

Estudio pragmático de la creación artística de Silvio Rodríguez

En este artículo se analiza la creación artística del compositor e intérprete cubano Silvio Rodríguez desde una perspectiva globalizadora que pretende abarcar todos los condicionantes, endógenos y exógenos, que determinan su obra. Se aborda pues, la trayectoria artística y la obra musical de este autor tomando como puntos de referencia los procesos de comunicación del artista con su público, la recepción por parte de sus consumidores y la interacción del proceso comunicativo que se produce por consiguiente entre el artista y su audiencia. El análisis del proceso comunicativo se realiza sin obviar la significación del artista y su obra en el contexto social en el que se desenvuelve.

El proceso de creación de un artista a lo largo de su trayectoria de producción infiere un carácter dinámico en su desarrollo, acorde con los procesos cognoscitivo y axiológico de naturaleza igualmente dinámica consustanciales al creador.

En el caso del trovador cubano Silvio Rodríguez, un estudio al respecto conduce a diversos momentos de la vida del compositor donde se conjugan los diferentes componentes de su personalidad artística, interactuando con sus necesidades insertas dentro de una realidad concreta y sujeta, en última instancia, al acontecer histórico-social que la determina.

Un análisis parcial, en este sentido, nos ubica en una primera fase de creación del artista, donde el punto de partida de su proceso de creación responde, ante todo, a su necesidad psicológica de urgente comunicación a través de la canción¹ como medio de proyectar sus potencialidades de personalidad, no sólo en el terreno artístico sino, además, axiológico transformador.

¹ Según testimonio del autor, desde los primeros tiempos de su proyección creadora, hacer canciones era su vía más fácil para expresarse artísticamente.

In this article, the artistic creation of the Cuban composer and performer Silvio Rodríguez is analysed from a comprehensive perspective, embracing all the determining endogenous and exogenous factors which make up his work. In discussing the artistic career and musical works of this composer, it takes as reference points the artist's processes of communication with his audience, the reception of his works by consumers and the interaction of the communicative process which is consequently produced between the artist and his audience. The analysis of the communicative process is undertaken without removing the significance of the artist and his works from the social context in which they were developed.

Baste recordar que durante los primeros años de producción artística *del entonces joven trovador*, su objeto de creación hallaba fundamento esencial en hacer un tipo de canciones diferente al paisaje ideológico contextual existente. Su proceso de creación partía, predestinadamente, no sólo de una urgencia de tipo comunicativo presente en el contenido inmediato de la canción en sí, sino en su actitud intelectual y en el principio de propuesta ideológica que elevaría su condición de compositor de canciones trovadorescas a un rango de mayor implicación ideológico-cultural dentro de la época.

Una proyección espontánea y ávida de emitir conceptos propios, inherentes a la más auténtica postura juvenil —rasgos de autorreafirmación de la personalidad, espontaneidad desmedida, crítica, intransigencia, definición de un mundo propio y vital—, inducirían a un proceso de creación menos cuidadoso en el terreno formal y de mayor interés en el contenido de sus textos lanzados, muchos de ellos, a manera de discursos sentenciosos y de denuncia, y en donde más que una maestría manifiesta, lo que quedaba en evidencia era un talento creador no sólo



desbordante y original en el terreno de las imágenes artísticas, sino reflexivo y comprometido en el plano de las ideas.

Sus canciones de aquellos años reflejarían entonces, en gran medida, su problemática coyuntural como joven creador inmerso dentro de un movimiento de propuesta ideológica reflejando los conceptos renovadores que la nueva sociedad iba imponiendo en su marcha. De este modo, canciones no sólo vinculadas a su problemática individual, sino al acontecer social, irían abriendo mayor brecha a su espectro temático de motivaciones, cada vez más universales y en concordancia con la propia dinámica de sus actividades cognitivas y valorativas.

No cabe duda que una labor constante en el quehacer de la creación artística, nutriéndose de nuevas influencias —poéticas y musicales— en el terreno de la canción y de importantes experiencias profesionales y humanas, irían modelando con el tiempo, un proceso creativo cada vez más depurado y en pos de un producto artístico más riguroso en cuanto a su aspecto formal.

La escuela asimilada de su periodo de trabajo con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, el diario compartir con músicos de alto nivel profesional y movidos dentro de una misma proyección ideológica; las continuas giras fuera del ámbito nacional y su intercambio directo con otros cultores de la nueva canción internacional; las lecturas ininterrumpidas a través de los años y las vivencias personales intensas vibrando siempre en una misma cuerda ideológica, se revertirían sobre su producción artística evidenciando un proceso creativo más cuidadoso dentro del terreno estético, así como de mayor madurez y universalidad en su esfera de contenido. Quepa señalar, además, que un nuevo momento dentro de la cultura nacional donde ya era aceptado y reconocido unánimemente el movimiento estético-musical del cual el artista se hacía acreedor como de los primeros y más importantes representantes, dejaba sin efecto entonces, aquella inicial problemática de proponer e imponer un tipo de canción que ya tenía ganado su espacio en el gusto y en el consumo de su época. Desaparecido el conflicto,

surgiría en su producción artística el natural abandono respecto a temas referidos a las incomprendiones y contradicciones enfrentadas por el artista dentro del sector cultural, asomando, por otra parte, temáticas de hondura filosófica, siempre proyectadas dentro de los más altos valores éticos y de sentido filantrópico universal. Es de observar que una mirada progresivamente más generalizada y universal, conjuntamente con un modo de vida de constante quehacer en el ámbito internacional, denotarían en la última década, una producción artística desvinculada en su sentido más incisivo y testimonial de la problemática apremiante de la realidad nacional.

1. Artista-individuo

El proceso de la percepción artística, por otra parte, implica un análisis riguroso y totalmente interrelacionado con los aspectos de comunicación de la obra del trovador.

Es de suponer, que la obra de alta calidad artística imponga por naturaleza propia un efecto de atracción sobre el receptor. Sin embargo, existen características específicas dentro de la cancionística de Silvio Rodríguez, que subrayan evidentemente esta capacidad actuante sobre su consumidor.

Aspectos relacionados directamente con la comunicación, inciden de modo muy influyente sobre el sujeto receptor, lo que de hecho establece un nexo determinante en el proceso de popularidad en el comportamiento social.

En mi estudio referido al análisis musicológico de la obra de este artista² se expone detalladamente todo lo concerniente a los parámetros básicos que conforman la funcionalidad del canal de comunicación en la relación emisor-receptor. De acuerdo a la semántica de la obra de arte, se destacaron elementos que potencial y activamente constituyen en su manifestación individual y, más aún, en su interrelación

² "Análisis musicológico de la canción de Silvio Rodríguez" (Cap. II). En: *Hacia un enfoque sistémico-historista en el análisis musicológico de la cancionística de Silvio Rodríguez*. (Trabajo de Doctorado, 1995).

sistémica, un denotado centro de influencia sobre la conciencia receptiva del grupo humano al cual se dirige. De tal modo, la tendencia generalizada del compositor a emitir sus ideas a través de la primera persona del singular, en tiempo presente; y que destinado al hombre universal se plantea a modo de discurso exaltado, a veces, y otras, en un ambiente íntimo de la más sincera introspección, adopta, bajo un fuerte espíritu de convicción, no carente de sugestividad en la mayoría de los casos, el necesario poder atractivo y, sobre todo, de influencia actuante sobre la conciencia y la psicología de las personas a las cuales se dirige. Súmese a ello, en muchos casos, la capacidad polisémica desarrollada según el uso predominante de un lenguaje metafórico y que proyecta una importante incidencia en el proceso psíquico asociativo, tanto en la esfera conceptual reflexiva de la conciencia, como en la orientación emotivo-sensorial e intuitivo subconsciente del receptor. Sea que en la obra de Silvio Rodríguez asoma una doble capacidad de influencia actuante, siempre incidente sobre el consciente intelectual del individuo, así como en su psicología interna en no pocas ocasiones.

Canciones como *Rabo de nube*, *Unicornio*, *Ojalá*, *Sueño con serpientes*, entre otras, se sitúan dentro de su contexto de producción que marca con hondura —aunque no excluyentemente— la esfera emotivo-sensorial del receptor durante su proceso de percepción. A partir de un texto polisémico factible a acomodarse a las necesidades emotivas, conscientes y subconscientes de cada receptor, se adhiere, además, una complacencia sensorialmente estética no solamente a nivel auditivo musical sino también plástico-sensorial que, sin lugar a dudas, ejerce una nueva carga sugestiva e influyente en el proceso de la percepción. Esto explica, por ejemplo, que una canción como *El reparador de sueños*, se haya convertido en una obra de deferente consumo por parte de niños y adolescentes, no sólo en el ámbito nacional sino también en el sector internacional.³ De hecho, un enanito laborioso y lleno de amor quitando la basura y la suciedad y llenando la vida de sueños; la hermosa y refinada imagen de un especialísimo uni-

cornio que con su cuerno de añil pesca canciones para compartirlas dentro de un sentimiento de hermosa amistad; la fuerza incontenible y misteriosa de la Naturaleza actuando a favor de los hombres, y a través de un rabo de nube arrancando de raíz todos los pesares de la tierra; una enorme y transparente serpiente, atorada con un trébol de la sien del poeta devorado; hojas que al caer se pueden convertir en cristal si tocan el cuerpo de la amada; en fin, son todas éstas —y muchas más—, representaciones emotiva y plásticamente fuertes, y de una indudable funcionalidad hedonística. No debe perderse de vista, en este sentido, que la percepción artística es un conocimiento emocional de la vida real, donde el receptor busca y exige, asimismo, un consumo de goce estético en función, en última instancia, de la propia comunicación.

Por otra parte, obras como *El necio*, *La maza*, *El problema*, *Flores nocturnas*, por sólo citar algunas pocas de su vasto repertorio, imponen primordialmente una actitud consciente intelectual en el auditorio, cuya tendencia a la reflexión ética a nivel personal y social infieren una motivación por el diálogo receptor-emisor, aún cuando esto suceda de modo subconsciente. Una vez más se evidencia en este análisis la presencia de algunas de las motivaciones que llevan al receptor al proceso de percepción artística,⁴ donde no sólo la motivación de índole comunicativa —que además de expresarse indirectamente con el autor, se manifiesta explícita y concretamente en un contacto directo con otros receptores— sino las de tipo cognoscitiva y valorativa, refuerzan una carga de

³ Tanto en el cuestionario que aplicamos en 1988, como en el realizado durante el segundo semestre de 1995 sobre la popularidad de Silvio Rodríguez, una de las canciones más nombradas por los estudiantes de enseñanza media, fue precisamente esta canción junto a *Unicornio*, también de fuerte connotación plástico-sensorial. Tenemos referencia, según la información que nos fue brindada por el sociólogo español Fernando González Luccini, que en estos momentos, y atendiendo a los efectos positivos y de agrado que *El reparador de sueños* ocasiona en los niños, esta canción ha sido incorporada a los libros de lectura de enseñanza primaria, en España.

⁴ Según el destacado esteta ruso Moisei Kagan, en el proceso de percepción artística, el receptor se enfrenta a un sistema dinámico conformado por cinco tipos de motivaciones: hedonística, comunicativa, cognoscitiva, valorativa y cocreadora.

eficiente asimilación devenida demanda de la obra del artista.

En este mismo sentido, es de tomar muy en cuenta que un análisis exhaustivo en el campo de las interrelaciones entre el sistema de motivaciones en la percepción artística del receptor y las potencialidades, a tales efectos presentes en la obra del artista, arroja un clímax significativamente favorable para el alto consumo de producto artístico tan cotizado. Indudablemente, nunca un receptor se sentirá mejor realizado en su proceso de percepción artística que cuando a través de su contacto con la obra del creador, logre experimentar junto con el goce estético de la forma y el contenido,⁵ su actividad cocreadora —provocada por la polisemia del texto y la semántica musical—, la reflexión de autoperfeccionamiento espiritual —inherente a los valores éticos y filantrópicos expresados generalmente en la obra del artista—, el conocimiento y el contacto con el pensamiento del autor, y la comunicación elevada y espiritual con un grupo humano afín —e inclusive, no afín— a sus motivaciones.

Por supuesto, siempre la intensidad y plenitud del proceso de la percepción artística quedan sujetos, en última instancia, al gusto personal y al espectro cognoscitivo y axiológico del receptor. De hecho, no cabe dudas que una obra como *La era está pariendo un corazón*, compuesta en 1968, durante la primera etapa de creación del artista, crearía determinada expectativa en el terreno de la percepción, al proyectarse dentro de un medio ideoes-tético diferente al acostumbrado hasta entonces en la canción cubana. Una expresión, por ejemplo, como la de “está pariendo un corazón”, resultaba dura y desacostumbrada dentro de aquel contexto, aunque por otra parte, la gran demanda —sobre todo juvenil e intelectual— de una nueva forma de expresión para expresar la nueva época, dio acogida y aceptó la obra del artista. Sin embargo, casi veinticinco años más tarde, una canción como *El necio*, por ejemplo, donde a través del recurso metafórico se tamiza una

expresión de connotación insalvablemente dura —“me arrancarán los ojos y el badajo”—, a los efectos de la percepción no ocasionaría ningún tipo de extrañamiento —como sí causó el anterior ejemplo en su época de creación— ni mucho menos de prejuicios. En este caso, el hábito desarrollado durante más de dos décadas al gusto estético de la obra del artista y del movimiento estético musical de la nueva trova; la aceptación y reconocimiento a la calidad artística de su trabajo creador; condicionaron en el plano perceptivo un acomodamiento conforme y ya carente de los estados de asombro y expectación iniciales. Este mismo fenómeno explica también cómo canciones de alto vuelo imaginativo —tanto textual cuanto musical—, y lograda unidad en el plano semántico artístico —tal como puede ser *Que ya viví, que te vas* (1976) o *Del sueño a la poesía* (1993)— no hayan logrado la curiosidad y el deslumbramiento de otras que, teniendo menor relieve artístico —digamos *¿Qué se puede hacer con el amor?* o *Es sed* (conocida como la canción de *La bruja* ambas de 1967—, alcanzaron una entusiasta acogida en su época. Por supuesto, no puede perderse de vista en todo esto, que la inserción de la obra de arte dentro de un determinado contexto sociocultural con su consecuente sistema de códigos ideoes-téticos heredados, le concede a ésta un valor histórico coyuntural, según su correspondencia con la época en que se expresa. De ahí que aquellas canciones de los primeros años, al salirse de los códigos ideoes-téticos preexistentes y proponer un nuevo lenguaje dentro de la producción artística del momento, sumarían a sus valores intrínsecamente artísticos un elemento adicional de atención para el proceso perceptivo de los receptores.

Otro aspecto que ha de ser valorado, atendiendo a la dinámica del proceso perceptivo según un análisis de tipo diacrónico, nos sumerge nuevamente en la participación determinante del sistema de motivaciones del receptor y que, igualmente, entra en conjugación con las necesidades psíquico-espirituales del individuo inmerso dentro de determinado contexto histórico-social concreto y cambiante. Es obvio suponer entonces, que en una realidad transformada al calor de acontecimientos

⁵ En este sentido pienso que el pensamiento ético elevado implica también un goce estético.

histórico-sociales que inciden indirecta y directamente sobre la vida de los hombres y su comportamiento social, el universo de motivaciones del individuo entre en concordancia con sus propias necesidades de cada momento. Así como la obra del compositor no podría reflejar después de treinta años una experiencia vital semejante a la de los años sesenta, tampoco el proceso de percepción del receptor actual, podría, de ningún modo, demandar un tipo de producto artístico que no estuviera en correspondencia con sus necesidades psíquico-espirituales inmediatas. De ahí el proceso de interactuar dinámico de su sistema de motivaciones. Quepa, pues, analizar concretamente la conducta interaccional entre el sistema de motivaciones del receptor y las potencialidades de motivación presentes en el producto artístico en diferentes momentos, para comprender la esencia dinámica del fenómeno oferta-demanda, a nivel grupal y social.

Pudiera inferirse de lo anteriormente expuesto que, en la misma medida que un producto artístico logre como resultante una calidad estética más depurada y acorde a la sensibilidad estética de la cultura de la comunidad a la cual se dirige, mayor será el estímulo sobre la motivación hedonística generada en el plano de la percepción. Igualmente, en la misma medida que la actitud comunicativa-axiológica del producto artístico se distancie más de la problemática social concreta del receptor, menor será su motivación sobre la obra en los terrenos comunicativo, cognoscitivo y valorativo. Y aún más: en la propia medida en que la problemática social sea más perentoria y sea mayor su incidencia sobre el modo de vida básico del receptor, más se estrechará su sistema de motivaciones en el plano perceptivo, bien demandando un producto artístico totalmente evasivo del marco axiológico de la reflexión, o plenamente comprometido con el señalamiento crítico, audaz y aleccionador, que en el terreno del arte cumpla con su función educativa.

Atendiendo a que más adelante, en nuestro análisis a nivel social, hagamos un estudio del comportamiento de demanda sobre la producción artística del trovador, consideramos conveniente no ilustrar este aspecto a partir de la percepción, dada la

naturaleza individual y casuística que encierra su proceso, sólo inherente a las especificidades de cada consumidor.

2. Artista-obra-público

Una segunda fase de este estudio, a partir del comportamiento artista-obra-público a nivel grupal, exige un reandar por la historia y la trayectoria artística del creador. Obviamente, no sólo la obra de arte constituye punto exclusivo de comunicación, influencia y deferencia para el consumidor. El artista, igualmente, desempeña un papel indiscutible en ese proceso aprehensivo de fe, indiferencia, rechazo o decepción dentro del inevitable camino por donde debe transitar la intercomunicación artista-público, independiente aunque nunca al margen de su acto creador.

En el caso de Silvio Rodríguez, esta condición redobla su efecto, tomando en cuenta que aparte de autor —compositor y poeta—, el artista es, además, inigualable intérprete de sus canciones. Desde este punto de vista, pues, el consumidor de la obra del trovador no tiene prácticamente opción para compartir su interés sobre diferentes personalidades implicadas dentro de un mismo producto artístico. Situación muy distinta ocurre, por ejemplo, cuando escuchando un aria de *Otelo* en la voz de Plácido Domingo, el receptor asimila, disfruta y reconoce la interpretación del destacado cantante, la magnífica música del maestro Verdi, el talento trágico del clásico Shakespeare —e inclusive, la adaptación del libretista—, además de la actuación, la plástica y otros avatares inherentes al espectáculo operístico.⁶ Sea que en un concierto de Silvio Rodríguez, baste sobre el escenario una banqueta cualquiera, el trovador vestido sencillamente y su guitarra y un solo juego de luz, para que palabra tras palabra de cada canción, sea seguida con interés por parte de un público que no requiere de más escenografía, ni de

⁶ Tratando de comparar un caso más allegado, pudiera citarse el de Pete Seeger, por ejemplo, cantando *La Guantanamera*, con los *Versos Sencillos* de José Martí. Aquí el receptor se comunica no sólo con el cantante americano, sino con la popular figura de Joseíto Fernández y, por supuesto, con la conocida obra y el pensamiento martiano.



Silvio Rodríguez, Miguel Anga y José María Vitier

saltos ni humo sobre el tablado, ni de imágenes sexy incentivando los sentidos, para mantener la atención durante todo el tiempo sobre un único foco de comunicación: el artista expresándose a través de sí mismo y de su obra. Sobran los testimonios, en este sentido, acerca del estado de seducción y comunicación que se establece en el encuentro público-artista en el marco del concierto. Trátase no esencialmente de masividad y fanatismo, sino de intercambio íntimo a un nivel sólo permisible en el contexto del lenguaje y de la funcionalidad artística. No son precisamente coros histéricos los que acompañan al cantor durante su interpretación, sino voces íntimamente entregadas por el momento irrepetible de la elevación espiritual y la comunicación humana de alta sensibilidad.

Súmese a todo ello, además, las incidencias de ti-

po histórico-circunstancial que han acompañado al creador a lo largo de su carrera artística y que, por supuesto, van conformando una imagen de la cual el auditorio se adhiere sensiblemente.

Refiriéndose a esto ha expresado el científico ruso E. A. Nozhin:

“El auditorio concede una especie de ‘adelanto’ de confianza a una persona dotada de autoridad. Según consideran los socio-psicólogos, la esencia de esa autoridad la constituye una conversión sui generis del reconocimiento de los méritos de una persona determinada en un reconocimiento incondicional de la veracidad de los juicios por ella expresados.”⁷

⁷ E. A. NOZHIN. *Los fundamentos del arte oratorio soviético*; p.55.

No cabe duda de que, en el caso de Silvio, desde el mismo inicio de su trayectoria artística, el creador impuso junto con sus canciones una recia personalidad, cuya proyección intelectual no cesaría ante enfrentamientos de cualquier tipo, y enmarcados, en última instancia, dentro del terreno ideológico-cultural. Asumiendo así una postura de principios consecuente con su propuesta ideológica, su figura rebasaría el ámbito de expectación artística para adjudicarse socialmente un rol de liderazgo —impremeditado y sin verdadera intención—, dentro del grupo de jóvenes que se sumaban al quehacer de un nuevo lenguaje dentro del arte para expresar los nuevos tiempos. Las contradicciones ideológicas e intergeneracionales surgidas en el contexto de una proyección de política cultural insuficientemente sedimentada y madura para su coherente aplicación, fraguarían dentro del medio artístico con evidentes manifestaciones de resistencia y oposición, en donde más de una ocasión Silvio se convirtió en seguro blanco. De este modo, el trovador ya no tan sólo ganaría adeptos y seguidores a través de su labor artística, sino también a partir de su postura ético-intelectual de enfrentamiento, dentro del terreno de la cultura. Incidentes que trascenderían más allá de lo banalmente ocasional, pasarían a la voz popular con nuevos matices y aditamentos propios de la psicología del rumor. Al artista se le suspendió de la televisión, y al día siguiente se comentaba en el pueblo que su reacción cuando fue expulsado fue la de sentarse con su guitarra en la calle, a la salida del edificio de la importante institución, para ofrecer un recital de sus canciones a toda voz. Silvio dejaba crecer un poco su melena y no se quitaba sus botas rusas —porque en realidad no contaba con otro par de zapatos—, y se corría el murmullo de que había estado en la UMAP⁸ y de que era *hippie*. El artista concluía su actuación interpretando *Resumen de noticias*, y a la mañana siguiente se filtraba el comentario

de que le habían suspendido la función. De este modo, la existencia de una censura sin causa suficientemente objetiva e, inclusive, de prohibición —en el caso específico de los medios de difusión masiva— sin motivos convincentes, lograría un efecto sociológico de especulación, además de crear, adicionalmente a cualquier tipo de atracción en el terreno artístico, una curiosidad popular sobre el quehacer del artista —devenida fantasía en ocasiones— y un gesto solidario y de seguimiento por parte de sus jóvenes coetáneos.

Que muchas de sus grabaciones fueran borradas de los archivos de la radio y la televisión; que su imagen no apareciera ya semanalmente en la pequeña pantalla para el consumo de miles de espectadores, implicaría dentro del grupo de seguidores —jóvenes estudiantes e intelectuales—, no un estado de mutismo o de incomunicación con el artista sino, todo lo contrario, un incentivo de búsqueda y encuentro de mayor hondura con su obra y su actitud ético-artística. Insértese esto, además, en un contexto en donde, al margen de la censura y la reprobación por parte de determinado sector, existiría también la acogida y la asimilación de otras instituciones de gran prestigio cultural e ideológico, respecto del creador y su trabajo artístico, y que le ofrecerían favorable cobertura para su desarrollo profesional y revolucionario dentro de un adecuado cauce en la relación público-artista.

Su postura consecuente a una línea ideológica definida desde un inicio y mantenida aún en los momentos de mayor dificultad e incompreensión, dio por resultado una imagen de vasta credulidad para el auditorio de cualquier momento, aún, inclusive, cuando la personalidad extrartística del individuo no fuese correspondida con igual aceptación que su trabajo creador y su proyección ideal de personalidad.⁹ Referente a la obra del trovador en su análisis general a lo largo de los diferentes periodos de su trayectoria,

⁸ La Unidad Militar de Ayuda a la Producción fue creada durante la década de 1960 por el Gobierno Revolucionario de Cuba con el fin de rectificar bajo régimen militar, a aquellos individuos de conductas alienadas de los principios revolucionarios.

⁹ Durante nuestra labor de aplicación de cuestionarios a la población, tanto en 1988 como recientemente, muchas veces —y fuera del cuestionario— se nos emitían opiniones donde se evidencia el reconocimiento y el respeto por la labor del artista, al margen de la identificación o no con su personalidad real.

y atendiendo al aspecto de la comunicación, existen diversidad de matices que han caracterizado en cada momento el comportamiento de interrelación obra-público.

En un primer momento, pues, la obra del artista se abrió paso anunciando un nuevo horizonte ideológico que cubría las expectativas de un público sobre todo juvenil o intelectual. Temas de amor y de implicación social, abordados desde el prisma de la nueva época, con sello totalmente original y comprometido, lograrían por su aliento arriesgado y reflexivo una fácil comunicación con el sector estudiantil —preferentemente universitario—. No obstante, un lenguaje figurado, a veces recargado y hasta oscuro, distanciaría la comunicación del gran auditorio, por lo demás, habituado a la canción de mensaje directo y convencional. En ocasiones, sin embargo, existieron manifestaciones de asimilación colectiva de su obra e, inclusive, se dio el caso de la apropiación popular de alguna expresión empleada en sus textos.¹⁰ Por otra parte, el encuentro directo con todos los sectores de la población, a partir de las actividades del Centro de la Canción Protesta, no sólo en la sede de la propia institución sino en su desplazamiento hacia las escuelas, centros de producción, unidades militares, fábricas, sitios intrincados, flotas pesqueras, etc., propiciaron un contacto más estrecho y de mejor comunicación entre el pueblo y su obra. En este sentido, es significativo recordar que en 1970, y a pesar de su escasísima promoción a través de la radio y la televisión nacional, Silvio era seleccionado por voto popular para participar en el Festival Internacional de la Canción de Varadero, síntoma evidente del movimiento expansivo de su aceptación en el pueblo.

Un nuevo momento de su obra, vinculada a la cinematografía cubana, coadyuvó, igualmente, a un mayor contacto con el gran público, empezando una apertura de mayor comunicación a partir de las propias temáticas estrechamente vinculadas a la historia

¹⁰ Como caso más señalado recuérdese la expresión “matando canallas” de su *Canción del Elegido*, tan empleada durante la década de los años 70, en un contexto de léxico netamente popular

y a la actualidad social del país. Miles y miles de espectadores disfrutarían ante la pantalla de algunas de sus canciones imperecederas, que luego serían capaces de tararear y recordar al margen de las imágenes del cine. Hasta los niños, inclusive, disfrutando del tan predilecto *Elpidio Valdés*, se convirtieron así en asiduos consumidores de su voz y de su quehacer trovadoresco.¹¹

Las etapas posteriores mostraron un comportamiento progresivo en cuanto al carácter cada vez más universal de su obra y del propio público. Frecuentes giras internacionales a países de América, Europa y hasta África, durante algo más de dos décadas de vida profesional, incidirían sobre la labor del artista no sólo imprimiendo un sentido de mayor universalidad a su obra, sino, además, reduciendo lo cuantitativo de su producción.

Debe destacarse la masividad alcanzada en públicos internacionales totalmente identificados con la obra del trovador. España, México, Argentina, Uruguay y Chile, fundamentalmente, se convertirían con el tiempo en plazas de obligada cita entre el artista y un desbordante público siempre atento a su última canción y devenido coro entusiasta durante sus conciertos.

El público nacional demandante de su arte y cada vez más dependiente para su consumo de cassettes, discos, radio y esporádicamente televisión, ha ido perdiendo el contacto directo con el artista¹² quien, de modo general, con mirada más universal y más atento al tratamiento estético de su obra y su individual contextualidad —atípica de la realidad concreta del pueblo cubano—, ofrece un tipo de canción, si bien aleccionadora dentro del terreno

¹¹ Otro ejemplo de consumo de la obra del artista por parte del público infantil durante la década de 1970 es el de su canción *Un hombre se levanta*, utilizado como tema del espacio televisivo de aventuras *Los Tupac Amaru*, en 1974. Aún cuando en este caso la interpretación quedara a cargo de la contemporánea y también trovadora Sara González, no cabe dudas, sin embargo, de que el contacto y la asimilación ideológica, se realizaba primordialmente con el compositor.

¹² Como caso excepcional de este intercambio directo artista-público, fue su *Gira por la Patria*, realizada entre enero y marzo de 1989, y que le permitiera ofrecer conciertos en todas las provincias del país, aparte de compartir cálidamente con el pueblo.

filosófico-filantrópico, no representativa, sin embargo, de la esencia más profunda de la realidad nacional. Ello explica una cierta tendencia de variabilidad que se detecta actualmente en el comportamiento oferta-demanda respecto de la obra del artista y las inquietudes del público juvenil-intelectual cubano, quienes se sienten más identificados con otros nuevos creadores, cuyas obras inciden de manera más punzante sobre los problemas que afectan a la sociedad cubana contemporánea y en donde ellos se reconocen.

A su vez, no debe perderse de vista la propia variabilidad surgida en las preferencias musicales de los jóvenes de hoy —donde ya la Nueva Trova no ocupa un sitio de predilecto interés, en la mayoría— e, inclusive, la posible autoconciencia del artista —lo que implica una consecuente actitud de autolimitación— acerca de su responsabilidad ideológica, más allá de lo puramente individual devenido símbolo del artista de la Revolución, tomando en cuenta el efecto y el alcance de su obra a nivel político y social, a partir del multitudinario auditorio que lo sigue nacional e internacionalmente.

3. Artista-sociedad

Este último análisis nos conduce a una óptica más generalizadora del fenómeno artístico en su manifestación funcional a niveles más amplios de la sociedad. Un saldo final acerca de la significación del artista y su obra en condición de emisor-expresión y reflejo de una nueva época, sitúa a Silvio Rodríguez como uno de los principales pioneros del movimiento estético musical dentro del género de la canción, surgido en el contexto histórico revolucionario. Una primera etapa de enunciado e imposición de nuevos códigos ideoestéticos en la canción cubana, se reafirmaría progresivamente en los periodos sucesivos de su trabajo creador. De esta manera, su obra de elevada calidad artística y sistemática producción a lo largo de casi tres décadas de labor; la consecuente actitud ideológica del artista, sin margen para la ambigüedad; el reconocimiento social a sus méritos artísticos y de implicación ideológica revolucionaria;

la enorme popularidad alcanzada nacional e internacionalmente al paso de los años, lo convertirían —fuera de todo fetichismo y propaganda manipuladora— en símbolo de la expresión más genuina de la cultura surgida al calor y en consecuencia del proceso revolucionario cubano.

Es significativo señalar, además, la implicación política de su quehacer internacional cuando en innumerables conciertos, colmados de públicos multitudinarios, la actividad artística deviene franco mitin de pulsación revolucionaria y en donde más allá del creador y su obra se vitorea a la Revolución Cubana y a su máximo líder. Sirva esto para considerar el rol de emisario e, inclusive, de embajador de la Cuba revolucionaria, desempeñado muchas veces —y sin pretenderlo— por el artista y su obra. Por encima de distanciamientos políticos, bloqueos de todo tipo y hasta rupturas diplomáticas, se produce el contacto, la comunicación e identificación solidaria por parte de los sectores más progresistas de la sociedad y de los admiradores de su arte —aún cuando no se identifiquen con su ideología política—, durante la visita y las actuaciones del creador en otros países. Súmese a ello, además, las numerosas entrevistas y conferencias de prensa realizadas al trovador en cada una de sus giras internacionales, donde más que la noticia de tipo cultural o la indagación dentro del terreno propiamente artístico, lo que asoma primordialmente es una expectativa periodística muchas veces tendenciosa, respecto del criterio político del artista en diversos momentos y, sobre todo, en aquellos de mayor incidencia crítica en el acontecer del país, así como de la propia vida política de la nación. Entonces, a la par de la guitarra y la voz del cantor, habrá quedado grabada la palabra precisa y esclarecedora del intelectual revolucionario. Respecto de los medios masivos de comunicación, está más que comprobada la influencia determinante que ejercen estos en el proceso que desencadena el fenómeno de la popularidad. Una mayor o menor incidencia en el uso de los mismos, agiliza o retrasa el camino por el cual una figura, en este caso artística, llega a ser popular.

En relación con el comportamiento de dichos

medios en la trayectoria artística de Silvio Rodríguez, éste no ha sido homogéneo durante todos los periodos vividos por el creador, como tampoco ha existido por parte de los medios masivos los mismos objetivos, en cada caso, al divulgar su obra.

Es así como en un primer periodo de la carrera artística del trovador, el programa televisivo *Mientras tanto* y las actividades del Centro de la Canción Protesta, de la Casa de las Américas —al margen de los recitales esporádicos convocados por el Consejo Nacional de Cultura o por instituciones específicas— cubrieron, en gran medida, la vía de amplia comunicación del artista con el gran público.

Con independencia de la calidad manifiesta en la obra del compositor, y que de hecho propició el haber devenido centro de atención, existen, asimismo, intereses contextuales que ofrecieron la coyuntura favorable para su promoción durante este periodo.

La marcada preocupación por parte de jóvenes directores y guionistas del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), de establecer un nuevo tipo de programación en los medios de la radio y la televisión cubana, en correspondencia con las necesidades espirituales de la época, sobre todo por parte de un público juvenil, hizo posible la creación de un programa dominical nocturno, utilizando como figura central al recién egresado del Servicio Militar, sin trayectoria profesional y con voz nada excepcional. Indudablemente, algo más que el lanzamiento de un joven valor, sería la intención de aquel programa cuyo objetivo fundamental era proponer e imponer una nueva concepción cultural desde el medio televisivo.

Asimismo, bajo el influjo del I Encuentro Internacional de la Canción Protesta, celebrado en Cuba en 1967, y alentado el movimiento de la canción social, surgió el Centro de la Canción Protesta con el objetivo de apoyar, servir de sede y divulgar el movimiento de la Nueva Canción en América Latina y, por supuesto, en el ámbito nacional. A su vez, al margen del contexto de la Casa de las Américas, la promoción de las obras de estos compositores adquirió significación exclusiva a partir, entonces, de las efemérides políticas acontecidas nacionalmente. La obra de Silvio Rodríguez, por tanto, se vió sometida a tales

límites de divulgación.

Un nuevo momento, caracterizado fundamentalmente por la estancia del artista en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, halló en el medio cinematográfico la vía de apertura hacia una mayor comunicación de la obra del artista con el gran público, durante la primera mitad de los años setenta.

Poco después, a partir de 1975, el inicio de su labor discográfica, continuada desde entonces con evidente calidad a lo largo de toda su trayectoria artística, asumiría, sin lugar a dudas, un rol sumamente importante en cuanto a la divulgación y la popularidad alcanzada por la obra de este autor. Desde *Días y flores* (1975) hasta *Domínguez* —su producción más actual— (1995), durante veinte años se ha mantenido su quehacer discográfico dentro de la demanda de un público nacional e internacional, siempre ávido de consumo de la obra del creador.

Premios sucesivos, otorgados por instituciones encargadas de la difusión tanto en Cuba como en el extranjero —EGREM, ICRT, Polygram, entre otras—, han ido denotando claramente, a través de los años, la amplia apertura con la que la obra de Silvio Rodríguez se ha desarrollado cómodamente y cada vez de forma más creciente en el mercado nacional y extranjero.

Súmese a ello, el interés filmográfico hacia su labor y en donde se destacan el documental *Que levante la mano la guitarra*, de Víctor Casaus, realizado en 1983 y destinado a abordar la personalidad artística y la obra del creador; así como la película *Yo soy de donde hay un río*, dirigido por el cineasta español Eduardo Toural, en 1988, y en donde se difunden doce canciones de lo más selecto del repertorio del artista.

Asimismo, en 1989, su *Gira por la Patria*, comenzada el 28 de enero en el Pico Turquino, y concluida el 25 de marzo ante miles de espectadores en la Plaza de la Revolución, fue ampliamente difundida por todos los órganos de la prensa plana y radial del país, así como sus momentos más culminantes serían transmitidos por la televisión nacional y recogidos en el documental *Sueño de un trovador*, realizado por Ju-

lio Pulido. Un año más tarde, su significativa e histórica visita a Santiago de Chile, desbordaría los pronósticos de propaganda existiendo, inclusive, más de seiscientos periodistas acreditados para el espectáculo. Todos los medios de difusión masiva, tanto en el país suramericano como en Cuba, subrayaron en su agenda de interés la estancia y el quehacer del artista en tierra chilena.

Una y otra vez, en sus tantas giras internacionales, junto con las actuaciones y los lanzamientos de sus discos, se despliega una amplia labor publicitaria donde, a través de comentarios, críticas, reportajes y numerosas entrevistas, a la par de cancioneros, carteles y otros artículos de propaganda, se divulga la figura y la obra del famoso trovador cubano.

Respecto de la sociedad, como elemento receptor del trabajo del artista, es obvio que su comportamiento ha ido variando en correspondencia con su propio entorno vivencial y sus necesidades de cada época, así como siempre atenta y asimiladora de la trayectoria y de los logros alcanzados por el creador a lo largo de casi tres décadas de continua labor.

Si bien durante un inicio el artista y su obra sólo eran motivo de interés dentro del sector estudiantil —fundamentalmente universitario—, grupos de jóvenes intelectuales y, por supuesto, en el medio artístico, transcurridos los años, su figura y sus canciones han ido obteniendo un reconocimiento social cada vez más definitivo.

Debe significarse, en este sentido, la importancia de su inserción casi desde el inicio, dentro de un grupo de jóvenes creadores, afines a un mismo tipo de intereses ideoestéticos, que devino la conformación natural y luego oficial del llamado movimiento de la Nueva Trova. Sin lugar a dudas, un quehacer común dentro del terreno de la cultura artística, por parte de jóvenes cantores formados ideológicamente dentro del proceso revolucionario, hallaría un espacio legítimo en la nueva sociedad, al calor de incomprendiones y apoyos, de censuras y acogimientos, de desamparos y amparos; en fin, de contradicciones inherentes a cualquier proceso de desarrollo social. De este modo, actuar como parte de un grupo y no como "un caso aislado", en función de

imponer un nuevo lenguaje para la nueva época a través de la canción, otorgó una especie de confianza en la sociedad y una atención oficial para su encauzamiento y máximo desarrollo.

Si bien el primer lanzamiento del artista fue en el medio televisivo, como figura individual —recuérdese su debut en *Música y Estrellas*, y luego el programa *Mientras tanto*—, lo cierto es que el desenvolvimiento posterior del creador y las condiciones sociales —y hasta materiales— para su desarrollo, quedaron establecidas a partir de su integración a un grupo de jóvenes creadores en donde, además, siempre se le reconoció como uno de sus máximos representantes. Bajo este concepto de fenómeno artístico social, fue que se instituyó el Centro de la Canción Protesta —medio en el que el artista y su obra fueron conocidos por muchos intelectuales cubanos y latinoamericanos—. Similar sustento fue el de la creación del Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)¹³, en donde Silvio adquirió preparación técnica y amplio desarrollo profesional. Una manifestación masiva, a lo largo y ancho de todo el país, de jóvenes cantando con guitarras y haciendo textos buscando la poesía, fue la pauta definitiva para que artística y socialmente se reconociera un movimiento y se le prestara atención para su total desarrollo. Precisamente, bajo ese sello de la Nueva Trova Cubana, fue que se empezaron a promover los viajes internacionales del artista a Festivales de la Nueva Canción¹⁴, seguidos de innumerables giras a diferentes países, bien en compañía de otros trovadores o bien solo, representando siempre a la Nueva Trova, expresión de la canción cubana surgida en la Revolución.

Asimismo, a partir de la Nueva Trova Cubana, fue que se promovió y se dio a conocer internacional-

¹³ Precisamente, la idea de creación del Grupo de Investigación Sonora del ICAIC fue inspirada en el fenómeno artístico social observado en Brasil con el nacimiento y quehacer de la Nueva Canción Brasileña.

¹⁴ Su debut internacional fue en el Festival de la Canción, en Berlín, en 1972, y poco después durante ese mismo año su participación en el IV Festival de la Canción Comprometida, en Chile; así como en 1974, en el Festival *Siete días con el pueblo*, en República Dominicana.

mente su primer trabajo discográfico, a través del cual —junto con el cine y Radio Habana Cuba—, muchas veces el autor llegaba a escenarios de países nunca antes visitados, y el público lo recibía entusiasta, coreando junto con él sus canciones.

De este modo, la Nueva Trova como movimiento estético musical donde quedaban agrupados y hasta organizados los jóvenes trovadores cubanos, se convertía en una ancha puerta que daba paso a las mayores posibilidades de comunicación con el público nacional e internacional.

Festivales de la Nueva Trova, Jornadas de la Canción Política, actividades no sólo en los teatros, sino en los escenarios más desacostumbrados y estrechamente cercanos al quehacer del pueblo, serían factores muy influyentes en cuanto a la posibilidad receptora de la sociedad sobre los jóvenes artistas.

En el ámbito internacional, los sectores progresistas lograban su encuentro entusiasta y solidario con la Revolución Cubana, a través de los conciertos y las canciones de los representantes de la Nueva Trova. Hasta los no progresistas, pero desprejuiciados y amantes del arte auténtico y de la buena canción, también comprarían los discos, recordarían los textos y hasta cantarían en los conciertos, comunicándose y participando del decir del artista. Inclusive, allí donde las diferencias políticas no permitían el diálogo de los gobiernos, llegaba el trovador con su canto e imponía la comunicación y el mensaje humano y revolucionario.

Fiel testigo de tantos años de hermosa labor en un mismo bregar, la sociedad ha debido reconocer explícitamente los valores artísticos y revolucionarios del artista. No sólo se trata de hacer recuento de los méritos oficiales recibidos por el trovador, para dar fe

del reconocimiento social que existe acerca del artista y su obra. Es el testimonio espontáneo de la sociedad y su actitud de consumo lo que pone en evidencia el nivel de receptividad que ha existido sobre el creador y su quehacer.

Cuando en 1988 aplicamos una encuesta nacional acerca de la popularidad de Silvio Rodríguez, a una muestra representativa de todos los sectores de la población,¹⁵ los resultados arrojaron una gran aceptación, en términos generales, por la obra de la Nueva Trova, y de modo muy particular por la del artista, existiendo una alta consideración, fundamentalmente, hacia su calidad de compositor.

No es menos cierto que siete años después, dentro de una realidad tan compleja como la actual, y de marcada incidencia en el modo de vida de la sociedad nacional, se vislumbra una disminución en cuanto a la demanda y el consumo de la obra de este músico.

Por otra parte, cierto es que el escaso contacto del público cubano con el artista, dada la inexistencia de programación de sus conciertos en los escenarios del país y la discreta divulgación de su obra a través de los medios de difusión masiva, ha incidido indudablemente sobre la disminución de su consumo, así como el propio quehacer del creador, no imbricado esencialmente dentro de la problemática más apremiante de la realidad nacional.

No obstante, la obra del artista en su integridad, deviene síntesis-reflejo del pensamiento y la sensibilidad más genuina nacida y desarrollada con la Revolución, y en ella se reconocen los valores éticos más elevados de la sociedad, así como la expresión artística de imborrable huella patrimonial.

¹⁵ En: *Historia y análisis de la canción de Silvio Rodríguez*. (Trabajo de Diploma, 1989, ISA, La Habana)