes, pero los sabios y hechiceros egipcios hacen lo mismo y se establece una pelea entre serpientes, de las que la de Moisés y Aarón salen victoriosas, porque eran *auténticas*, es decir, procedentes de un verdadero milagro divino, y no de un encantamiento falso. Es decir, la serpiente, sin dejar de tener una base negativa, de castigo o peligro, adquiere un sentido más amplio, pues significa también estímulo para la superación, y para la obtención de la libertad o el poder, algo que está ausente en la serpiente del Paraíso. De igual modo que la serpiente de Moisés acompaña la victoria de los judíos sobre los egipcios, la serpiente nietzscheana de Silvio obliga a la lucha por la superación, casi siempre en relación con el sueño, que significa deseo, que significa utopía, voluntad para acometer lo imposible. Nietzsche, en el capítulo "De la visión y del enigma", de la tercera parte de *Así habló Zaratustra*, se pregunta si la siguiente historia fue un sueño:

De repente me encontré entre peñascos salvajes, solo, abandonado, en el más desierto claro de luna.

¡Pero allí yacía por tierra un hombre! ¡Y allí! El perro saltando, con el pelo erizado, gimiendo -ahora él me veía venir- y entonces aulló de nuevo, *gritó*: -¿había oído alguna vez a un perro gritar así pidiendo socorro?

Y, en verdad, lo que vi no lo había visto nunca. Vi a un joven pastor retorciéndose, ahogándose, convulso, con el rostro descompuesto, de cuya boca colgaba una pesada serpiente negra.

<sup>31</sup> VITIER, Cintio, *op. cit.*, pág. 64.

<sup>32</sup> TILLICH, Paul, "Crítica y justificación de la utopía", en MANUEL, Frank E. (ed.), *Utopía y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, págs. 352-353.

¿Había visto yo alguna vez tanto asco y tanto lívido espanto en un solo rostro? Sin duda se había dormido. Y entonces la serpiente se deslizó en su garganta y se aferraba a ella mordiendo.

Mi mano tiró de la serpiente, tiró y tiró: —¡en vano! No conseguí arrancarla de allí. Entonces se me escapó un grito: “¡Muerde! ¡Muerde! [...]

Pues fue una visión y una previsión: —¿qué vi yo entonces en símbolo? ¿Y quién es el que algún día tiene que venir aún? [...]

—Pero el pastor mordió, tal como se lo aconsejó mi grito; ¡dio un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente: —y se puso de pie en un salto.<sup>33</sup>

Las resonancias de este texto, que anuncia el hombre nuevo, el superhombre, desde el sueño premonitorio, en la canción *Sueño con serpientes* (1975, dentro del disco *Días y flores*) son claras, a pesar de que hay otros dos autores más contemporáneos que parecen haber influido más directamente en el tema: en primer lugar Bertold Brecht, de quien aprende la necesidad de creer en la utopía y seguir los primeros impulsos hasta el final, y del que cita la conocida definición de hombres imprescindibles, es decir, aquéllos que luchan toda la vida; en segundo lugar Virgilio Piñera, poeta que nunca aparece citado en las entrevistas ni recordado en los comentarios de las páginas interiores de los discos, pero que tiene cierta presencia en las letras de Silvio. El poema “En resumen” parece una fuente directa de *Sueño con serpientes*:

Debo estar soñando  
 Cuando alguien me dice  
 “escucha el veredicto”.  
 Lleva careta de león,  
 Y sus brazos con alas de águila.  
 De mármol negro son sus pies.  
 Le arranco la careta,  
 Pero tras ella veo las fauces de la fiera.  
 Lo despojo de sus alas,  
 Pero le nacen al instante otras más largas.  
 Le cerceno los pies,  
 Pero son sustituidos por dos ventosas  
 Que se pegan al piso [...].<sup>34</sup>

En *Sueño con serpientes* hay asimismo un sueño terrible, en el que el monstruo aparece una y otra vez, multiplicando su efecto dentro de la pesadilla. Ahora bien, en el poema de Piñera no hay un final claro, ni mucho menos victorioso para el luchador, porque se trata de un veredicto, una condena sin remedio. El relato del sueño de Silvio se acerca más al de Nietzsche por el triunfo final del narrador/soñador frente a la serpiente, con la que establece una lucha desigual, pero que gracias a esa voluntad de superación y de poder logra acometer con éxito. Ahora bien, los valores que están presentes en la historia de Silvio suponen la aceptación de un criterio de existencia —o de contenidos de conducta objetivos y extrínsecos— superior a la escueta individualidad. En Nietzsche no existen principios diferentes a la fuerza de la persona concreta, que se enfrenta al monstruo y crea una nueva humanidad. En el cubano aparecen el bien y la verdad, exteriores al hombre y en los que el individuo se apoya, para cercenar el poder del monstruo. Las serpientes son “largas, transparentes, y en sus barrigas llevan/ lo que puedan arrebatarse al amor.” Pero cada vez que mata una aparece otra mayor. Al final de la segunda estrofa plantea la lucha dándole de masticar una paloma y envenenándola con el bien, y en la estrofa conclusiva se destruye cuando le plantea “con un verso una verdad”. El bien y la verdad superan el individualismo porque para Silvio Rodríguez esos valores proceden de la solidaridad propia de un sistema donde todos los hombres son iguales, al menos en la teoría, y deben sacrificar sus ambiciones personales para construir una colectividad donde no haya favorecidos ni desfavorecidos. Y aquí conectamos de nuevo con el principio: en un momento en el que Martí está

<sup>33</sup> NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, 19ª reimpresión, págs. 227-228.

<sup>34</sup> PIÑERA, Virgilio, *La isla en peso*, La Habana, Ediciones Unión, 1998, pág. 172. No es el único texto en el que se ve el préstamo directo. Por ejemplo, la canción *Lo de más*, del disco *Descartes* (1998) desarrolla la misma idea que el poema “Lo de menos” de Piñera, es decir, la contraposición entre la falta de correspondencia de la persona a la que se ama, que es lo de menos, y el amor que el poeta le profesa, que es lo verdaderamente importante, porque el poeta puede expresar su amor como un valor, mientras que la auténtica ausencia reside en la persona amada, pues ésta no corresponde a ese sentimiento depositado en ella.

siendo asimilado a los presupuestos de la Revolución Cubana, de entraña marxista, se acepta su voluntarismo nietzscheano como un medio de reorganizar el potencial humano de la Isla frente al capitalismo y en aras de la construcción de un sistema coherente dentro de las directrices del aparato, pero se activa también el componente solidario y colectivo de las enseñanzas del Maestro. José Olivio Jiménez, en su conocido ensayo "Dos símbolos existenciales en la obra de Martí: la máscara y los restos", cuando se refiere al primero de los símbolos señala de un modo muy prolijo y certero la influencia de Nietzsche en Martí en la idea de desenmascaramiento de lo falso, pero precisamente ahí también radica una gran diferencia entre los dos pensadores: mientras Nietzsche es muy radical a la hora de señalar cuáles son las máscaras que hacen al hombre un disminuido, Martí es prudente y moderado. Nietzsche señala que aquellos que consigan hacer de los retos realidades a través de la voluntad constituirán la generación del hombre futuro, el superhombre, mientras que los débiles de ánimo están llamados, primero, a convertirse en esclavos y, segundo, a desaparecer. Martí, en cambio, está siempre al lado de los pobres de la tierra, y en esto hay una separación profunda entre los dos autores, como ya afirmara Roberto Agramonte en su libro *Martí y su concepción del mundo*. "Hasta los conceptos de deber, virtud, solidaridad, honradez y altruismo —ejes del mundo ético martiano— [comenta J. O. Jiménez] no son otra cosa para el iconoclasta germano sino el prudente ocultamiento de nuestros actos, con los cuales los hombres morales fabrican sus máscaras cuerdas o discretas."<sup>35</sup> Por eso, aunque la base voluntarista es clara tanto en Martí como en Silvio, se produce una desviación ética que acerca a los cubanos frente al proyecto claramente antisocial de Nietzsche, el cual de algún modo vendría a justificar aberraciones históricas como los fascismos, los nacionalismos excluyentes, el imperialismo, etc. Precisamente en nombre de Martí y saliendo al paso de la última intentona imperialista de los Estados Unidos, Silvio Rodríguez, en 1995, defendía así los intereses y las ilusiones de un país, pobre, con deficiencias, pero con esperanza:

El único peligro que representa [Cuba] es el de demostrar que se puede vivir en este mundo y en este hemisferio de otra manera. El único pecado que hemos cometido es el de no renunciar a nuestra independencia, el de intentar nuestras propias soluciones, el de asumir el costo de querer ser diferentes [...]. El proyecto de ley Helms-Burton, y todo lo que representa y lo sostiene, es una vergüenza y un atraso, y no sólo intenta descalificar a la Revolución Cubana sino a Cuba como nación. Se inscribe en las pretensiones más viejas y bochornosas de absorción de nuestro país como colonia, y mancilla espantosamente el sentido de la vida y la obra de José Martí.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> JIMÉNEZ, José Olivio, *op. cit.*, pág. 106.

<sup>36</sup> Entrevista en <http://www.jornada.unam.mx/1995/may95/950516/BHERMANO2-064.html>, pág. 1.